

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
Departamento de História



**REPRESENTAÇÕES DO CTONISMO NA  
CULTURA GREGA (SÉCULOS VIII-V A.C.)**

LEANDRO MENDONÇA BARBOSA

Doutoramento em História, na especialidade de  
História Antiga

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
Departamento de História



**REPRESENTAÇÕES DO CTONISMO NA  
CULTURA GREGA (SÉCULOS VIII-V A.C.)**

**LEANDRO MENDONÇA BARBOSA**

Tese orientada pelo Prof. Doutor Nuno Simões Rodrigues,  
especialmente elaborada para obtenção do grau de doutor em  
História, na especialidade de História Antiga

2014

# RESUMO

A investigação que agora se materializa nesta tese de Doutorado foi fruto de um trabalho de cotejo entre diversas fontes de períodos distintos da história grega. Pretende-se, com esta pesquisa, compreender como, para o imaginário religioso dos Helenos, as divindades ctônicas eram pensadas e cultuadas. Entender de que forma os deuses telúricos foram representados e como estas simbologias foram se alterando com o passar dos séculos é a principal intenção deste trabalho. Como recorte cronológico, foram elencados os séculos VIII a V a.C, ou seja, uma época que se inicia no chamado período homérico e desemboca em meados do período clássico. As deidades enquadradas ao ctonismo, nestes períodos, sofreram inúmeras transformações em suas acepções, aspectos, cultos e até funções; saber quais foram e o porque destas alterações é primordial para percebermos a dinâmica social dos povos Helênicos e como a sua sociedade também encontrava-se em constante mutação. A documentação, tanto a textual quanto a iconográfica, foram lidas e analisadas sempre com um olhar questionador, tentando perceber em que hora os deuses ctônicos sofreram modificações e quais foram os motivos que levaram a isso. Optamos pelos dois tipos de documentos para abarcarmos uma gama mais extensa de fontes e compreender as divindades em uma totalidade maior. Em suma, esta pesquisa que agora é apresentada possui como principal intenção compreender que as deidades, assim como outros aspectos do cotidiano humano, são passíveis de variações e mudanças – estas conscientes ou não – e são fruto e, até certo ponto, espelho da sociedade que as produziram.

**Palavras-chave:** Ctonismo; Mito; Grécia; Divindades; Transformações sociais

# ABSTRACT

The research that is materialized in this doctorate thesis is the result of work of comparison between different sources of different periods of Greek history . It is intended, with this research, to understand how, to the religious imagination of the Hellenes, the chthonic deities were conceived and worshiped . Understand how the terrestrial gods were represented and how these symbols were shifting over the centuries is the main intention of this work . As chronological cut, were listed VIII to V centuries BC, ie, a time which starts at the called Homeric period and ends in the middle of the Classical period . The deities framed at the ctonism, in these periods, experienced many changes in their meanings, aspects, worship and even functions; know what these changes were and why it is crucial to realize the social dynamics of the Greek people and how their society was also present in constantly changing. The documentation, both textual as iconographic, were always read and analyzed with a questioning look, trying to see in what time the chthonic gods were changed and what were the reasons that led to it . We've opted for two types of documents to include a wider range of sources and to understand the deities in a larger whole . In short, this research that is now presented has as main purpose to understand that the deities, just as other aspects of human everyday, are subject to variations and changes - conscious or not - are the fruit and, the extended mirror of the society that produced them.

Keywords: Ctonismo; Myth; Greece; Deities; Social Transformations



Fado Tropical  
(Chico Buarque e Ruy Guerra)

Oh, musa do meu fado,  
Oh, minha mãe gentil,  
Te deixo consternado  
No primeiro abril,

Mas não sê tão ingrata!  
Não esquece quem te amou  
E em tua densa mata  
Se perdeu e se encontrou.  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal!

"Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo ( além da sífilis, é claro). Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, o meu coração fecha os olhos e sinceramente chora..."

Com avencas na caatinga,  
Alecrins no canavial,  
Licores na moringa:  
Um vinho tropical.  
E a linda mulata  
Com rendas do alentejo  
De quem numa bravata  
Arrebata um beijo...  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal!

"Meu coração tem um sereno jeito, e as minhas mãos o golpe duro e presto, de tal maneira que, depois de feito, desencontrado, eu mesmo me contesto. Se trago as mãos distantes do meu peito, é que há distância entre intenção e gesto, e se o meu coração nas mãos estreito, Me assombra a súbita impressão de incesto. Quando me encontro no calor da luta ostento a aguda empunhadora à proa, mas meu peito se desabotoa. E se a sentença se anuncia bruta, mais que depressa a mão cega executa, pois que senão o coração perdoa".

Guitarras e sanfonas,  
Jasmins, coqueiros, fontes,  
Sardinhas, mandioca  
Num suave azulejo  
E o rio Amazonas  
Que corre trás-os-montes  
E numa pororoca  
Deságua no Tejo...  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:  
Ainda vai tornar-se um império colonial!  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:  
Ainda vai tornar-se um império colonial!

# AGRADECIMENTOS

Este ainda jovem Historiador, com muitos anseios e com inúmeras e, muitas vezes, desconexas ideias acerca de sua ciência, agradece agora aqueles que, de uma forma ou de outra, auxiliaram para que este trabalho de investigação tenha se tornado esta Tese de Doutorado acabada, embora sem nenhuma pretensão de esgotar os assuntos aqui abordados. Às pessoas que são citadas neste ponto e as que, por motivo de espaço, não foram, meu muito obrigado.

Alguns mestres, durante esta trajetória, foram imprescindíveis para que este trabalho, que agora se apresenta em forma de tese, tenha adquirido a cientificidade e o rigor teórico necessários. Sem dúvida o meu orientador, Doutor Nuno Simões Rodrigues, devo grande parte de meu conhecimento em História da Grécia. Hábil orientador e professor competente, sempre preocupado com nossas investigações e até com nossas angústias, pôde guiar-me por um caminho menos tortuoso em todos estes anos de pesquisa. Para além de orientador, foi um facilitador do meu trabalho, sempre compreensível com a questão da distância e pronto a auxiliar no que fosse preciso, mesmo em questões fora das competências da tese. Tê-lo conhecido já foi um privilégio, e trabalhar com o Senhor foi motivo de grande honra e felicidade para mim. Muito obrigado.

Além de meu orientador, outros professores da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa foram de ímpar importância para o meu crescimento intelectual e científico. Aos Doutores Antonio Joaquim Ramos dos Santos, Amílcar Guerra, Ana Maria Seabra Rodrigues e Luis Manuel de Araújo, meus sinceros agradecimentos pelas aulas, discussões, reflexões e opiniões sobre minha pesquisa, sem o qual seria muito mais difícil e com muito menos méritos. Ainda no território da Faculdade de Letras, agradeço os funcionários dos Serviços Acadêmicos da Faculdade de Letras, nos nomes das Senhoras D. Fátimas Lopes e D. Arlete Pato e do Senhor Diogo Vieira, que se mostraram compreensíveis com o fato de eu me encontrar em outro país, encurtando as distâncias da burocracia sempre que assim fosse possível.

No Brasil, algumas pessoas do âmbito profissional dever ser citadas, pois de alguma forma auxiliaram-me e também são parte desta pesquisa. À Doutora Luciane Munhoz de Omena, obrigado pela ajuda ainda no ano de 2010, quando fui aprovado no

processo de seleção do Doutorado, em relação aos documentos que deveria enviar a Portugal. Minha orientadora de Mestrado, Doutora Ana Teresa Marques Gonçalves, agradeço por nunca ter deixado efetivamente de ser orientadora, sempre disposta a conversar sobre meu trabalho quando a procurava, seja no Brasil ou entre um bacalhau e outro na cidade de Braga. A Mestre Maria de Fátima Bregolato de Assis, Coordenadora do Curso de Serviço Social da Universidade Anhanguera-Uniderp, agradeço pela compreensão que sempre teve para com este profissional, quando os compromissos com a pesquisa e a escrita da tese apertavam meu tempo.

Assim como no âmbito profissional, a esfera familiar e afetiva foi de imensa importância para a investigação chegar aonde chegou. Aos meus pais, Maria Jussara e Murillo, devo grande parte deste trabalho, por me apoiarem em todos os aspectos da minha vida e sempre terem facilitado meu processo de formação intelectual, desde a mais tenra idade. Ao meu noivo Rafael, devo a tranquilidade, serenidade e compreensão que foram verdadeiros pilares no meu último ano de trabalho – o mais inquietante – e a paciência por ter aguardado minha estada em Portugal. Aos meus irmãos e as minhas avós, o meu muito obrigado pelo apoio de sempre.

Aos amigos, minhas sinceras condolências. À querida Estela Scandola, minha companheira de empreitada e de conversas filosóficas aquando minha primeira residência em Lisboa, meu obrigado pela companhia e pelo apoio, que foi mútuo. À Samuara Morais, obrigado pelo auxílio no início da estada e por tornar a adaptação menos penosa. Ao querido amigo moçambicano Ricardo, agradeço por todos os ensinamentos e esclarecimento acerca de seu país e seu mundo, que me engrandeceram como humanista e como pessoa.

Em relação aos amigos de Universidade, sinto falta das conversas sobre a Antiguidade travadas com Mauro Costa e João Paulo Cunha; espero vocês em terras tupiniquins para continuarmos aprofundando nossos diálogos. Da mesma forma as trocas com as colegas Sara Rodrigues e Catarina Almeida foram importantes para a minha pesquisa. Um agradecimento especial deve ser concedido à querida goiana-lusa Bárbara Rivadavia, que em vários momentos se mostrou uma amiga valorosa, além de uma companheira de conversas e de risadas. Desejo muita sorte em sua caminhada pelos meandros do Mundo Antigo.

Quando pensei em quais amigos do Brasil agradecer, fui acometido por uma imensa alegria. São tantos que realmente se tornou impossível enumerá-los neste curto espaço. Desta forma creio que o melhor modo de agradecer a todos seja abrindo uma

garrafa de um bom vinho português e levantar um brinde a todos vocês, que estão na minha vida a muito tempo, torcendo por mim, me apoiando, sugerindo mudanças e me enchendo de ânimo para continuar. Saúde!

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1. DISCUSSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA</b> .....	29
1.1. <i>χθόντος</i> : conceito e definições.....	29
1.2. Questões metodológicas e análise dos documentos.....	36
1.3. Breve explanação histórica do período abordado.....	41
1.4. Mito e Imaginário: propostas conceituais.....	56
<b>CAPÍTULO 2. O AMBIENTE SUBTERRÂNEO</b> .....	66
2.1. Hades e o ambiente dos mortos: definições até o período arcaico.....	66
2.2. Hades no período clássico: a representação na tragédia ateniense.....	114
2.3. A representação imagética de Hades na cerâmica.....	131
2.4. Orfeu e os mistérios do orfismo.....	142
2.5. Orfeu na Ática.....	153
2.6. Orfeu nas imagens de cerâmica.....	157
2.7. Cérbero: o cão do mundo dos mortos.....	165
2.8. O barqueiro do ambiente subterrâneo.....	173
2.9. Tânato: a personificação da morte.....	179
2.10. Os Juízes.....	183
2.11. As Erínias.....	188
2.12. Hermes <i>psicopompo</i> .....	203
<b>CAPÍTULO 3. O AMBIENTE AGRÍCOLA</b> .....	212
3.1. A <i>chóra</i> e as celebrações rurais.....	212
3.2. Deméter e a importância do cereal.....	226
3.3. O <i>Hino Homérico a Deméter</i> .....	233
3.4. O período democrático ateniense e a imagem de Deméter.....	244
3.5. A cerâmica e as representações de Deméter.....	255
3.6. Perséfone: o ambiente primaveril.....	272
3.7. As efígies de Perséfone.....	279

3.8. As demais deidades dos Mistérios de Elêusis: Triptólemo e Pluto.....	288
3.9. O caso de Erecteu.....	298
<b>CAPÍTULO 4. O AMBIENTE DAS FESTAS.....</b>	<b>312</b>
4.1. As festas.....	312
4.2. Dioniso até ao arcaísmo.....	324
4.3. A imagem do deus Dioniso na tragédia.....	338
4.4. O caso particular da tragédia <i>As Bacantes</i> .....	346
4.5. O Dioniso popular da comédia.....	380
4.6. As imagens de Dioniso.....	386
4.7. Pã.....	398
4.8. Priapo.....	412
4.9. Sileno.....	416
4.10. Cadmo e a autoctonia.....	427
<b>CAPÍTULO 5. O AMBIENTE DA CAÇA.....</b>	<b>442</b>
5.1. A prática da caça.....	442
5.2. Ártemis: a síntese de divindades.....	444
5.3. <i>Potnia Thêrón</i> .....	452
5.4. Ártemis e o arcaísmo.....	456
5.5. A deusa da caça do período clássico.....	461
5.6. A iconografia de Ártemis.....	473
<b>CAPÍTULO 6. O AMBIENTE DA MAGIA.....</b>	<b>487</b>
6.1. A magia na Grécia Antiga.....	487
6.2. Hécate e a documentação do período arcaico.....	492
6.3. Hécate no período clássico: a transformação para o ocultismo.....	502
6.4. A cultura material referente a Hécate.....	509
6.5. Pandora: a primeira mulher.....	515
6.6. Lâmia.....	520
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>536</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>538</b>

Documentação Textual.....	538
Bibliografia crítica.....	540

# INTRODUÇÃO

A pesquisa que se pretendeu elaborar, e que agora se transforma neste estudo, foi fruto de uma extensa análise documental, associando parte da documentação escrita produzida pelos Gregos entre os séculos VIII a V a.C, a um *corpus* iconográfico singular, com artefatos de cerâmica confeccionados por artistas Gregos, que representavam efígies de diversas divindades – e aqui nos interessa essencialmente as que representam características ctônicas – em diferentes momentos e situações.

Como principal intenção de nosso trabalho possuímos a proposta de encontrar uma unidade em torno das diversas divindades ctônicas<sup>1</sup> que permeavam o imaginário religioso helênico, quando de seus cultos e da percepção de suas imagens, e como estes foram se modificando com o passar dos séculos, sendo que o período abarcado por nossa análise vai desde o início do período homérico até o final do século V a.C.

Neste início da explanação se faz necessário deixar claro que a presente investigação surge no âmbito de comprovação de uma hipótese inicial. Baseado em estudos de Estado de Arte da questão, aliando um levantamento documental preliminar, alçamos a hipótese central de que, conforme os séculos da história grega foram passando e a sociedade se modificando, sobretudo – e isto é defendido por nós durante a tese – por mudanças políticas e sociais que fizeram com que as Cidades-estados da Península Balcânica alterassem suas acepções socioculturais, notamos também que os deuses criados por esta mesma sociedade também se alteravam, no que diz respeito às suas funções e suas representações.

Percebemos que as modificações mais latentes e profundas aconteciam em divindades cultuadas por pessoas da massa, o povo miúdo, de hierarquias sociais menos abastadas e com grupos que detinham menor privilégio econômico. As chamadas deidades ctônicas, ruralizadas e obscuras, sofreram transformações em diversas de suas acepções, até mais do que as divindades consideradas como cidadinas e mais próxima das elites, os olímpicos, devido às transformações políticas que as diversas *poleis* sofreram ao longo dos séculos.

---

<sup>1</sup> O conceito de ctonismo, bem como as discussões historiográficas tecidas sobre esta temática, serão apresentados no primeiro capítulo desta tese.



Como documentação textual<sup>2</sup>, foram selecionadas as Epopeias Homéricas, os poemas hesiódicos, os diversos Hinos Homéricos e peças do teatro ático que por ventura referenciavam uma ou mais deidades ctônicas<sup>3</sup>. A começar pelas obras *Ilíada* e *Odisseia*, atribuídas a Homero, propusemos pensar como os deuses telúricos e populares, em obras produzidas durante um período de realezas, de exaltação aos homens de poder – glorificação nas quais as próprias epopeias foram responsáveis por difundir – eram retratados. Por serem as obras escritas mais antigas que chegaram até nós, se faz imprescindível a percepção de como estas deidades ruralizadas foram retratadas neste período remoto.

Da mesma forma, apresentamos os poemas escritos pelo beócio Hesíodo, mais especificamente a obra *Teogonia* – entretanto *Os Trabalhos e os Dias* também foi citado, quando necessário – que apresenta a genealogia dos deuses e a criação do mundo. Hesíodo, que consensualmente tem a escrita de suas obras atribuída aos séculos VIII ou VII a.C., vive e redige seus poemas em um momento de transição, no período arcaico, e de impetuosa crise agrária. Perceber como os deuses ctônicos – essencialmente agrários e campestres – foram retratados neste momento de crise agrícola da história grega e, do mesmo modo, compreender a diferença nas simbologias e representações destes das obras homéricas para as hesiódicas – e temos aí o intervalo de várias décadas – é nossa principal intenção.

Como documento farto de informação para a História das Religiões Antigas possuímos os Hinos Homéricos. Mesmo não sendo possível mensurar em que data foram redigidos – fala-se que os trinta e três Hinos que chegaram até nós datam dentre os séculos VII e VI a.C – e quem são seus autores, pois provavelmente várias pessoas distintas os escreveram, ali encontramos variadas e pormenorizadas descrições acerca de diversos deuses, entre eles alguns com características ctônicas, como Deméter, Dioniso, Ártemis, Hermes e Pã. Estes manuscritos, que provavelmente serviriam para ser recitados durante cultos, apresentam narrativas sobre a trajetória dos deuses e diversas passagens que exemplificam as funções e poderes destes. No *Hino Homérico a Deméter*, por exemplo, há uma rica descrição de como ocorreria parte dos Mistérios de

---

<sup>2</sup> Informamos que as fontes escritas apresentadas em toda a tese contaram com traduções reconhecidas e consagradas realizadas por especialistas; contudo os documentos também foram consultados diretamente do grego por nós, quando assim se fez necessário.

<sup>3</sup> Faz-se importante informar que não trabalhamos com documentações de cunho historiográfico, como a de Heródoto, e filosófico, se utilizando preponderantemente da produção poética, pois, embora estas outras fontes também citem as divindades, abarcamos todo este aparato documental faria com que a tese ficasse demasiada extensa e sem uma profundidade analítica dos documentos apresentados.

Elêusis, um grande rito rural em honra a deusa da agricultura Deméter, sua filha Perséfone e algumas outras deidades telúricas que estavam associadas às duas.

Neste período arcaico em que provavelmente os Hinos Homéricos foram redigidos, um acontecimento político que ocorreu em Atenas e também em outras *poleis* – como Corinto e Tebas, dentre outras – a implantação dos governos tirânicos, foi fulcral, a nosso entender, para a mudança na imagem e no culto dos deuses ctônicos, divindades que eram cultuadas por membros menos abastados economicamente da sociedade helênica. Como o tirano não possuía apoio da antiga aristocracia que ele mesmo havia retirado do poder coube a este novo governante apoiar-se na força das massas populares, e por este motivo deuses até então não cultuados pelos cidadãos – como é o caso dos telúricos e ruralizados – adentraram os muros da *polis* e passaram a integrar o panteão divino da cidade.

Todavia, muitos destes deuses – mas não todos, é importante salientar, e estas exceções também estarão presentes neste trabalho – passam a ter suas características, antes bestializadas, selvagens e campesinas, alteradas, mais condizentes com o padrão urbano da Cidade-estado. Estas modificações podem ser percebidas pelas imagens de cerâmica, antes e depois das mudanças políticas e culturais e por uma apreciação comparativa da documentação textual originada até aí com a produzida após este período, no caso as obras de teatro ateniense.

Ainda na breve descrição dos documentos escritos nos quais lançamos mão, cabe registrar que, como forma de compreender como os Gregos percebiam seus deuses no período clássico – em que as tiranias já haviam sido combatidas e haviam sucumbido – possuímos à disposição uma gama de peças teatrais escritas entre os séculos V e IV a.C.<sup>4</sup>, que irão retratar seus deuses de diversas formas. No século V a.C., Ésquilo, Sófocles e Eurípidas produziram uma série de tragédias, com as mais distintas temáticas, englobando um número grande de figuras míticas: deuses, heróis e outras criaturas não humanas – como *daímones* e monstros – que nos proporcionarão a possibilidade de perceber as múltiplas transformações pelas quais os deuses passaram, sobretudo os ctônicos. Já Aristófanes, em suas comédias, tecerá uma aguda crítica tanto à sua realidade – a de uma Atenas decadente – quanto à própria imagem tradicional das

---

<sup>4</sup> Não contemplaremos, nesta tese, a documentação, tanto textual como iconográfica, produzida a partir da segunda metade do século IV a.C, pois se trata de obras confeccionadas durante o período helenístico, período não abarcado neste trabalho por questões metodológicas.

divindades, em muitos casos invertendo a lógica divina e condicionando outras imagens e uma distinta representação das deidades.

Como são muitas as peças de tragédia e comédia, torna-se praticamente impossível em um trabalho doutoral a análise e descrição minuciosa de cada uma delas. O que realizamos neste trabalho foi um inventário das obras teatrais que mencionavam divindades enquadradas por nós como ctônicas e, em um segundo momento, a análise dos trechos citados, no que diz respeito à representação da divindade, ao contexto da narrativa da peça e da época na qual a mesma foi apresentada. Desta forma, pretendemos traçar um panorama de como cada deus foi concebido e representado no período clássico, à diferenças e semelhanças dos outros períodos.

Além da gama de documentos escritos que por nós será utilizado para atingir nossa hipótese principal, a de que as divindades se modificavam conforme os momentos políticos e sociais na Hélade também se alteravam, também contamos com uma documentação imagética, produzida por ceramistas<sup>5</sup> de diversas partes do mundo helênico e de diversos períodos. Da mesma forma que ocorre com as fontes textuais, com a documentação iconográfica centrar-nos-emos em imagens contidas na cerâmica<sup>6</sup>: afrescos, painéis e estátuas não serão por nós examinados, por uma questão de espaço no trabalho.

As efígies de cerâmica demonstrarão como, na arte Grega, as deidades ctônicas se transformaram com o passar dos séculos. Além das óbvias mudanças de técnicas artísticas e aperfeiçoamentos pelos quais a arte helênica passou – e isto deve ser considerado – muitas das modificações nas representações, alguns símbolos, e nas próprias características imagéticas das divindades sofreram alterações conforme as concepções religiosas e sociais se alteravam nos distintos períodos da história grega, sobretudo no advento dos governos tirânicos e da queda destes.

No primeiro capítulo de nossa tese, abordaremos algumas discussões de caráter teórico, historiográfico e conceitual. Conceitos como os de “mito” e de “imaginário” serão explanados, no intuito de compreendermos como estas categorias foram apresentadas pela historiografia e de que forma podem ser aplicadas à realidade temporal e social dos grupos que estamos analisando. Pelo ponto de vista estrutural,

---

<sup>5</sup> As informações sobre os ceramistas e pintores dos artefatos gregos, que constarão em notas de rodapé, foram retiradas da bibliografia de John Beazley.

<sup>6</sup> As imagens de cerâmica foram coletadas, preponderantemente, do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Por algumas vezes foi necessária também a consulta ao sítio do *Corpus Vasorum Antiquorum*.

proporemos que o “mito” e o “imaginário” são duas abstrações que se complementam, criando uma completude. Outros conceitos mais específicos também serão apresentados, como o de ctonismo, termo que existia já na própria Antiguidade Grega, utilizado, explicando simplificada, como nos coloca Pierre Chantrene (1999), para designar divindades ligadas a terra e aos mistérios.

Ainda lançaremos mão de autores que discutam metodologicamente a documentação por nós utilizada, como os Poemas Homéricos, o teatro ateniense e a iconografia. Compreendermos e demonstrarmos as formas com que tratar e analisar estas diversificadas fontes é imprescindível para entendermos as tipologias e as especificidades de cada uma.

Neste capítulo traçaremos também uma breve apresentação do percurso histórico no qual nosso objeto se insere. Como nosso trabalho abrange prioritariamente três séculos – séculos VIII a V a.C – trataremos das especificidades dos períodos homérico, arcaico e clássico e as diversas transformações sociopolíticas e culturais pelas quais a sociedade helênica passou. Como propomos que a maioria das deidades ditas ctônicas sofreram transformações conforme as diversas *poleis* gregas também se transformavam, e o advento da tirania, no período arcaico, será fulcral para estas mudanças, centraremos grande parte da nossa análise nesta transição de poder político.

No capítulo dois de nosso trabalho, intitulado “O Ambiente Subterrâneo”, tratamos da noção de morte e de além-túmulo para o Homem Grego, bem como as criaturas que habitavam e interagiam com este ambiente. Em um primeiro momento, será explanado o ideal de vida e morte para os Helenos, partindo do pressuposto de que, diferentemente do conceito judaico-cristão, para os Gregos não havia a figura do Inferno tal como o cristianismo o concebe. A noção de morte para o Grego era horizontal, e não vertical, como para o cristão. Enquanto o cristão – essencialmente o católico – crê em um Paraíso, um Purgatório e um Inferno, sendo um mundo abaixo do outro, o indivíduo Grego acreditava que todas as almas iriam para o mesmo lugar, o mundo subterrâneo<sup>7</sup> – que se inicia abaixo ou além do mar, no período homérico, passando para debaixo da terra nos períodos vindouros – e neste local é que estas seriam designadas para diversas localidades, uma ao lado da outra, dependendo dos seus feitos em vida.

---

<sup>7</sup> Vale relativizar que esta concepção está para a maioria dos períodos da história grega e por todos os períodos por nós estudados nesta tese. Mas é bom ressaltar que no período micênico, por exemplo, esta aceção era um pouco diferente.

A figura de Hades, deus do mundo dos mortos, será explorada. Presente desde os Poemas Homéricos, Hades será essencialmente a deidade que rege o mundo fúnebre, como desta mesma forma nos apresenta Hesíodo – embora tanto Homero como Hesíodo pouco importância concedem ao deus. Todavia, no período arcaico, tem início uma outra faceta do deus, mais associada às questões agrárias. Contribuiu fulcralmente para esta nova imagem o *Hino Homérico a Deméter*, que embora referenciasse Hades como o deus do submundo, também passou a associá-lo a certos ciclos agrários. Esta nova imagem do deus, na qual mais tarde o ligaria a Plutão, um de seus epítetos, adjunto à riqueza telúrica, também pode ser percebida na cerâmica. Enquanto Hades surgiria em cenas que se passavam no ambiente subterrâneo no início do período arcaico, já no fim deste e, sobretudo, no período clássico, o deus era retratado por cenas do ciclo agrário, participe dos Mistérios de Elêusis, associado a Deméter e principalmente a sua esposa e sobrinha Perséfone.

A diferença é vista no teatro do período clássico. Embora Hades, por alguns momentos, fosse associado ao ambiente agrário, ainda era o implacável deus dos mortos – face que ele nunca perdeu completamente. Sobretudo na tragédia, em que as narrativas normalmente envolviam morte e sofrimento, Hades será lembrado. Acreditamos que neste período clássico a figura de Hades passou a conviver com as duas facetas: a sombria e mortuária do teatro, juntamente com a rural e agrária das efígies.

Além de Hades, outra figura que também é ligada ao mundo subterrâneo é o herói músico Orfeu. Conhecido pela sua narrativa mítica que descreve a descida deste ao mundo dos mortos, para resgatar sua amada Eurídice, o culto a Orfeu terá um grande poder em diversos períodos da história grega – mas sobretudo no helenístico – e em distintas regiões da Hélade, chegando a configurar-se como uma teologia paralela, com escrituras sagradas e costumes próprios seguidos por seus adeptos.

Embora a maioria dos especialistas ateste que Orfeu seria um ser antigo, e da região da Trácia, ou seja, uma criatura com características bárbaras, nem Homero nem Hesíodo o relacionam em sua obra. Nossa hipótese levantada e defendida é a de que, nos períodos homérico e arcaico anterior às tiranias, o que havia como elite dominante nas diversas regiões da Grécia era uma realeza adepta dos costumes elitistas, e pouco agradavam a estes aristocratas deuses bárbaros e misteriosos. Como as Epopeias Homéricas certamente foram escritas nesta época e para serem cantadas para esta aristocracia, deuses estrangeiros, agrários e sombrios, ou seja, ctônicos, quase não foram

contemplados pelas obras. Da mesma forma podemos analisar Hesíodo. Embora o autor escreva em uma época posterior, ainda era um período marcado pela hegemonia do palácio e da *asty*, o ambiente interior das muralhas no qual divindades ctônicas ainda não eram contempladas.

Orfeu só será referenciado pela documentação textual a partir do século V a.C., pela tragédia, principalmente como músico apaziguador das feras do mundo dos mortos. Nas efígies de cerâmica, ao contrário de Hades, Orfeu também só irá surgir neste século V a.C, ao menos nos artefatos que chegaram até nós. O tema preferido por parte dos ceramistas será sua morte; Orfeu é assassinado pelas mulheres trácias, que se encontravam em êxtase devido ao ritual.

Além do soberano Hades e de Orfeu, apresentamos ainda neste segundo capítulo várias outras figuras que habitavam o mundo subterrâneo. Uma delas é o cão Cérbero, guardador – segundo a maioria das versões – da entrada do mundo dos mortos. É interessante perceber como a imagem do cão se modifica na própria documentação textual: além de Cérbero já ser citado por Homero – embora este ainda não conceda nome ao cão – Hesíodo vai caracterizá-lo com até cinquenta cabeças. Este número de cabeças vai diminuindo na própria literatura, conforme Cérbero vai adquirindo um papel mais associado à identidade urbana. Desta mesma forma é perceptível na cerâmica, pois nas primeiras imagens o cão é selvagem e com o corpo coberto de serpentes; representação que vai se atenuando com o passar dos séculos.

Outra criatura é o barqueiro Caronte, responsável por levar as almas que adentravam o submundo à outra margem do rio Aqueronte. Caronte é uma entidade mais recente, sendo que tanto as suas primeiras referências na literatura quanto as suas primeiras imagens datam do século V a.C. Ao contrário de outras figuras, tanto na documentação textual quanto na iconográfica Caronte não modifica seu aspecto nem sua função; será sempre o barqueiro responsável por guiar as almas, e esta verificação também nos é importante.

Entre as outras divindades que habitam o mundo dos mortos e que serão abarcadas por nós nesta tese está o deus e personificação da morte Tâ nato. Ao contrário de Hades, que é o deus do mundo dos mortos, Tâ nato será a personificação da própria morte, que tanto nas Epopeias Homéricas quanto nos poemas hesiódicos ainda não terá nome, embora a Morte seja referenciada como uma figura, muito mais do que como uma mera abstração. No período clássico, quando surgem também suas primeiras imagens em cerâmica, Tâ nato já é um deus que, juntamente com seu irmão Hipno, o

Sono, será o responsável por retirar o defunto do mundo dos vivos e levá-lo ao mundo dos mortos.

Brevemente, a título de conhecimento, também serão citados os três juízes responsáveis por julgar as pessoas mortas: Minos, Éaco e Radamanto, que são referenciados por peças teatrais do período clássico. Também apresentamos as Erínias, divindades que possuíam como principal função atormentar os homens pelos seus malfeitos, tanto no submundo quanto ainda no mundo dos vivos. Divindades muito antigas – provavelmente ainda do período micênico – já são conhecidas por Homero e Hesíodo, e no período clássico possuem uma tragédia dedicada a elas: *Orestéia-Eumênides*, escrita por Ésquilo. O tormento que as Erínias causavam era a própria culpa, imposta por uma moral religiosa, que o ser humano carregava dentro de si; as Erínias são a própria consciência religiosa do homem.

Como última deidade deste segundo capítulo, apresentamos Hermes, um deus que em sua essência não é ctônico e sim olímpico, mas que possuía um viés sombrio e ligado a terra, produto de um sincretismo religioso: sua versão *psicopompo*. Como Hermes é o conhecido mensageiro dos deuses, sempre com seus pés alados que concediam velocidade, este será o responsável por acompanhar as almas que adentravam o submundo.

Nas obras de Homero esta faceta de Hermes já era conhecida, assim como em seu próprio Hino Homérico, o *Hino Homérico a Hermes*, em que o deus é o responsável por guiar Perséfone de volta ao mundo dos vivos. Também contamos com efígies de cerâmicas – desde o período arcaico – que retratam Hermes em seu lado *psicopompo*: junto a corpos que já estão sem vida ou já a guiar almas pelo ambiente subterrâneo. Embora este não seja seu aspecto mais difundido, cabe-nos neste trabalho referenciar esta veia ctônica que o deus possuía.

No terceiro capítulo de nosso trabalho apresentamos o “Ambiente Agrícola”, e as deidades que dele fazem parte. Na mesma lógica do capítulo dois, neste propomos um cotejamento entre a documentação textual e iconográfica, com o intuito de perceber como e porque se deram as mudanças que ocorreram nas divindades ctônicas do mundo agrário com o passar dos séculos.

Em um primeiro momento, tecemos um argumento acerca de como se processava os modos de produção das sociedades que habitavam a Península Balcânica a partir do século VIII a.C. A agricultura era a principal prática econômica dos povos helênicos, sendo responsável por grande parte do abastecimento alimentar desta

sociedade, juntamente com a pesca. Na produção rural, eram cultivados, sobretudo, cereais – como a cevada, mas também outros – que se configuravam como principal fonte energética destes povos.

Como deusa primordial das práticas agrícolas e dos cereais há no panteão das divindades Helênicas a deusa Deméter. Na tradição mitológica olímpica, Deméter é irmã do deus supracitado Hades, além de outras deidades, a saber: Zeus, Posídon, Hera e Héstita. Na partilha das funções que irão reger o mundo, Deméter ficará com a agricultura e as práticas do plantio. É a responsável por enviar a chuva benéfica que faz com que os alimentos cresçam, ao mesmo tempo em que pode fazer com que todas as plantações sequem, conforme a sua vontade.

Acreditamos que Deméter seja uma divindade muito antiga, quem sabe uma transformação da grande deusa-mãe do mundo pré Indo-europeu. Inclusive seu nome, *De* – deusa – e *Meter* – mãe – remete a este caráter Indo-europeu de divindade maternal. Deméter já é citada pelos Poemas Homéricos, destarte, ainda é menos lembrada do que Hades. Embora a deusa fosse poderosa, capaz de decidir o destino dos homens por meio dos alimentos, esta possuía características demasiadamente campestres, sendo que as obras de Homero pouco se preocuparam em descrevê-la.

Em Hesíodo, na *Teogonia*, Deméter aparecerá quando o autor explica a partilha do mundo pelos seis deuses que destronaram os titãs. Poucos pormenores acerca da imagem e, principalmente, sobre o culto da deusa nos são legados até a escrita de seu Hino Homérico, o *Hino Homérico a Deméter*. Este, um dos mais extensos hinos que sobreviveram e chegaram até a época contemporânea, narrará o rapto da filha de Deméter, Perséfone, por seu tio Hades, e o lamúrio da deusa na busca incansável por sua filha<sup>8</sup>.

Durante todo o Hino Homérico, que é a fonte textual mais extensa que descreve Deméter, a deusa se transformará em velha e viajará para todos os cantos para saber onde está sua filha. Este texto, cercado de simbolismos e segredos nos informa, dentre muitas outras coisas, como o homem aprende a prática do plantio e da agricultura, sendo um presente de Deméter ao herói Triptólemo, para que este ensinasse aos mortais as técnicas de cultivo de cereais. Também presente no *Hino Homérico a Deméter* está uma descrição dos Mistérios de Elêusis, festejo que ocorria, muito provavelmente, em épocas de colheitas no *demos* de Elêusis, próximo a Atenas, e possuía como divindade

---

<sup>8</sup> Há um outro *Hino Homérico a Deméter*, bem menor, que também assenta a deusa como sendo a divindade da agricultura.



principal a ser cultuada Deméter, mas também Perséfone, Triptólemo, Hades e até Dioniso e Orfeu eram partícipes, em períodos mais recentes.

Estes rituais eram de tipo misterioso; somente os adeptos de cultos agrários é que poderiam participar, ocorrendo longe dos olhos dos urbanos e do poder oficial da *polis* ateniense. Isto fez com que diversas conjecturas e diferentes formas imaginárias de descrição fossem feitas em relação a este rito. Conforme os períodos foram passando, o ritual passou a ser um pouco mais aberto e, no período clássico, se torna até mais cidadão, com pessoas não tão ligadas a terra podendo espreitá-lo e até participar.

É neste período clássico que Deméter também se populariza, sobretudo devido ao teatro. Aristófanes referencia a deusa em três de suas comédias; já as tragédias serão duas, de Eurípides. Em uma das peças de Aristófanes, *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, o comediógrafo satiriza outra festa em honra de Deméter, as Tesmofórias. Este festejo, muito mais urbano do que os de Elêusis, ocorria dentro das muralhas de Atenas, sob a égide do templo de Deméter.

A representação de Deméter na cerâmica grega é significativa desde o século VI a.C e, também ao contrário de Hades, não há alteração na simbolização funcional da deusa: ela sempre será retratada em temas agrícolas. Todavia, a efígie e o aspecto desta divindade vão se transformando com o passar dos séculos – e mais uma vez conforme o advento das tiranias. Nas primeiras imagens Deméter aparece quase como uma agricultora, sendo que em imagens posteriores, e isto se deve muito à popularização dos Mistérios de Elêusis, a deusa será representada como a imponente e poderosa divindade que rege as celebrações em sua honra.

Se Deméter é a mãe, a poderosa deusa que zela pelo bem-estar alimentar das populações, sua filha Perséfone será a jovem moça que, vítima de um sequestro, acaba por se transformar. Também chamada de Cora – a jovem – a deusa terá sua primeira participação nos poemas de Homero; porém nestas obras não está associada ao ambiente ctônico da agricultura, e sim no ctônico mundo dos mortos, ao lado de seu tio e esposo Hades, após este tê-la sequestrado. É somente na *Teogonia* de Hesíodo que Perséfone aparece aliada a Deméter, como mãe e filha.

No *Hino Homérico a Deméter*, embora toda a narrativa se passe pelo advento de seu rapto, Perséfone não será tão citada, a não ser por elementos que serão associados à deusa. Um deles é a flor, pois Perséfone foi raptada justamente por ter se distraído ao ver uma. Ainda há outras características, como o fato de a deusa estar brincando no momento anterior ao rapto, o que atestaria sua outra designação: Cora, a jovem.

Tampouco a deidade é citada com veemência pelo teatro ático. A obra *Édipo em Colono*, de Sófocles, é a única peça produzida no período clássico que chegou até nossos dias em que Perséfone é mencionada. Diferente é a arte em cerâmica: a divindade possui uma gama de peças que a referenciam e em temas variados, a partir do século VI a.C. Os dois temas que mais encontramos simbologias de Perséfone são a representação do mundo dos mortos, em que a deusa aparece junto a seu esposo, e nas temáticas agrárias dos Mistérios de Elêusis. Perséfone, nestes temas, aparece junto a sua mãe ou a Triptólemo, sempre em alguma função ritual.

No final deste terceiro capítulo, concedemos ênfase a algumas outras figuras que se encontravam presentes nos rituais ocorridos em Elêusis. A principal delas é o herói Triptólemo, responsável por repassar os ensinamentos de semeadura recebidos por Deméter. Sendo uma criatura mais recente, possui como única fonte textual completa a descrevê-lo o *Hino Homérico a Deméter*. Chegaram até nós fragmentos de uma peça perdida de Ésquilo, cujo título é *Triptólemo*; porém poucos trechos podem ser decifrados, pois a obra se perdeu quase por completo. Nas imagens de cerâmica, Triptólemo será lembrado como o herói partícipe dos Mistérios de Elêusis, sempre com funções primordiais. Outra deidade que explanaremos brevemente é Plutão, caracterizado por Hesíodo como um filho de Deméter, que mais tarde simbolizará a riqueza. Aristófanes, já no século IV a.C, comporá uma comédia com seu nome.

Como última figura a ser estudada neste capítulo, temos o rei mítico Erecteu. Erecteu, considerado o fundador da cidade de Atenas, já figura nas Épopéias *Ilíada* e *Odisseia*, apesar de a cidade de Atenas ainda não ser próspera neste período. Associado ao solo e a autoctonia, figura também na tragédia eurpidiana *Íon*. Erecteu será um herói telúrico, sobretudo na documentação imagética, ligado aos deuses campestres e remetendo a uma ligação com a terra, a pátria.

No capítulo quatro, apresentaremos um ambiente que, ele próprio, viu-se alterado com o passar dos séculos, passando de ctônico para olímpico: o “Ambiente das Festas”. De início, traçamos uma discussão historiográfica acerca do conceito “festa”, bem como suas influências no cotidiano social. A divindade que melhor caracteriza as festas, em todos os períodos pelos quais a história grega passou, é o deus Dioniso. Deidade extremamente complexa e fartamente estudada e analisada, o chamado deus do vinho foi uma das divindades que mais sofreu transformações, tanto em sua efígie quanto em suas práticas rituais.

Nos Poemas Homéricos, Dioniso é citado tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, sempre em papéis secundários, apresentado como o que leva a alegria e a loucura aos mortais. Seguindo a lógica das divindades ctônicas, um deus festivo e rural como Dioniso não condiria com a realidade palaciana e aristocrática da época em que as epopeias foram escritas e narradas oralmente. Na *Teogonia* de Hesíodo é relatada a genealogia do deus, sendo filho de Zeus e Sêmele.

Dioniso, assim como Deméter, possui um Hino Homérico em sua honra. No *Hino Homérico a Dioniso*, a divindade é confundida com mortal e capturada por piratas. O rapto faz com que a frágil figura na qual o deus estava materializado se transforme, demonstrando todo o seu esplendor e poder, que transfigura os marinheiros em golfinhos. No hino já é perceptível a diferença dos Poemas Homéricos: Dioniso não é mais somente o deus responsável pelos festejos e alegrias; também é cruel e implacável com aqueles que o maltratam.

No período clássico, o deus será uma figura não muito citada pelo teatro ateniense – apesar de ser ele o próprio padroeiro do teatro. Na *Antígona*, de Sófocles, haverá breves passagens que o referenciam, assim como na comédia *As Rãs*, de Aristófanes, em que o deus é relatado diversas vezes. Entretanto a obra teatral que será inteiramente dedicada a Dioniso é a tragédia *As Bacantes*, de autoria de Eurípidés. Dioniso não foi muito lembrado no século V a.C., o século da cidadania urbana, ao menos nos escritos que sobreviveram até a contemporaneidade. Entretanto, e por ser o deus do teatro, ele será um dos únicos deuses ctônicos que terá uma obra dedicada à sua imagem e ao relato de seu culto.

Na peça *As Bacantes*, Dioniso retorna da Ásia para a sua cidade natal Tebas, governada pelo rei Penteu. Como o rei não aceita o culto ao deus, a quem se refere como “um novo deus”, Dioniso destrói o palácio real e faz com que as mulheres da família de Penteu entrem em *manía* e passem a vagar errantes pelos bosques prestando-lhe rituais. Penteu vai até o local de culto e é morto por sua própria mãe e suas tias, que se encontravam em êxtase divino. Na obra, fica clara a imagem de um Dioniso violento e intolerante com aqueles que não o aceitam.

A transformação da imagem do deus é ainda maior nas efígies presentes na cerâmica, que surgem a partir do século VI a.C. Dioniso nas primeiras representações é simbolizado barbudo, com trajes barbarizados e por vezes correndo. É perceptível na imagem do deus uma selvageria, típica dos deuses telúricos. Com o passar das décadas e, mais precisamente, após o período das tiranias, a deidade vai se parecendo cada vez

mais com um habitante urbano: sua barba será mais curta e arrumada, seus trajes praticamente não terão características orientais e o deus sempre se encontrará em posição altiva; no período helenístico encontramos efígies que demonstram Dioniso imberbe e até efeminado.

Além de Dioniso, abordaremos também as criaturas que fazem parte de seu cortejo festivo e de seus cultos. Pã é um deus híbrido, metade homem metade bode, que habitava as florestas, sendo protetor das matas. Criatura telúrica, é considerado um deus recente, não sendo citado nem por Homero nem por Hesíodo, acreditamos que pelo mesmo motivo que já explanamos. Destarte foi composto um Hino Homérico em honra a Pã, o *Hino Homérico a Pã*. Nele, a criatura é um pastor apaixonado por ninfas, músico e já com o aspecto bestial. Nas peças teatrais, o deus praticamente não aparecerá: somente na obra *Reso*, de autoria, não sem controvérsias, atribuída a Eurípides o deus contará com uma referência.

Além de Pã, apresentaremos também o filho de Dioniso, Priapo. Portador de um órgão genital gigantesco, fruto de uma maldição, Priapo será a própria personificação da fertilidade, aspecto que seu pai também representa, pois Dioniso é um deus sexualizado. Sem referências na documentação textual em todos os períodos abarcados por nossa pesquisa, Priapo será conhecido por algumas poucas imagens em cerâmica que chegaram até nós, que sempre o simbolizam como o deus itifálico e sequer deixam clara que se tratar mesmo do deus.

Nos cabe também referenciar Sileno. Sileno é um Sátiro muito velho; responsável, segundo algumas versões míticas, pela educação de Dioniso é Sileno quem vai prover os ensinamentos ritualísticos e festivos ao deus. A tragédia de Eurípides *Ciclope* é a única a fazer menção a Sileno, e de uma forma bem ctônica: o ser é um trabalhador rural, a serviço dos Ciclopes. Nas imagens produzidas pelos artesãos nas peças de cerâmica, Sileno será mais representado, e não somente junto a Dioniso, mas em outras situações também, desde ambientes festivos e agrários até em circunstâncias de guerra.

Temos também Cadmo, fundador da cidade de Tebas – sitio onde supostamente nasce Dioniso, conforme a narrativa mítica – avô de Dioniso e herói ctônico, ligado a terra, de onde saem seus guerreiros, semeados pelo dente do dragão derrotado. Cadmo é uma figura antiga, citado pelas Epopeias Homéricas, além da *Teogonia* hesiódica e pelo teatro ático, nas peças *As Fenícias* e *As Bacantes*. O conceito de autoctonia será

discutido nesta parte, pois Cadmo representa a ligação do homem com o solo pátrio, com a terra semeada e com os mitos de fundação.

Já no Capítulo cinco apresentaremos outro mundo dos Gregos que possui alguns aspectos ctônicos: o “Ambiente da Caça”. A caça, obviamente ocorrida fora das muralhas das *poleis*, constituía-se como um costume citadino a partir do período arcaico; entretanto é uma prática selvagem, remontando a períodos primitivos. Embora seja uma prática alimentar e também de lazer, a caça, distintamente da agricultura e da pesca, era executada por uma elite; somente homens abastados poderiam caçar e, embora esta prática denote uma certa bestialidade, era cara aos cidadãos abastados.

Em um primeiro momento, apresentaremos brevemente como o advento da caça ocorria no cotidiano dos Helenos e, sobretudo, qual o papel social desta na vida do povo grego. A deidade que estava associada às práticas da caça era a deusa irmã gêmea de Apolo, Ártemis. Consideramos que Ártemis é uma síntese de divindades, ora ctônica ora uraniana: ao mesmo tempo em que é a deusa olímpica virgem, que se liga ao uraniano e altivo Apolo, é a deusa selvagem da caça, capaz de abater feras e que também exige sacrifícios sangrentos em sua honra, como retratados pela tragédia ateniense. Compreender em quais aspectos a deusa é telúrica e em quais ela é olímpica é o ponto fulcral deste capítulo.

Ártemis, acreditamos, é uma divindade tão antiga quando Deméter, transformada do tronco Indo-europeu na deusa Grega da caça. Desde os Poemas Homéricos a divindade já é conhecida como *Potnia Théron*, que como melhor tradução que podemos apresentar seria “Rainha das Feras”. Esta *Potnia Théron* seria uma selvagem deusa dos animais, com aspectos animais e que, com o passar dos séculos, se transformará na Ártemis grega. Na *Teogonia* hesiódica Ártemis é retratada como a guerreira filha de Leto e irmã de Apolo.

Da mesma forma que a Deméter, a Ártemis dois Hinos Homéricos foram dedicados. No *Hino Homérico a Ártemis* mais longo, a deusa é apresentada como arqueira e caçadora, e nesta fonte é que encontramos a primeira menção a virgindade da deusa. A noção de afastamento que o Hino traz, pois Ártemis será associada às montanhas, florestas, pântanos e alagadiços afastados, faz com que a deusa assumira sua faceta ctônica, se contrapondo ao mundo urbano e ao ambiente da cidadania. A saber, no hino mais curto em honra a Ártemis, esta também será uma deidade caçadora e guerreira.

Na tragédia do período clássico – Ártemis não será lembrada pela comédia – é Eurípides quem irá retratar a deusa em três de suas obras: *Hipólito*, *Ifigênia entre os Tauros* e *Ifigênia em Áulis*. Em *Hipólito*, Ártemis é a deus implacável da caça, que recusa os gracejos dos homens, assim como seu herói protegido, homônimo da peça, que também permanece virgem. *Ifigênia entre os Tauros* e *Ifigênia em Áulis* são duas peças teatrais que se complementam: em ambas é narrado o mito de Ifigênia, sacerdotisa de Ártemis, que quase se sacrifica em honra da deusa. Nestas duas peças é que encontramos os aspectos mais ctônicos de Ártemis.

A iconografia da deusa é abundante. Nas efígies de cerâmica, Ártemis é uma das que foram retratadas mais preteritamente: suas primeiras representações são ainda do século VII a.C. e, até o século VI a.C, esta deidade é simbolizada como selvagem, cercada de animais e, por algumas vezes, abatendo ou enforcando alguns. É na segunda metade do século VI a.C – mais uma vez colocamos a tirania como primordial para a transformação da deusa – que esta assumirá um semblante mais cidadão: começa a aparecer mais junto a seu irmão Apolo, o que lhe confere um caráter olímpico, e não é mais retratada abatendo os animais e sim na companhia destes.

No último capítulo, o sexto, adentraremos no ambiente ctônico mais obscuro, por vezes até mais obscuro do que o próprio mundo da morte: o “Ambiente da Magia”. A magia estava bem presente em sociedades antigas, desde a Mesopotâmia e o Egito. Nas distintas regiões da Península Balcânica, a magia será praticada de forma distinta, mas sempre estará presente. Em Atenas, por exemplo, havia o *katádesmos*, finas lâminas de chumbo com escritos dedicados a imprecações e evocações a divindades e até a almas que habitavam o ambiente dos mortos.

Como deusa das práticas mágicas, os Gregos referenciavam a figura de Hécate. A deusa, embora os autores atestem que seja muito antiga, não aparece nos Poemas Homéricos. A primeira menção a Hécate é Hesíodo quem faz, em sua *Teogonia*, apontando que esta é prima de Ártemis. A associação entre Hécate e Ártemis existirá durante todo o período da história grega, pois as duas simbolizam a Lua: destarte Ártemis é a Lua cheia e frondosa, enquanto Hécate é a Lua nova e soturna.

Diferente da maioria das divindades, que na *Teogonia* aparecem somente dentro de uma genealogia, a Hécate foi dedicado um texto denominado “Hino a Hécate”, que caracterizará a deusa em vários pormenores. Neste passo, Hécate será a honrada deusa que presta auxílio nos tribunais, que concede abundância na caça e na pesca, que propicia vitória aos atletas, entre outros predicados. Ainda neste período arcaico esta

deidade não era associada à magia – ou ao menos Hesíodo não se atentou para este aspecto, indicativo de que a deusa muda suas próprias funções com o passar dos séculos, o que também não é comum no que diz respeito às divindades.

No *Hino Homérico a Deméter*, Hécate também aparecerá. É a deusa que guiará Perséfone pelos caminhos do mundo subterrâneo até encontrar novamente a luz, sempre que esta subir ao mundo dos vivos para passar uma parte do ano com sua mãe; Hécate empunhará a tocha, símbolo do conhecimento. Tampouco no hino a deusa é sinistra, apesar de encontra-se no submundo; pelo contrário, é a amável divindade que auxilia e, principalmente, ilumina o obscuro caminho dos mortos para a jovem Perséfone.

É somente no período clássico que em Hécate aflorará as características sombrias, difundidas pelo teatro ateniense. A deusa, embora não possua nenhuma obra que narre mitos relacionados consigo, é citada em diversas peças, como *As Fenícias*, *Íon* e *Medéia* na tragédia e *As Rãs* e *As Vespas* na comédia. Em todas elas Hécate terá ao menos uma menção acerca de um lado sombrio, e até possuirá epítetos, como Einodia, simbologia das encruzilhadas.

As primeiras representações de Hécate na cultura material datam já do período clássico, e se no período arcaico esta divindade será lembrada veementemente por Hesíodo, na arte do período clássico a deusa será retratada apenas como a acompanhante de Deméter ou junto a rituais, como os que ocorriam nos Mistérios de Elêusis, nos quais a deusa também era partícipe.

Ainda neste último capítulo, fazemos menção a outra deidade sombria: Pandora. Embora o mito de Pandora fosse bem conhecido para os Gregos – o da mulher que abre um jarro e espalha os males pelo mundo – ela não será citada nem por Homero nem pela tragédia ática; a deusa aparecerá somente em Hesíodo, tanto na *Teogonia* quanto na obra *Os Trabalhos e os Dias*, textos em que a narrativa mítica da deusa se difundirá. Da mesma forma, na cerâmica esta deidade pouco será representada e somente a partir do período clássico.

Como última divindade a ser trabalhada por nós, elencamos a misteriosa Lâmia, que não é consenso entre os autores se trata-se mesmo de uma deusa ou de um *daímon*. Lâmia – seu gênero também não é definido pelos especialistas – praticamente não foi lembrada pela documentação textual, sendo citada brevemente somente pela comédia *A Paz*, de Aristófanes. Suas efígies em cerâmica, que são raras e datam a partir do início do século V a.C., também são confusas e de difícil descrição.

Finalizamos esta breve “Introdução” salientando que este estudo tem como principal proposta, além de um inventário de todas as divindades ctônicas que assim conseguimos enquadrar dentro do conceito proposto, a apresentação da documentação que trata da mesma, do século VIII ao V a.C., também uma proposta de cotejo entre períodos, como forma de compreender como a religiosidade Helênica, por meio das representações das divindades de seu panteão, influenciou a política e a cultura, e de que forma foi influenciada por ela, bem como as maneiras como estas evoluem, se transformando significativamente ou mantendo diversas características. É importante deixar claro também que este trabalho foi redigido em língua portuguesa com a ortografia e a gramática correntes no Brasil, pois sendo o autor brasileiro, nada mais oportuno do que a escrita nas regras ortográficas do país do qual o mesmo é natural.



# CAPÍTULO 1

## DISCUSSÃO TEÓRICO- METODOLÓGICA

### 1.1 *χθόνιος*: conceito e definições

Como alerta Reinhart Koselleck, nem toda palavra existente pode requerer um conceito histórico. Um conceito, na acepção historiográfica do termo, parte de um pressuposto científico, de palavras, termos ou expressões que requerem um aparato teórico<sup>9</sup>. Todavia o termo, a palavra conceitual que, em um trabalho científico, é teorizada, não pode ser encerrada meramente no campo da linguagem. Cabe ao Historiador inserir tal adjacência em um contexto social que o produziu:

(...) considero teoricamente errônea toda postura que reduz a história a um fenômeno de linguagem, como se a língua viesse a se constituir na última instância da experiência histórica. Se assumíssemos semelhante postura, teríamos que admitir que o trabalho do historiador se localiza no puro campo da hermenêutica.<sup>10</sup>

É com ciência desta lógica histórica que trataremos as discussões conceituais neste trabalho, sobretudo o vocábulo *ctônico*, esta expressão cunhada ainda no tempo dos Gregos, a sociedade que estudamos. Nesta tese, trabalharemos com esta palavra, de cunho sócio-religioso, tendo consciência de que esta não se desvincula da cultura que a criou e lhe outorgou significado.

*Khthonios*, esta palavra de origem grega relativa ao obscuro, que está relacionada a terra, recebe a seguinte definição de Pierre Chantraine: “surtout selon l’acception religieuse et souterraine de *χθών*, et comme lui presque uniquement poétique. A propos de divinités diverses, nommées ou non, de lieux, de poussière, d’un voyage”<sup>11</sup>. O *ctônico* – a partir de agora, durante toda a tese, grafaremos o termo desta forma, em seu equivalente português – se configura como um termo religioso para

<sup>9</sup> KOSELLECK, Reinhart (1992), p. 134.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>11</sup> CHANTRENE, Pierre (1999), p. 1259.

designar divindades que possuem alguma associação com a terra. Conceito muito presente na literatura grega, sobretudo o teatro ático, difere estas divindades das chamadas olímpicas<sup>12</sup>, mais associadas ao celeste e as perspectivas de luz; e também dos heróis, em sua maioria com essência olímpica, uraniana e muito mais acessíveis do que as deidades ctonianas<sup>13</sup>, embora diversos heróis poderiam possuir ao menos uma faceta telúrica. O termo uraniano para designar as deidades que se opõem às ctônicas provêm do próprio deus Úrano, representação do céu, e a divindade celeste suprema, geradora dos primeiros titãs e das primeiras forças da natureza<sup>14</sup>.

Mas o termo ctonismo, além de se referir aos deuses telúricos, que se ligam à terra, também tem designações relacionadas com o mundo dos mortos, ou seja, o mundo inferior, abaixo da terra, e também com a sexualidade<sup>15</sup>, com a fertilidade e abundância, prerrogativas também associadas ao solo, à terra que faz brotar o alimento. Durante o estudo, procuraremos aplicar este conceito que remete para os Helenos para tentar identificar quais as deidades que podem ser enquadradas como ctônicas, e como suas representações foram se alterando com o passar dos séculos, bem como as mudanças políticas e sociais nas quais as *poleis* Gregas iam passando.

O ctonismo, e as divindades que assim eram enquadradas, estava geralmente associado às pessoas do ambiente da *chóra*, dos locais para além das muralhas, afastadas do perímetro urbanos da *polis*, com costumes e crenças campestres, em um cotidiano ruralizado. Deste modo, as deidades ctonicas seriam muito mais próximas destas populações rurais do que dos cidadãos da *ásty*, mais associados aos chamados deuses olímpicos<sup>16</sup>. Isto faria com que estes deuses, dentro das acepções imaginárias que permeavam a sociedade Grega, fossem mais populares e humildes, ligados à grande massa rural da *chóra*: “(...) ‘bas, à ras de terre’ dans des acceptions plus ou moins métaphoriques, jusqu'aux sens de ‘humble’ et ‘vil’.”<sup>17</sup>

Todavia, tanto as divindades ditas olímpicas como as ctônicas possuíam cultos,

<sup>12</sup> Conforme Walter Burkert (2003), os olímpicos seriam deuses mais imaculados; divindades purificadoras e detentoras de certa soberania.

<sup>13</sup> SCULLION, Scott (1994), p. 115.

<sup>14</sup> ELIADE, Mircea (1994), p. 112.

<sup>15</sup> CHANTRENE, Pierre (1999), p. 1259.

<sup>16</sup> Esta contraposição entre os deuses ctônicos e olímpicos será sempre percebida em todos os períodos da História da Grécia. Como somente um exemplo inicial, já que durante a tese sempre trataremos desta dicotomia, citamos Walter Burkert (1993), quando relata os jogos em Olímpia, que atesta que o atleta vencedor iniciava suas honras com um sacrifício a Pélops, herói local, e terminava atirando fogo nestes sacrifícios e concedendo-o ao olímpico Zeus, em uma transição da sacrifício para o fogo purificador, do ctônico para o olímpico.

<sup>17</sup> CHANTRENE, Pierre (1999), p. 1259.

eram passíveis de consagração, de curar um doente, trazer a epifania ou fazer com que se obtivesse êxito em uma batalha. Dentro de todas as diferenças que cercam estas duas acepções divinas, não se pode esquecer que são criações sagradas dos seres humanos e que a estes servem: “Tanto numas quanto noutras existem locais de veneração fixos, (...) existem refeições sagradas em que se constitui uma comunidade (...). O bem e o mal, a ira e a graça irradiam tanto de um como de outro, (...)”<sup>18</sup>

Esta noção de afastamento, de distância que as deidades ruralizadas, ctônicas, exerciam, sobretudo nas populações habitantes da *ásty*, fizeram com que estes deuses permanecessem misteriosos, sobretudo em períodos mais remotos, como o homérico e o arcaico. Esta obscuridade fez com que algumas divindades, como Hades e Hécate, se tornassem herméticas, como percebemos em nossas fontes – escritas por indivíduos citadinos – outras temidas, como as Erínias, outras bestiais e enlouquecidas, como Dioniso e Sileno, ou ainda tornaram-se frutos de contestação das crenças oficiais da *polis* e tradicionais de perímetros urbanos, como ocorreu com Orfeu e o orfismo.

Os rituais e a veneração das potências ctônicas são sem dúvida muito antigas. Embora não possamos afirmar que o que é olímpico é “grego” e o que é ctônico é “pré-grego”, pois nas tradições sumério-babilônicas, egípcias e celtas, por exemplo, já existiam deuses celestes e subterrâneos<sup>19</sup>, vários elementos indo-europeus são percebidos nos ritos ctônicos, como as palavras *cheîn* – libar em honra dos subterrâneos – e *enagízein* – devotar aos mortos<sup>20</sup>. O que a religiosidade grega deflagrou, fulcralmente, é a distinção entre os deuses dos mortos, e que são imortais, e os mortos, outrora homens mortais. Embora esta distinção se fosse acentuando e aperfeiçoando com o passar dos tempos, como no caso da tirania de Pisístrato, onde o tirano ordena que se “purifique” Delos dos túmulos<sup>21</sup>, ela já existia nos períodos pretéritos da história grega.

As deidades tratadas como ctônicas, em suas principais características, ou são deuses que fazer parte de um mundo de destruição, de castigos e sofrimentos, ou ainda divindades provedoras, que auxiliam os camponeses na continuidade da vida, ou seja, no florescimento de alimentos, que vêm debaixo da terra<sup>22</sup>. Discordamos de Arthur Fairbanks (1900), quando diz que o termo “ctônico” deveria ser utilizado somente para

---

<sup>18</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 388.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 391.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 391.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 392.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 390.

os deuses do mundo dos mortos, por percebermos que os próprios Gregos possuíam uma noção de ctonismo como algo associado ao solo, e por este motivo é inteiramente possível enquadrar neste conceito helênico também as deidades associadas ao plantio e à vegetação.

No primeiro grupo, temos as deidades do infra mundo, do ambiente dos mortos, como Hades, Perséfone, Erínias, Caronte, Tânato, Hermes *psicopompo*, dentre outras, e as da magia e obscuridade, como Hécate e Lâmia. Estas divindades são temidas pelos homens e por vezes nem sequer mencionadas; mas também são respeitadas por todo o seu poder e pelas suas funções, vitais para a continuidade da espécie. No segundo grupo, que podemos dizer se tratar de divindades mais agrárias, temos deuses como Deméter, Triptólemo, Dioniso, Pã, Príapo e Sileno, deidades que se associam à terra por sua fertilidade e fecundação, além de se associarem, algumas delas, à sexualidade, esta também fecunda como a terra. Tanto a fertilidade agrária quanto a sexualidade tratam, no fundo, da mesma realidade: a reprodução. No entanto, alguns dos deuses do primeiro grupo também possuem uma faceta agrária, como Hades/Plutão e Perséfone/Cora; há ainda Hermes, que inclusive terá uma faceta olímpica forte. Estas associações comprovam que, caso desejemos encerrar os deuses em grupos ou abstrações fechadas estaremos incorrendo em um erro: as divindades do panteão helênico não estão enquadradas em uma só acepção, mas são “móveis” e modificam-se conforme as prerrogativas do imaginário de um indivíduo ou ainda de toda uma comunidade.

Mas, assim como a própria dualidade ctônico/olímpico, estas divindades não se enquadravam fechadamente em um dos grupos, mas praticamente todas elas detinham características dos dois grupos. O que ocorria é que os aspectos de um desses grupos sobressaia sobre o outro. Um segmento de especialistas defende que as deidades do mundo dos mortos, por exemplo, eram bem estabelecidas neste grupo no período homérico, e com o passar dos séculos foram se introduzindo no grupo das divindades campestres. Outra divisão de estudiosos acredita que os deuses do submundo sempre foram temidos, e nunca se configuraram como doadores de bênçãos<sup>23</sup>. Acreditamos que a primeira alternativa se configura como a mais plausível, haja vista a transformação de várias destas deidades – como Hades – na cultura material, passando de exclusivamente sombrias para doadoras de benéficas agrárias.

Temos de ter claro um aspecto primário quando vamos analisar a religião dos

---

<sup>23</sup> FAIRBANKS, Arthur (1900), p. 242.

Gregos de um modo geral: a noção de que suas crenças eram politeístas, e este politeísmo creditava uma flexibilidade na aceção, nos cultos e nas prerrogativas de todas as divindades, sendo isto próprio de problema da religião grega. Não podemos, por exemplo, distinguir e afirmar claramente que um determinado culto é exclusivamente ctônico, ou que uma prece é, ela toda, olímpica. O que podemos é definir categorias de análise que possam nos levar a traçar um panorama de quais deidades apresentavam mais aspectos associados ao telúrico, e como isto foi representado pela sociedade helênica em determinados períodos:

We must also avoid burdening the Olympian/chthonian distinction with implications that the evidence cannot bear. There is, for example, no reason to suppose that the avoidance of participation in chthonian offerings corresponded to the folk belief, reflected in the myth of Persephone, that to eat the food of the underworld is to be consigned there, nor to accept the notion that sacrificial banqueting involved "communion" with the recipient. Few would profess such ideas now, but vestiges of them seem to underlie rejection of the basic distinction on the basis of attested participation in offerings to some chthonians. The distinctive trait of the chthonians is their ambivalence, and the mode of worship specially suited to them amounts to holding nothing back in the appeasement of dangerous and unpredictable powers. Ambivalence is not, however, unrelieved nastiness, so that forms of worship reflecting assurance or cautious assurance of chthonian good will need not surprise us, let alone lead us to rash shifting of paradigms. Ambivalence elicits meticulous caution, but there are degrees of caution, and such a compromise as carefully restrained or controlled participation may sometimes be felt to suffice.<sup>24</sup>

Embora em toda a documentação que apresentaremos neste trabalho tentemos identificar aspectos, características e mudanças que definiriam as divindades como mais ctônicas ou menos ctônicas, ou ainda quando uma divindade assume um lado mais olímpico, em detrimento de seu lado ctônico, temos de ter claro que estas eram aceções de quem produzia a obra – seja textual ou iconográfica – e que nem sempre condizeria com o imaginário da “arraia miúda”; da população de um modo geral: “A realidade cultural, porém, permaneceu um conglomerado de elementos olímpicos e ctônicos com muitas e subtis gradações”<sup>25</sup>. Mas também temos de ter consciência de que as obras homéricas e hesiódicas, os Hinos Homéricos, as peças de teatro e os artefatos de cerâmica, todo este *corpus* documental, retrataram realidades vividas em suas épocas, sejam elas quais forem, e desta forma se configuram como indícios de uma realidade da

<sup>24</sup> SCULLION, Scott (1994), p. 118.

<sup>25</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 393.

qual foram influenciados e também influenciaram.

Assim como a aceção da figura destes deuses, seus cultos também eram obscuros e desconhecidos, como o caso dos Mistérios de Elêusis, em honra primordialmente de Deméter e sua filha Perséfone que, aquando de sua criação, só era conhecido pelos iniciados no culto. Estes rituais às deidades ditas ctônicas envolviam sacrifícios sangrentos<sup>26</sup>, ou ainda por incineração, característica sempre presente no ctonismo, em oposição às refeições sacrificiais concedidas aos deuses olímpicos<sup>27</sup>. Porém é importante ressaltarmos que esta visão tradicional da dialética olímpico *versus* ctônico, sobretudo no que tange a cultos e sacrifícios, está sendo atenuada pela historiografia, que percebe distinções, mas também semelhanças, nos rituais em ambos os grupos de divindades:

On the traditional, radically dualistic view of the Olympian/chthonian distinction heroic sacrifices which are not holocausts or involve a banquet can be taken, as they are by Parker and Nock, as evidence against the validity of a distinction between what I have called "participatory" sacrifices for Olympians and "renunciatory" sacrifices for chthonians. If, however, as I suggest, we adopt a more flexible approach to the distinction, recognizing a wide range of compromises between Olympian and chthonian sacrificial modes corresponding to the ambiguous character of chthonian divinities, we can perhaps see this evidence in a new light.<sup>28</sup>

Estes sacrifícios sangrentos, que ocorriam, sobretudo, até o século VI a.C., foram considerados no período clássico como práticas bárbaras<sup>29</sup>, não condizentes com a realidade grega do século V a.C. e, a partir daí é que poderá ter havido uma dissemelhança maior entre os rituais, sendo que os dos ctônicos foram preteridos em relação aos dos olímpicos. Estes ritos aos deuses ctônicos possuíam algumas características exclusivas deles:

We have found the element common to the chthonian divinities in their status as powers of the earth: appropriately enough. Characteristic features of chthonian cult are a nocturnal setting, dark victims, total renunciation of the victim or the libation, and soothing sober libations or vegetable offerings.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> De acordo com Jan Bremmer (2005) eram realizados inclusive sacrifícios em mulheres grávidas, como forma de representar a fertilidade e o mundo fecundo, caros ao ctonismo.

<sup>27</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 141.

<sup>28</sup> SCULLION, Scott (2000), p. 165.

<sup>29</sup> BREMMER, Jan (2005), p. 4.

<sup>30</sup> SCULLION, Scott (1994), p. 98.

Nos sacrifícios e rituais ctônicos, a presença do elemento carne, e do ato de oferecer a carne ao deus, normalmente incinerada, estava sempre presente. A carne poderia ser consumida<sup>31</sup>, desde que fosse atendida a restrição de comê-la imediatamente, dentro dos limites do santuário ou local do culto<sup>32</sup> e ainda dentro das regras e normas estabelecidas pelo rito em questão. Podemos remeter à etilologia do mito de Prometeu, onde a carne foi oferecida como oferenda aos deuses, como forma de ludibriar Zeus; sobre esta questão trataremos pormenorizadamente no quinto capítulo desta tese.

Além dos sacrifícios, outro ato caro ao rito celebrado para estas divindades é a libação – *leibein*. A prática da libação consistia em derramamento de líquidos, sobretudo vinho, mel, água – crus – e azeite – cozido. O ato de derramar um líquido na terra é ctônico – mas também em cultos olímpicos encontramos libações, todavia com um outro sentido – pois a terra absorve o líquido, ou seja, o próprio deus telúrico sorve o fluído sagrado despejado. De todos, é o sacrifício mais autrista, pois o libante não o consome.

A libação nos cultos relativos às divindades ctônicas provavelmente tem origem em sociedades anatólicas e indo-europeias<sup>33</sup>. A *choé*, uma prática de esvaziar por completo um recipiente grande, vertendo seu líquido ao chão, aplica-se sobretudo aos mortos e as aos deuses ctônicos<sup>34</sup>. Esta libação é uma das práticas mais conferidas nas efígies contidas em artefatos de cerâmica, quando os artistas vão retratar cultos a deidades telúricas.

Encerrando este breve tópico em busca de uma síntese, o ctônismo, em seus vários aspectos e com suas múltiplas características, se configura como uma acepção construída ainda pela sociedade helênica, e que se torna uma categoria histórica de análise de uma abordagem religiosa cara aos antigos Gregos. As divindades ctônicas, que não se encerram em uma definição única e precisa, também possuem atributos semelhantes, formas e funções análogas, e é destas similitudes que se faz possível o enquadramento, mesmo que de forma parcial.

---

<sup>31</sup> Este ato de consumir à carne, como forma de entrar em contato com o deus, foi por muito tempo considerado pela historiografia um sentido claro de “tabu”. Todavia esta prática tem sido refutada pelos estudiosos modernos como um conceito de “tabu”, conforme relata Scott Scullion (1994), sendo mais associada a uma questão secular de sacrifícios, encontrada em diversas localidades distintas.

<sup>32</sup> SCULLION, Scott (2000), p. 165

<sup>33</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 153.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 154.

## 1.2. Questões metodológicas e análise dos documentos:

No que tange às propositivas metodológicas desta tese, temos de deixar claro, de início, que não se trata de uma pesquisa inserida dentro do contexto da História da Arte. Embora lançaremos mão de fontes caras aos Historiadores da Arte, como a produção artística em cerâmica confeccionada por pintores gregos – áticos, na sua esmagadora maioria – não é nossa intenção discutir técnicas artísticas, estilos e preferências dos artistas; pretendemos com este tipo de documentação compreender como as divindades foram representadas e como a sociedade helênica as percebia por meio do consumo desta arte.

Embora tratemos da cultura material, também se faz importante ressaltarmos que não se trata de uma tese de cunho arqueológico. Nossa abordagem não terá o intuito de explanar a natureza material das peças, nem abarcar características mais pormenorizadas, como textura, tipo de material utilizado e nível de conservação. Pretendemos com a análise do material em cerâmica compreender como as divindades se inseriam no cotidiano das comunidades helênicas, pois estas peças eram utilizadas no dia-a-dia dos indivíduos, sejam em grupo, como as famílias ou os ritos de morte, seja individualmente.

Além da documentação imagética, utilizaremos também fontes textuais que exemplificaram os deuses telúricos. Como trabalhar com toda a documentação textual produzidas pelos Gregos nos séculos abarcados por esta investigação se torna praticamente impossível, selecionamos as epopeias homérica e os poemas hesiódicos, para percebermos como estas deidades eram representadas em período remotos da história grega, os Hinos Homéricos, como um momento de transição entre o período arcaico e o clássico, além das peças do teatro ático, para compreendermos como se dava a simbologia dos deuses no período clássico. Desta forma, traçaremos um panorama da transformação das acepções das divindades ctônicas, no que tange as suas simbologias e suas funções.

A Epopeia, pertencente ao gênero épico, estando este entre os mais antigos da literatura grega, conforme explanação de Gérard Lambin, não é possível ser enclausurado em uma definição específica e definitiva:

*Il n'existe pas à proprement parler une essence de l'épopée, mais plus généralement une manière épique d'appréhender le monde et la vie. Ce*



genre est, comme les autres, une donnée empirique, le résultat d'un travail inductif de réduction et de simplification mené à partir de réalités, de phénomènes littéraires.<sup>35</sup>

Sendo os Poemas Homéricos *Iliada* e *Odisseia* os mais emblemáticos da Cultura Grega, são fontes indispensáveis para os estudos de sociedades remotas, do que Moses Finley (2002) convencionou chamar de período homérico grego. A narrativa que se faz presente principalmente na *Iliada* – mas também na *Odisseia*, em menor escala – embora muito já se tentou ir contra, se passa numa sociedade com a maioria de suas características micênicas<sup>36</sup>.

Da mesma forma, as peças teatrais, que em sua concepção já se configuram como espaços do poder, são imprescindíveis para compreendermos o imaginário religioso do período clássico grego. O teatro é sagrado, um local de manifestações religiosas regidas por uma regra e uma moral própria. Não se pode celebrar o mito através de um ritual primordial, deve-se celebrar este mito de acordo com as representações teatrais. Uma estátua de Dioniso era disposta nos teatros; na orquestra – *orkhêstra* – erguia-se um altar de pedra e nas arquibancadas sentava-se, em um trono esculpido, o sacerdote de Dioniso. O espaço teatral também se constituía como um espaço abstracional, onde diversas localidades diferentes eram representadas e diversas ideias distintas trabalhadas:

A tragédia ática exerceu uma prática espacial múltipla, mediante a idéia de espaço como infinito, como algo pleno, como extensão material, como vazio. Também como um pré-requisito para o surgimento, emanção e sincronização de fenômenos, que garante as leis naturais, como um sustentador do cosmos e também, ocasionalmente, como uma abstração confusa e absurda<sup>37</sup>.

As aparições infernais – como os espectros, as Erínias e as divindades subterrâneas – surgiam literalmente das entranhas da terra. Os atores utilizavam uma passagem subterrânea escavada por baixo da *orchêstra*, que os arquitetos chamavam de “escadas de Caronte”<sup>38</sup>. Dos espaços físicos destes teatros muito pouca coisa sobrou em forma de ruína. Somente a explanada foi construída com material durável; os edifícios para atores eram feitos de madeira e as *skênai*, primeiramente, eram confeccionadas

<sup>35</sup> LAMBIN, Gérard (1999), p. 20.

<sup>36</sup> LOURENÇO, Frederico (2004), p. 22.

<sup>37</sup> TOBIA, Ana María Gonzáles (2005), p. 19.

<sup>38</sup> GRIMAL, Pierre (2002), p. 21.

com pano<sup>39</sup>.

Como, além da documentação textual, trabalharemos com a cultura material, por meio de efígies contidas em imagens de cerâmica que representam as divindades ctônicas por nós trabalhadas, julgamos necessária uma concisa discussão acerca de como trabalhar com este tipo de documentação. Neste trabalho utilizaremos a perspectiva proposta por Maria Helena da Rocha Pereira, ao afirmar que: “(...) a informação que os vasos gregos nos proporcionam acerca de mitos, vida diária, jogos e o teatro, que não tem preço. Esta é mais uma razão pela qual os estudiosos da cultura e civilização gregas não podem desconhecê-los.”<sup>40</sup>

Faz-se importante deixar claro que, como já foi explanado, este trabalho não se trata de uma pesquisa arqueológica, as discussões técnicas acerca das perspectivas arqueológicas dos artefatos não serão contempladas. Tampouco se trata de uma tese referente à História da Arte, de modo que também não adentraremos nestes pormenores. O que pretendemos com a análise da arte grega é compreender, historicamente, como as diversas acepções das divindades enquadradas como telúricas se transformaram com o passar dos séculos. Nossa intenção é a de fomentar uma discussão iconográfica<sup>41</sup> das representações divinas através de uma História das Imagens, com um acervo arqueológico que representa as deidades ctônicas por intermédio de imagens ou, como coloca Haiganuch Sarian: “Esta é a grande especificidade da maioria dos documentos de cultura material da Antiguidade Clássica: não são objetos arqueológicos como quaisquer outros; eles são portadores de imagens.”<sup>42</sup>

A História das Imagens e os estudos iconográficos foram muito negados quando do surgimento das idéias positivistas e historicistas, e somente com o início das reflexões sobre hermenêutica e semiótica, realizadas pelo pós-estruturalismo, é que este campo da ciência passou a ser valorizado:

A representação direta do material visual está cada vez mais afetada pela aplicação dos critérios da “história do gosto”. Contudo, no discurso acadêmico este tem um lugar pequeno; as linhas de batalha são (obviamente) entre a recuperação histórica (a tentativa de interpretar o material visual como deveria ter ocorrido, quando ele foi

<sup>39</sup> MARTIN, Roland (1956), p. 283.

<sup>40</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2012), p. 15.

<sup>41</sup> Por iconografia compreendemos uma representação ou um conjunto desta com o fim de produzir convenções e significados específicos que tornem o objeto representado reconhecível. Como exemplo se pode citar as características individuais que diferenciam os santos católicos entre si ou os símbolos que identificam os deuses gregos.

<sup>42</sup> SARIAN, Haiganuch (2005), p. 13.

feito, seja pelo autor, por seus contemporâneos ou por ambos) e o engajamento crítico direto de vários tipos, com frequência, mutuamente irreconciliáveis. Esses incluem, em primeiro lugar, a abordagem que admite a possibilidade de acesso intuitivo, direto, à “personalidade artística” e ao “processo criativo” (...); segundo, uma preocupação teoricamente engajada, pós-estruturalista, com a hermenêutica visual; e, terceiro, uma abordagem que enfatiza a continuidade essencial da arte, de forma que a arte de qualquer período do passado não possa ser compreendida além do contexto de sua relação com a prática corrente na arte e por extensão, em nenhum meio visual.<sup>43</sup>

Frances Yates aponta-nos que os antigos já possuíam uma noção clara da importância da imagem na descrição dos acontecimentos:

(...) Plutarco diz que: ‘Simônides chamava a pintura de poesia silenciosa e a poesia, de pintura que fala, pois as ações são pintadas enquanto ocorrem, já as palavras as descrevem depois de terem acontecido’<sup>44</sup>

No estudo desta iconografia mais vale o mito transmitido pela tradição visual do que a arte e a estética com que o tema foi tratado; sua função semântica predomina sobre sua função estética<sup>45</sup>. Sarian aponta-nos também diferentes orientações de várias escolas sobre o estudo da iconografia grega e as principais posições metodológicas quando da análise destas imagens:

1) Estudo paralelo das representações figuradas e da tradição literária refletindo uma total dependência das imagens com relação aos textos; (...) 2) Estudo da função semântica das imagens, valorizando os esquemas iconográficos e detectando códigos especiais de leitura e de interpretação; (...) 3) Estudo dos critérios de identificação de uma imagem e da sua transmissão, através da constituição de um repertório exaustivo das representações figuradas respeitando a especificidade das várias categorias de objetos arqueológicos.<sup>46</sup>

Concordamos com Sarian quando, no mesmo artigo supracitado, afirma que nenhuma das teorias em separado pode dar resultados relevantes ao estudo da iconografia grega; somente com uma abordagem comparativa entre as fontes figuradas e as fontes textuais – quando estas estão disponíveis – é que poderemos chegar a um

<sup>43</sup> GASKELL, Ivan (1992), p. 258.

<sup>44</sup> YATES, Frances (2007), p. 48.

<sup>45</sup> SARIAN, Haiganuch (2005), p. 120.

<sup>46</sup> SARIAN, Haiganuch (1985), p. 83.

conjunto de dados para montarmos o processo histórico em questão<sup>47</sup>. Gilberto da Silva Francisco alerta-nos para o fato de que a importância exacerbada da escrita em detrimento do “artístico” tratou de um projeto imperialista europeu de civilizar sociedades que ainda não possuíam alfabeto<sup>48</sup>, como alguns grupos na África e na Oceania; isto se inicia desde o apogeu positivista, na divisão da cronologia histórica em “pré-história” e “história”. Na Pré-história, as figuras eram primordiais como expressões; porém mesmo com o surgimento da escrita, esta não diminuiu a importância da imagem:

É preciso atentar ainda para o fato de que, desde os tempos em que se fixou a palavra escrita, o novo código não veio substituir a imagem. A convivência entre expressão visual e expressão escrita sempre foi muito próxima. Ao longo da história das civilizações, são inúmeros os exemplos em que se percebe como os registros escritos acompanham os registros visuais. Velhas formas de escrita, como os hieróglifos, demonstram essa proximidade. Isso equivale a dizer que a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para o entendimento de ambas. Reconhecer isso implica admitir que imagem e escrita sempre conviveram.<sup>49</sup>

Quando não há fontes textuais ou quando a iconografia difere da escrita, faz-se necessário um cotejamento entre os dois tipos de documento e pontuar a distinção entre eles, não podendo colocar um documento acima do outro. Ambos são documentos diferenciados e devem receber tratamentos metodológicos distintos:

Vale dizer, não se pode de antemão comparar e equiparar tradição textual com tradição imagética porque se trata de produtos originados de práticas intelectuais e técnicas, de contextos e grupos sociais bastante diferenciados em relação ao meio social da produção escrita. Neste sentido, o estudo da imagem deve levar rigorosamente em conta os vários tipos de objetos que serviram de suportes dessas imagens ou que eram eles próprios imagens tal como os exemplares da estatuária.<sup>50</sup>

Deste modo, o que pretendemos nesta investigação é conciliar os dois tipos de documentos – com suas especificidades – como forma de compreender, com uma completude maior, o nosso objeto.

---

<sup>47</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>48</sup> FRANCISCO, Gilberto da Silva (2007), p. 33.

<sup>49</sup> KNAUSS, Paulo (2006), p. 99.

<sup>50</sup> SARIAN, Haiganuch (2005), p. 12.

### 1.3. Breve explicação histórica do período abordado

Após estas elucidações conceituais, precisamos realizar uma breve análise do primeiro período a ser estudado cronologicamente por nós, bem como sua estrutura organizacional e suas facetas políticas. Somente compreendendo historicamente o período homérico é que poderemos ver como as divindades ctônicas se encaixam na religiosidade deste período – ou como não se encaixam. Não é propósito nosso neste trabalho realizar uma análise profunda dos poemas *Ilíada* e *Odisseia* – as obras escritas mais significativas deste período que chegaram até nós. Também não é nossa intenção a proposta de um cotejo entre as duas obras. Nosso propósito é mais modesto, até porque estas obras pouco nos dizem em relação às divindades ctônicas. Este tópico consiste somente em situar o período homérico e suas especificidades, para termos condições de analisarmos as estruturas sociais da época e como os deuses telúricos se encontravam ou se ausentavam dentro delas.

O período homérico é – em sua quase totalidade – fruto de controvérsias entre seus próprios especialistas, a começar por sua delimitação temporal. Alguns historiadores colocam a formação do período ainda na Idade do Bronze, de XII a VIII a.C.<sup>51</sup>. Outros preferem colocar o período homérico como uma mescla do período micênico – anterior – e o período posterior ao micênico<sup>52</sup> desconhecido em sua quase totalidade por nós pela falta de fontes escritas. O próprio período micênico só se torna conhecido com a decifração do Linear B, a escrita da época. Resgates arqueológicos de tabuinhas com este tipo de escrita nos proporcionaram novas interpretações sobre o período dos palácios.

As principais fontes do período homérico que chegaram até nós são os poemas *Ilíada* e *Odisseia*, atribuídos a Homero, além dos resgates arqueológicos. As características de um mundo que o poeta coloca em seus poemas, ora se parecem com o mundo micênico, ora se distanciam dele. Pierre Vidal-Naquet elucida as dúvidas entre os especialistas em relação ao período de Homero e aos escritos deste: para alguns Homero retratou certamente o mundo micênico. Outros creem que se trata de um outro mundo, com reminiscências deste período micênico<sup>53</sup>. Concordamos que, embora

---

<sup>51</sup> GLOTZ, Gustave (1946), p. 23.

<sup>52</sup> MOSSÉ, Claude (1993), p. 13.

<sup>53</sup> VIDAL-NAQUET, Pierre (2002), p. 15.

características micênicas estejam presentes nas Epopéias Homéricas, várias peculiaridades posteriores também podem ser percebidas, se tratando, deste modo, de um período posterior.

Moses Finley (1988) situa o período homérico entre os séculos X e IX a.C., ou seja, posterior ao micênico. Pierre Vidal-Naquet (2002) no livro *O Mundo de Homero* data até o início do século VIII a.C. Concordamos com a opinião destes autores no que tange o entendimento de que a as Epopéias Homéricas, embora possuam características micênicas como a supremacia de uma realeza, também possuem características posteriores a ela, o que nos faz pensar que o referido período seja uma mescla do anterior e do atual, com traços dos quatro séculos anteriores, dos quais não temos fontes escritas.

Homero retrata em suas obras o cotidiano dos homens e também dos deuses. Percebemos nos poemas que os deuses são como os homens: passionais, sentem raiva, amor, alegrias, tristezas e fraquezas. Assim como os homens, os deuses têm opiniões próprias e tomam partido conforme seus interesses. Embora os deuses sintam emoções semelhantes à dos humanos, a vontade destes sempre prevalece; nenhuma cidade é construída ou uma guerra conhece seu vencedor sem a intervenção deles<sup>54</sup>. Na *Ilíada* percebemos claramente que o soberano Zeus é quem decide o destino da batalha; porém os outros deuses usam de persuasão e de seu poder divino para também manipularem a guerra conforme seus interesses. Os deuses de Homero estão longe de habitarem o Olimpo perfeito da *Teogonia* de Hesíodo; de serem tranquilos e onipotentes quanto ao que acontecia no mundo dos mortais.

Este período é marcado por algumas peculiaridades organizacionais e políticas. O século VIII a.C. foi um século de suma importância para a história do povo helênico, pois foi neste século que teve fim o período micênico e se configurou a conhecida *polis*:

O século VIII é um período muito importante na história do mundo grego e, aliás, do mundo mediterrâneo em geral (Roma, por exemplo, foi fundada em 753 a.C.). Trata-se de uma época na qual se consolida, na Grécia europeia, insular e asiática, uma forma original de vida em sociedade, a *pólis*. Um grupo de homens livres diz ‘ nós’ ao falar em nome de todos. Os reis já não existem ou então têm apenas papel simbólico. As cidades são governadas não pelo povo, mas por homens (relativamente) ricos, possuidores de terras mas também, as vezes, entregam-se ao grande comércio marítimo.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990), p. 41.

<sup>55</sup> VIDAL-NAQUET, Pierre (2002), p. 15.

Analisando as palavras de Vidal-Naquet têm-se a impressão de que, em um curto espaço de tempo, a sociedade grega se viu sem reis, com outra forma de governo e de organização. Sabermos que as transformações políticas e sociais não ocorreram desta forma é primordial. Segundo Jean-Pierre Vernant um dos fatores que contribuíram para a dissolução do estado monárquico foi a invasão dórica que põe fim aos palácios micênicos e rompe por longos séculos o vínculo entre a Grécia e o Oriente<sup>56</sup>. Neyde Thémel acrescenta que divergências políticas entre os próprios reis causaram o enfraquecimento do que ela chamou de *Estados Palácios*<sup>57</sup> facilitando assim a conquista dórica. Este período micênico anterior a *polis*, de acordo com Gustave Glotz<sup>58</sup>, compreendia principalmente três segmentos sociais<sup>59</sup>. O primeiro segmento seria o dos nobres: reis descendentes de deuses, como é possível verificar nas epopeias homéricas. O segundo seria os *demiurgos*, trabalhadores que viviam em sua maioria nos aglomerados urbanos. Eram cantores, médicos, adivinhos, arautos ou artesãos. Finalmente os *thêtes* compõem alguma multidão, não possuem trabalho fixo, alguns mendigam, outros se tornam mercenários, porém não possuem moradia fixa nem segurança. Porém os *thêtes* não podem ser confundidos com escravos. Eram homens livres – no sentido literal da palavra – que recebiam por seus serviços.

Já foi visto no início deste tópico que a opinião de Glotz diverge da nossa em relação à datação do período homérico e também sobre a organização urbana vigente na época em que Homero viveu. Vemos em autores mais modernos, como Finley, Mossé e Vidal-Naquet, que a realidade retratada nas epopeias homéricas não é exclusivamente micênica; embora existam semelhanças, como os palácios e os templos que, em Tróia, situam-se no alto da acrópole, evocando mais as cidades micênicas do que a *polis* do século VIII a.C.<sup>60</sup>. A arqueologia já tratou de mostrar como a realidade das cidades no período em que os poemas foram escritos – séculos VIII e VII a.C. – era dessemelhante em alguns aspectos do período micênico, como acreditava Glotz. A descrição supracitada da organização social realizada por Glotz ainda é relevante, desde que tenhamos a consciência de usá-la para o período micênico. Foi toda esta organização

<sup>56</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1986), p. 24.

<sup>57</sup> THEML, Neyde (1988), p. 25.

<sup>58</sup> GLOTZ, Gustave (1980), p. 30-31.

<sup>59</sup> Usaremos “segmento” por acreditarmos que o termo “classe” faz-se desapropriado para o período, já que esta noção de classe vem carregada de outro sentido, muito mais ligado ao capitalismo industrial ocorrido a partir do século XIX.

<sup>60</sup> MOSSÉ, Claude (1989), p. 82.

social que poderia ter ruído com a expansão dórica no Peloponeso, na Ásia Menor e nas ilhas do Mar Egeu<sup>61</sup>.

Todavia a transformação mais significativa foi sem dúvida no campo político. Todas as questões que antes eram de interesse geral do soberano são agora submetidas a uma arte oratória e somente se resolverão com a conclusão de um debate. Para isto se faz necessária a formulação de discursos e argumentações<sup>62</sup>. A *polis* torna-se então um espaço essencialmente político e “do” político. E a política é pública. Pode-se entender então que por meio das discussões que outrora não se faziam necessárias, agora emergem de todos os lados, transformaram a Grécia em uma pátria da oratória e do diálogo e as pessoas em indivíduos políticos capazes de formularem seus próprios questionamentos. Os indivíduos igualam-se e se enxergam unidos por interesses comuns ao grupo, a *philia*<sup>63</sup>. A partir da formação da *polis* acontece uma relação recíproca, substituindo a relação hierárquica de submissão do período real micênico. Até o herói homérico da *Ilíada*, sempre nobre e divinizado é substituído pelo hoplita, o soldado-cidadão. A façanha individual dos heróis da guerra de Tróia é substituída pelo valor militar de lutar pelo coletivo.

Contudo, mesmo na *Ilíada*, há passagens em que o interesse coletivo vai além da individualidade: “E é precisamente por os heróis formarem uma sociedade de iguais que a realeza exercida no seio da cidade pelo mais ‘real’ de entre eles nunca poderia ser uma realeza tipo monarquia absoluta”<sup>64</sup>. Podemos perceber que, nestes momentos, as Epopeias Homéricas distanciam-se da monarquia vivida pela sociedade micênica. Destarte não podemos cair no equívoco de pensarmos que todos os indivíduos possuíam direitos políticos igualitários e o mesmo espaço nas discussões. A política era uma coisa para a aristocracia e os homens abastados; artesãos, comerciantes e principalmente escravos não dispunham de tempo para se dedicar a política.

Continuando com nossa digressão, pretendemos discorrer sobre as transformações políticas e sociais que ocorreram com o fim da época homérica e o início da chamada época arcaica – o período das tiranias – e pontuar as transformações políticas e sociais que aconteceram em constante relação com as transformações culturais e religiosas. Centramos nossa pesquisa basicamente na cidade de Atenas, por ser a Cidade-Estado que mais documentos nos legou; todavia outras *poleis* também

<sup>61</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1993), p. 159.

<sup>62</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1986), p. 35.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>64</sup> MOSSÉ, Claude (1989), p. 85.



serão contempladas. É imprescindível ressaltar que além de Atenas muitas outras tiranias aconteceram em todo o território grego<sup>65</sup> e seria errôneo de nossa parte creditar menos importância a estes governos. Adentrarmos mais profundamente na tirania de Pisístrato e de seus filhos, por entendermos que esta tirania foi de extrema importância para o ctonismo, pois foi a forma de governo que mais o difundiu. Quando se faz necessário, citamos outras tiranias em nível de comparação. É essencial elucidarmos que na época arcaica Atenas ainda não conhecia seu apogeu; pelo contrário, antes das guerras medo-persas Atenas era muito mais atrasada do que a maioria dos centros helênicos<sup>66</sup>. De acordo com Norberto Guarinello, é com esta guerra que Atenas se tornará a Cidade-Estado mais importante e, conforme o autor, exercer seu imperialismo<sup>67</sup>.

A nossa intenção é elucidar brevemente a transição do período anterior para o período arcaico. É fundamental para a compreensão de esta transição entender os fatores econômicos que modificaram a estrutura política e propiciaram a formação de um novo campo político. Compreendemos que no período homérico a aristocracia exerceu amplo poder social, porém as transformações econômicas ocorridas na passagem do século VIII para o século VII a.C. fizeram com que outros segmentos sociais também enriquecessem: “A crescente riqueza das comunidades no século VII era, em parte, distribuída entre homens que estavam fora das aristocracias dominantes e que se ressentiam de sua falta de influência”.<sup>68</sup>

Mas como enriqueceu este segmento social, que até então estava subjugado à aristocracia, na passagem de um século para outro? Os historiadores apontam-nos alguns fatores que foram determinantes. O primeiro deles seria a origem da colonização grega que, embora tenha muitas versões, transformou os valores e conceitos econômicos até então vigentes na sociedade. A aristocracia, que já não poderia depender exclusivamente da terra, foi comercializar com outras sociedades, abrindo assim espaço para as rotas comerciais. Um número de homens que não fazia parte da aristocracia lançou-se ao mar para comercializar materiais que a Grécia não possuía ou era muito

---

<sup>65</sup> Para ver as outras tiranias, tanto no período arcaico como em outros períodos da história grega ver: MOSSÉ, Claude. *La Tyrannie dans la Grèce antique*. Paris: Quadrige/PUF, 2004. Mossé inova os estudos da tirania nesta obra. As tiranias mais conhecidas e estudadas são efetivamente as do mundo arcaico. A historiadora analisa profundamente outras tiranias de outros períodos, que tradicionalmente não são analisadas, como o clássico e até o helênístico.

<sup>66</sup> LEVI, Mario Atilio (1991), p. 30.

<sup>67</sup> GUARINELLO, Norberto L. (1994), p. 14.

<sup>68</sup> JONES, Peter V. (1997), p. 5.

pobre, como o ferro, imprescindível para o fabrico de armas e utensílios<sup>69</sup>, ou o trigo trazido do Egito. Desta forma a aristocracia já não possuía o monopólio das rotas comerciais. Entretanto, falar em economia para o período arcaico é demasiadamente complexo, pois os pensadores antigos não haviam formado este conceito até antes do século IV a.C. e é com os filósofos deste período que surge uma reflexão sobre a moeda e a atividade mercantil.

Posteriormente vieram se juntar a estes mercadores integrantes do campesinato que foram arruinados por esta nova prática mercantil, enfraquecendo os privilégios aristocráticos<sup>70</sup>. Este campesinato se moderniza e modifica o conceito de sociedade pastoril:

No entanto, temos provas concretas de que o século VIII assistiu ao desenvolvimento de uma economia agrícola e expensas das formas de economia pastoril dominantes no decurso dos séculos obscuros. (...) E o grande poema de Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, composto em fins do século VIII, chegou inclusive a ser considerado como a primeira obra de agronomia grega digna desse nome. O aumento demográfico, revelado pelo estudo das necrópoles, dá igualmente testemunho desse crescimento da produção agrícola, que deve ter derivado, se não de melhores técnicos (não se sabe ao certo quando é que o arado vem a surgir, e a própria charrua irá continuar a ser um instrumento relativamente primitivo até época bastante tardia), pelo menos do arroteamento das *eschatiai*, das zonas fronteiriças.<sup>71</sup>

Esta evolução agrícola tirou grande parte da influência comercial da antiga aristocracia pastoril, que começa a ver seu patrimônio definhando.

Todavia, está claro para os estudiosos deste período que um outro grupo ascendeu com o enfraquecimento da antiga aristocracia: trata-se dos artesãos. A cerâmica passa a ser um produto acalentado pelo consumo – haja vista o número de centros de produção – pela multiplicidade de formas e pelo aperfeiçoamento da técnica e do estilo<sup>72</sup>. Estes artefatos passam a ser usados tanto por comerciantes – como recipiente de transporte de trigo, azeite ou vinho, ou mesmo como utensílio a ser comercializado – como pelo *oikos*, para função cotidiana. Com a popularização da cerâmica – que causou também o embaratecimento da mesma – as famílias passaram a utilizá-la como primeiro utensílio para a cozedura e armazenamento alimentar. Já a

---

<sup>69</sup> MOSSÉ, Claude (1989), p. 103.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 124.

família aristocrática se vê obrigada a diminuir sua prole, pois a terra era cada vez menor e a partilha em muitos filhos acabaria por tornar ínfimo o território herdado por cada um<sup>73</sup>. Assistimos nesta época ao começo do endividamento camponês – que culminará com as reformas de Sólon, como veremos – e do declínio aristocrático e da mão-de-obra que para ela trabalhava. A documentação não elucida com precisão as causas deste endividamento, mas Aristóteles, na obra *Constituição de Atenas*, aponta que um dos motivos seria a exportação de cereais de outras localidades, resultando em um colapso da produção local<sup>74</sup>.

Outra causa de extrema importância – para alguns de principal importância – para a transformação ocorrida no início do arcaísmo não é determinantemente econômica, mas social. Trata-se da chamada reforma hoplítica. A representação mais antiga conhecida de uma falange hoplítica está no vaso coríntio *oinochoe* Chigi, datado do século VII a.C.<sup>75</sup> Podemos concluir então que no século VII a.C. a falange já existia e, como até este momento não se encontrou nenhuma representação anterior a este século, supomos que a falange surge aí.

Uma parte da população helênica, que transformou de forma significativa suas finanças com o comércio, passou a investi-las na compra de armamentos e panóplias e compuseram um exército de conquistas; eram os hoplitas que compravam o metal trazido por mercadores para seus armamentos e ofereciam seus serviços em guerras e batalhas, exercendo assim uma manutenção do novo sistema vigente. Este exército colaborou para o esfacelamento da já arruinada aristocracia pastoril, uma vez que ajudaram o estabelecimento das tiranias em toda a Grécia:

Para começar, digamos apenas que a falange não criou uma situação revolucionária, mas que ela deu aos descontentes – pelo menos a uma parte dos descontentes – um meio de se fazer ouvir. Ao mesmo tempo, ela eliminava, no nível das consciências, uma das justificações do monopólio aristocrático. Nesse sentido, ela foi uma condição *sine qua non* para uma mudança política importante. Temos vários indícios do controle dos hóplitas por parte de tiranos quando de seus “golpes de Estado”, e depois deles.<sup>76</sup>

Como foi dito no capítulo anterior, o hoplita substituiu a ideia do herói homérico, nobre e descendente direto dos deuses. Contudo, para integrar este novo

<sup>73</sup> *A Constituição de Atenas*, IX. Trad. Francisco Murari Pires.

<sup>74</sup> MOSSÉ, Claude (1989), p. 137.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>76</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2004), p. 59.

exército o indivíduo deveria ser abastado e com renda suficiente para custear seu próprio armamento de guerra. Trábulsi alerta para o fato de não podermos pensar a falange como “classe hoplítica” ou “classe consciente de si própria”<sup>77</sup>. Eles foram, na maioria dos casos, utilizados por manobras de tiranos para a tomada do poder. Para o ctonismo, a reforma hoplítica propiciou o enfraquecimento das bases aristocráticas, que por sua vez perderam o poder de controle sobre a religiosidade da *polis*, fazendo os cultos rurais e místicos adentrarem no seio das cidades e serem apropriados pelos tiranos, que tinham intenção de alargar suas bases entre os populares e as camadas mais pobres. A falange hoplítica foi solidária no sentido de contribuir para este processo.

Com este colapso na estrutura vigente, o momento se torna maduro para uma tomada de poder por um tirano, pois os antigos governantes estavam arruinados e os novos governos, por sua vez, ainda encontravam-se desarticulados. Algumas tentativas ocorreram – como o caso de Cílon, em Atenas – porém a maioria fracassou. Com o medo de uma tomada de poder, a nova elite que se formou passa a adotar um sistema de leis e convoca alguns membros desta elite para tornarem-se legisladores. Surgem aí as primeiras figuras realmente históricas conhecidas na política grega. Peter V. Jones afirma que por volta de 621-20 a. C. o primeiro legislador ateniense conhecido por nós, Drácon, publica um código de leis que veio a tornar-se proverbial por sua severidade, baseado em regularizar os procedimentos que tratam de homicídio. Suas leis basearam especificamente a dar uma resposta ao descontentamento dos eupátridas após a possibilidade de uma possível tirania de Cílon<sup>78</sup>.

Destarte a questão mais complexa e profunda que nasceu deste colapso – a crise no sistema econômico agrário – não conseguiu ser nem sequer mitigada por Drácon. É daí que surge o principal legislador ateniense: Sólon. Este foi nomeado *árkhon* em Atenas por volta de 594-93, já no século VI a.C.<sup>79</sup>. Por sua tentativa de legislar para todos, alguns autores crêem que foi de Sólon que nasceu a democracia<sup>80</sup> ou que durante a legislação deste a Grécia viveu a própria democracia<sup>81</sup>. Não partilhamos da noção de que Sólon instalou a democracia ateniense ou que o mesmo foi um democrata. A democracia trilhou um caminho relativamente lento após a tirania dos Pisistrátidas, que parte de Clístenes até chegar ao seu principal nome, Péricles.

---

<sup>77</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>78</sup> JONES, Peter V. (1997), p. 6.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>80</sup> BIGNOTO, Newton (1998), p. 33.

<sup>81</sup> GLOTZ, Gustave (1980), p. 87.

Tratando rapidamente da legislatura de Sólon – já que nosso objetivo com este período é somente o de compreender o processo que propiciou a tomada de poder por Pisístrato – podemos ter como certo que este legislador modificou as bases da política e da sociedade ateniense, porém sem a capacidade de transformá-las. O governante diminuiu os poderes da então nova aristocracia que havia se instalado no campo e elabora leis para os trabalhadores destas terras: os *hectémoroi*<sup>82</sup> e os *pelatai*<sup>83</sup>, creditando maior direito aos trabalhadores, em uma tentativa de diminuir os descontentamentos e evitar o espoletar de um conflito na sociedade, que a desestruturaria e acarretaria na tomada de poder por uma tirania: “É neste quadro que Sólon ocupará o cargo de arconte com poderes extraordinários. Este importante papel de mediador entre as partes em conflito só poderia ser desempenhado por alguém com experiência e profunda sensibilidade política”<sup>84</sup>. Os *hectémoroi* passaram a ser donos da parte de terras que ocupavam e a principal lei de Sólon – *seisachtheia* – abolia as dívidas contraídas até aquele momento, embora a escravidão por dívidas tenha continuado. As mudanças ocorridas durante a legislatura de Sólon modificaram até a noção de *areté*. A virtude aristocrática que antes era um brilho divino agora deve ser conquistada com um longo e penoso caminho traçado com trabalho, disciplina e esforço<sup>85</sup>. A virtude pode ser conquistada por qualquer um que tenha o dom para o trabalho e o crescimento social e intelectual.

Também é importante ressaltar a organização social que as leis de Sólon vão modificar. O legislador divide a cidade em quatro segmentos sociais conforme sua fortuna e influência no corpo da sociedade: os *pentakosiomedimnoi* – possuidores de uma renda elevada – os *hippeis* – cavaleiros – os *zeugitai* – hoplitas – e os *thêtes* – trabalhadores<sup>86</sup>. Embora somente os três primeiros tenham direitos políticos, os *thêtes* poderiam recorrer aos tribunais e votar as medidas que lhes interessavam. Dessa forma Sólon quebra com a estrutura tradicional de poder então vigente, embora ainda mantenha os *ghéne*<sup>87</sup>. A legislação de Sólon também propiciou mudanças mais lentas que viram seu apogeu somente em fins do século, como “a orientação da agricultura

---

<sup>82</sup> Espécies de rebanhos obrigados a dar um sexto da colheita aos que controlavam a terra no qual trabalhavam; por isso o nome, que significa sextaneiros.

<sup>83</sup> Camponeses pobres que se viam forçados a endividar-se ficando sob a ameaça de serem reduzidos à condição de escravos caso não pagassem a dívida.

<sup>84</sup> LEÃO, Delfim (2001), p. 238.

<sup>85</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1986), p. 58.

<sup>86</sup> LEÃO, Delfim (2001), p. 301.

<sup>87</sup> Famílias que controlavam parte do poder estatal. Esta reunião de famílias – sinoecismo – cunhava moedas com seus próprios símbolos, armavam tropas e possuíam fortunas que os faziam capazes de ditar os rumos de parte da vida econômica da *polis*.

para as culturas arbustivas, a busca de um abastecimento regular de cereais e o desenvolvimento da indústria cerâmica.”<sup>88</sup>. Sólon certamente deveria ter a consciência que ao alterar significativamente a política social de Atenas, poderia trazer consigo conflitos por parte dos insatisfeitos:

Sólon fundamentou suas concepções políticas na idéia de sacralidade da terra, e também na apropriação abusiva, por parte de poucos, das terras sagradas e públicas, o que evidentemente era considerado ilícito e suscitava protestos no momento em que o regime dos *ghéne* entrava em dificuldades e se encaminhava para uma situação de crise (...) <sup>89</sup>

Newton Bignotto nomeia Sólon como o antitirano. Para o autor, o legislador ateniense era temperante e sábio em suas decisões e a tentativa de governar para todos partiu desta sabedoria. A opção por não se tornar ele mesmo um tirano, ainda na opinião de Bignotto (1998), faz com que suas bases não se tornem sólidas e este não seja capaz de continuar seu legado. Sólon somente elaborou as leis, não deu a sustentação social necessária para que elas funcionassem. Tal como acontece com homens moderados como ele, que possuem o intuito de agradar a todos, Sólon não agradou ninguém e “Viveu apenas o bastante para ver que fracassara”<sup>90</sup>. Porém é nesta época que percebemos mudanças bruscas nas idéias da *polis*. Além da transformação política – a lei como fator de diferenciação nas sociedades humanas – também foi filosófica, à medida que propiciou “a rebelião contra a tradição; a procura de novos princípios de explanação; a ascensão da dúvida como estímulo intelectual para as novas descobertas.”<sup>91</sup>

Antes de adentrarmos na descrição histórica do período da tirania, devemos ter como certo o conceito de tirano. Já de antemão devemos ressaltar que o conceito de tirano moderno não se aplica ao tirano antigo:

A palavra *týrannos* se difundiu na Grécia (...) na primeira metade do século VII a.C. O termo foi empregado pela primeira vez pelo poeta Arquíloco para se referir a Gíges, usurpador do trono lídio. O termo pode tanto estar relacionado a uma cidade lídia da qual Gíges era originário, quanto ao tirrenos que, para Heródoto entre outros, seriam de origem lídia.<sup>92</sup>

<sup>88</sup> MOSSÉ, Claude (1982), p. 16.

<sup>89</sup> LEVI, Mario Atilio (1991), p. 32.

<sup>90</sup> JONES, Peter V. (1997), p. 8.

<sup>91</sup> MOMIGLIANO, Arnaldo (2004), p. 56.

<sup>92</sup> CONDILO, Camila da Silva (2008), p. 19.

A estudiosa Arlene W. Saxonhouse, em artigo publicado no *The American Political Science Review*, concorda com a ideia de alguns especialistas em lingüística em relação ao uso da palavra tirano. Para a autora, a noção de tirano foi sendo modificada ao longo dos anos até culminar em um conceito negativo utilizado para difamar governos ou indivíduos participantes da política contemporânea ou até para dar a entender que o indivíduo é mal e totalitário, seja na política, em sua vida particular ou profissional. Já o tirano grego provém de outro sentido:

A palavra tirania, no entanto, (...) é muito mais rica do que a popular imagem de um indivíduo que abusa do poder poderia sugerir. Na verdade, ela revela-nos o significado do Estado se limites, sejam eles morais, físicos ou históricos. O *tyrannos* é o novo governante, o indivíduo que chegou ao poder na cidade por outros meios que não o nascimento ou acordo precedentemente estabelecido.<sup>93</sup>

Reinhart Koselleck é um dos estudiosos que acredita que conceitos não podem ser engessados semanticamente, como o de revolução ou estado, que chegam a se tornar um lugar comum<sup>94</sup>, tantas são as ocasiões que são utilizados. A tirania seria o rompimento com velhas tradições limitantes para a liberdade de ação, independentemente de limites biológicos de sucessão. Sendo assim o impulso tirânico não foi necessariamente algo mau; poderia indicar uma criatividade e uma liberdade de transcender os limites herdados do passado<sup>95</sup>.

José Antonio Dabdab Trabulsi coloca o tirano como um “homem providencial”<sup>96</sup>. Com a crise no sistema sócio-econômico, a *polis* sente-se na necessidade de buscar uma nova estabilidade; é nesta hora que o “homem providencial” se mostra. Os tiranos gregos foram homens que se aproveitaram da situação instável para propor uma nova forma de ação governamental para transformar a sociedade; entretanto o que se verifica é que estes tiranos – eles próprios membros de uma aristocracia – não se comportaram como revolucionários e conservaram a situação já existente, porém com outras formas de ação, se aproveitando dos meandros culturais e religiosos, principalmente. Claude Mossé, já na primeira página de sua obra *La tyrannie dans la Grèce antique*, classifica os tiranos como demagogos<sup>97</sup>, indivíduos que chegam ao poder utilizando de artimanhas. Veremos algumas destas artimanhas relatadas por

<sup>93</sup> SAXONHOUSE, Arlene (1988), p. 1261.

<sup>94</sup> KOSELLECK, Reinhart (1992), p. 137.

<sup>95</sup> SAXONHOUSE, Arlene (1988), p. 1261.

<sup>96</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2001), p. 59.

<sup>97</sup> MOSSÉ, Claude (2004), p. 1.

Heródoto e Aristóteles. Moses Finley, como exemplar adaptador da teoria weberiana, caracteriza estes tiranos como políticos profissionais; fazem da política um modo de vida, todavia esta é uma atividade de segunda ordem, pois é utilizada somente como instrumento para realizar objetivos que, em sua essência, não são políticos<sup>98</sup>.

Já foi aqui notado por nós o processo de crise econômica e social que Atenas e a maioria das Cidades-Estados gregas sofreram. Aproveitando-se deste momento, diversos grupos de aristocratas uniram-se com a intenção de juntarem forças para viabilizar a chance de colocarem um representante de sua facção no governo ateniense. Em Atenas, o arconte Damásias ficou no poder por dois anos, mas acusado de ilegalidade é obrigado a deixar o cargo. Claude Mossé sublinha para o fato de os tiranos começarem a surgir em cidades ricas e com exércitos poderosos<sup>99</sup>, pois muitos deles dialogaram com as falanges militares quando da intenção de chegar ao poder.

Pisístrato ganhara grande renome na guerra contra Mégara e foi colocado como um exemplo de soldado ateniense. Era um representante da aristocracia embora fosse filho de pai pouco abastado, como aponta Heródoto (I, 59); porém já elucidamos que as relações de poder na Antiguidade não eram determinadas pelos fatores econômicos. Percebemos em Heródoto como Pisístrato aproveitou a oportunidade quando da desavença entre as duas primeiras facções:

Anos depois houve uma desavença entre os atenienses da costa e os da planície, os primeiro chefiados por Mégacles filho de Alcmeíon, e os da planície chefiados por Licurgo filho de Aristolaídes. Então Pisístrato, aspirante ao poder soberano, organizou uma terceira facção, reuniu adeptos e se apresentou como defensor dos habitantes da montanha.<sup>100</sup>

José Antonio Dabdab Trabulsi aponta que, ao contrário de Sólon, que agiu em uma situação que motivou a sua chamada, Pisístrato teve de “criar” uma situação para dar condições de suas ações<sup>101</sup>; esta aí um claro exemplo de “homem providencial”.

Acerca da passagem deste governo tirânico para a democracia ateniense, Marcel Detienne questiona: “É uma opinião bastante difundida que a democracia caiu do céu (...), na Grécia, e até sobre uma única cidade, a Atenas de Péricles (...)”<sup>102</sup>. Antes de nos debruçarmos sobre esta afirmação de Detienne, vamos discutir os processos históricos

<sup>98</sup> FINLEY, Moses (1985), p. 119.

<sup>99</sup> MOSSÉ, Claude (1989), p. 166.

<sup>100</sup> *Histórias*, I, 59. Trad. Mario da Gama Kury.

<sup>101</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2001), p. 62.

<sup>102</sup> DETIENNE, Marcel (2004), p. 121.



que levaram o autor a comentar sobre esta nova forma de governo.

É sabido que Clístenes alargou as influências de poder em Atenas e como descentralizou a política e as funções públicas da mão de poucos homens, no intuito de diluir as influências que poderiam causar uma instabilidade social; porém será seu neto que instalará a forma de governo mais conhecida como descentralizadora de poder e justa: a democracia. Péricles, com o prestígio que consegue com a vitória nas Guerras Greco-pérsicas – no qual participou como estrategista – entra para a vida pública ateniense por volta de 463 a.C., como acusador de Címon.

Quem era Címon? Com o fim do arcontado de Clístenes e da breve regência do Conselho do Areópago, muitos nomes apareceram para disputar os rumos da vencedora Atenas, agora promissora e líder de uma liga que englobava várias Cidades-Estados, a Liga de Delos, que saiu vencedora contra os persas. Efiltes, líder do *demos* e aliado de Temístocles – considerado um dos grandes heróis da guerra – foi proponente de várias reformas no conselho das assembleias. A principal modificação que foi aprovada pelos seus pares do Areópago nos é dita por Claude Mossé:

É preciso considerar, no entanto, que, ao privar o Areópago de uma parte dos seus poderes para colocá-los nas mãos de órgãos que emanam diretamente do *demos*, Efiltes fez a cidade dar um passo enorme em direção ao estabelecimento de uma verdadeira democracia.<sup>103</sup>

Embora Efiltes tenha o apoio de Temístocles, este não conseguiu efetivar estas reformas sem causar distúrbios e agitações, tanto é que este foi assassinado logo depois de suas tentativas – algumas bem sucedidas – de diminuir ao máximo o poder do Areópago, provavelmente pelos próprios areopagitas. Após a saída da figura de Efiltes<sup>104</sup>, Címon<sup>105</sup> entra em cena como questionador da política da *polis*. Consegue muito apoio do *demos* no primeiro momento, tomando atitudes que, a nosso ver, se assemelham às atitudes que Pisístrato tomou para conseguir manter sua tirania: “(...) Címon retirava a cerca das terras de sua propriedade para que todos pudessem dela usufruir, provavelmente para o pasto e animais; oferecia comida a todos que a pedissem

<sup>103</sup> MOSSÉ, Claude (2008), p. 62.

<sup>104</sup> Moses Finley (1985) nos diz que, como a absorção das mudanças realizadas por Efiltes não foram retratadas em nenhuma fonte pode nos dar a ideia de uma certa “tranquilidade” neste período. Porém o autor atenta-se para o fato dele ter sido assassinado e afirma que esta “tranquilidade” é duvidosa.

<sup>105</sup> As fontes quase não fazem menção à origem de Címon, o máximo que temos é a afirmação contida na *A Constituição de Atenas* que diz que Címon era o chefe das “pessoas honestas”.

e era também pródigo em donativos em roupas e dinheiro.”<sup>106</sup>. É possível que o alcmeônida Péricles – que já era conhecido pelos meios militares e elitistas de Atenas – tenha adquirido influência no *demos* devido às suas acusações contra Címon; a primeira acusação trata da afirmação de Péricles contra Címon, acusando-o de corrupção na condução da guerra na Trácia e em Tasos<sup>107</sup>.

Címon, assim como seu sogro Péricles, também conseguiu prestígio com as Guerras Médicas – expulsando os persas de regiões costeiras e destruindo os últimos navios fenícios<sup>108</sup> – mas, ao contrário de seu rival, defendia uma continuidade nas relações com Esparta, promovendo o fim das batalhas. Já Péricles era a favor de aproveitar o momento de bonança para reafirmar a hegemonia ateniense perante o restante da ática; Címon, por ser um sujeito economicamente abastado, pode ter afastado de si aqueles que temiam que ele a usasse para adquirir uma ascendência sobre o *demos*<sup>109</sup>.

Entretanto a força de Péricles em Atenas só fez aumentar – talvez por sua oratória aliada ao fato da história de seu avô e da campanha na guerra contra os persas – e Címon passou a ser perseguido pelas forças políticas então em ascensão, sendo condenado ao *ostracismo*. Peter Jones aponta-nos que Péricles e seu grupo político conseguiram incutir nos cidadãos a ideia de que, por serem líderes da liga formada, deveriam ter o direito de gozar da prosperidade que vinha com os frutos do império<sup>110</sup>; império alcançado somente com a desarticulação da oligárquica Esparta. A data do *ostracismo* de Címon é incerta, mas podemos aliá-lo com o rompimento total das relações atenienses com sua antiga aliada Esparta, em 462-461 a.C. A acusação contra Címon foi fundamentada na ajuda que este concedeu à Esparta, quando ela estava com problemas de uma reforma na utilização do trabalho compulsório de *hilotas*<sup>111</sup>. Abalada por um terremoto em 464 a.C., Esparta se vê dentro de uma grave crise social, pois os *hilotas* acreditaram que este era o momento certo para reivindicarem seus direitos. Címon envia ajuda aos espartanos e causa a fúria das forças políticas atenienses:

De qualquer modo, foi provavelmente quando ele voltava da expedição de socorro aos lacedemônios que seus adversários manobram para que fosse condenado ao ostracismo. Teria sido a

<sup>106</sup> LEVI, Mario Atilio (1991), p. 77.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>108</sup> JONES, Peter V. (1997), p. 20.

<sup>109</sup> MOSSÉ, Claude (2008), p. 63.

<sup>110</sup> JONES, Peter V. (1997), p. 22.

<sup>111</sup> População servil que trabalhava nas terras da oligarquia lacedemônia.

acusação formulada por Péricles, que, segundo Plutarco, acusou Címon de ser “amigo dos lacedemônios e inimigo da democracia?”<sup>112</sup>

Com o *ostracismo* de Címon, Péricles governaria soberano por mais ou menos trinta anos na cidade de Atenas, fundamentando os conceitos da democracia e da cidadania ateniense:

O regime chamado democracia assume, então, uma significação dupla, segundo designe um sistema político em que a soberania reside na comunidade de cidadãos ou um sistema no qual a arraia-miúda (os pobres) que controla a cidade. É este último sentido que parece ter sido escolhido por Péricles, quando ele diz que as decisões dependem “da maioria”, do maior número (*pleiôn*). Por que é evidente que a arraia-miúda em geral compunha essa maioria. Aliás, esse é o sentido que lhe atribuíam os teóricos políticos do fim do século V e do século IV.<sup>113</sup>

É sabido que as transformações democráticas não ocorrem somente com a ascensão de Péricles e o enraizamento de seu governo. Clístenes foi o grande responsável pela mudança do governo tirânico para outro tipo de governo e, de certa forma, Efiltes também tem sua parcela de contribuição. Sabemos também que Péricles possuía uma oratória reconhecida por seus contemporâneos; não podemos acreditar que o discurso somente legitima a prática, pois um bom discurso carrega em si a potencialidade de suscitar ações. Embora os ideais democráticos fossem pautados na soberania do *demos*, ainda havia uma forte política centralizadora do poder.

Ao contrário de seu avô, Péricles diminui o número de cidadãos, fazendo ser votada uma medida que restringia a quantia de indivíduos com direitos à cidadania. Um indivíduo nascido de mãe que não fosse ateniense – mesmo que o pai fosse – não era mais considerado um cidadão. Esta atitude de Péricles pode ter sido funcional – pois diminuindo o número de cidadãos diminuiria também o número de pessoas beneficiadas com carregamentos estrangeiros e metais – ou simbólica. Simbólica porque, se filhos de mães não atenienses não fossem considerados cidadãos, então Temístocles e Címon nunca teriam sido cidadãos atenienses. A cidadania foi uma noção muito almejada durante toda a democracia. Somente um cidadão teria certos direitos de decisão política, poderia exercer uma função de alto escalão e ter poder de influência social.

As formas de ascensão à cidadania só podiam ser atingidas desde que o

<sup>112</sup> MOSSÉ, Claude (2008), p. 63.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 70.

indivíduo fosse filho de um cidadão com uma filha de cidadão – mulheres, mesmo filhas de cidadãos, não eram consideradas cidadãs. Desde o nascimento, que era assistido pelas mulheres da família e sacerdotes responsáveis pela purificação do ambiente<sup>114</sup>, o cidadão passava por diversos rituais de iniciação – em sua maioria ligados à religiosidade – que eram verdadeiros “roteiros” que deveriam ser seguidos para que um cidadão não perdesse seus costumes e suas tradições.

Um não ateniense poderia tornar-se cidadão durante a época clássica, desde que prestasse eminentes serviços à Atenas – seja na guerra ou em trabalhos cívicos. Contudo não era a regra. Um cidadão também participava na manutenção da alteridade ateniense<sup>115</sup>; as formas e os rituais de cidadania formavam uma identificação entre os indivíduos. Exercendo a cidadania, o ateniense tinha a noção: “sou ateniense porque não sou espartano”; “exerço funções cívicas e religiosas de cidadão ateniense e assim me diferencio dos não atenienses”. A cidadania ateniense significava uma identidade ateniense, que era exercida cotidianamente na *polis*.

#### 1.4. “Mito” e “Imaginário”: propostas conceituais

Nossa intenção principal com esta tese é analisar alguns mitos e passagens que englobam os deuses ctônicos e compreender como estes se configuram na sociedade helênica. Para isto, definirmos um conceito é primordial: o conceito de “imaginário”. Porém para entendermos o conceito de imaginário não basta analisar a historiografia que tratou desta problemática; se faz necessário definir um outro conceito, o de mito, que por sua vez deve ser entendido como estruturas complexas. Esta teia teórica nos dará subsídios para a análise da conjuntura estudada, bem como um contributo para a apreciação das diversas fontes que esta investigação pretende abarcar.

Começamos com a questão do estruturalismo, por entendermos que é um conceito que permeará as discussões historiográficas realizadas neste tópico em quase toda sua totalidade. Os principais autores que trabalharemos para conceitualizar o “mito” – o filólogo Marcel Detienne e o historiador Jean-Pierre Vernant – partem de uma análise estrutural para o estudo da religiosidade grega. Também nos utilizaremos de Walter Burkert, que parte de uma perspectiva mais antropológica para estudar os mitos. Com estes três autores, acreditamos que conseguiremos abarcar a conceituação

<sup>114</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz B. (1996), p. 14.

<sup>115</sup> FIALHO, Maria do Ceu (2006), p. 81.

de “mito” em suas diversas especificidades.

Não é sem motivos que o estruturalismo atinge os historiadores da Antiguidade e estudiosos dos mitos gregos tardiamente. Uma ciência que, ao menos em sua elaboração primária, diminui a importância da História e os processos históricos não poderia soar bem aos historiadores. Georges Dumézil foi um dos únicos estruturalistas que, no final da década de 30, estudava as religiões numa perspectiva histórica, comparando sistematicamente mitos antigos celtas, gregos e romanos<sup>116</sup> creditando assim um valor que outros pensadores do método estrutural não legaram à história e contrapondo as afirmações de Lévi-Strauss. O autor irá analisar os mitos indo-europeus como uma estrutura “trifuncional”, diferentemente das análises de infraestrutura influenciando a superestrutura:

Sua proposta inicial foi a de que os mitos (...) remetiam a uma estrutura segundo a qual essas mesmas sociedades se imaginavam constituídas pela hierarquia de três funções – mediação sagrada, ímpeto guerreiro e fecundidade laboriosa (...)<sup>117</sup>

O pensador Dumézil propõe uma nova “mitologia comparada” – já que um antigo método comparativo entre mitologias já existia – que não possui o intuito de tentar uma comprovação de que uma mitologia seria melhor ou mais elaborada que a outra, através de campos linguísticos e etimológicos. O autor vai creditar à particularidade de cada povo a formação de sua própria mitologia:

O empreendimento intelectual de Dumézil começa com deuses articulados, deuses em agrupamentos, assembléias de potências divinas. Esses deuses dos quais a antiga “mitologia comparada” queria apreender a essência e a etimologia sobre a base de equações lingüísticas, o novo comparativismo, também ele estabelecido no circuito do mundo indo-europeu, privilegia neles a ordem de sua enumeração, suas relações hierárquicas, as formas de oposição e de complementaridade, que permitem explorar os dados “teológicos”, como a tríade pré-capitolina (Júpiter, Marte, Quirino), a tríade dos deuses de Upsala (Odhinn, Thörr, Freyer), a lista dos Áditya na Índia antiga, a das Entidades (os *Amasa Spanta*) do zoroastrismo no antigo Irã.<sup>118</sup>

Dumézil irá influenciar uma gama de historiadores e estudiosos a partir dos anos 70, que iniciam uma análise histórico-estrutural: Pierre Vidal-Naquet, Jean-Pierre

<sup>116</sup> DOSSE, François (2007), p. 70.

<sup>117</sup> PATLAGEAN, Eveline (1988), p. 296.

<sup>118</sup> DETIENNE, Marcel (2004), p. 96-97.

Vernant e Marcel Detienne para a antiguidade e Jacques Le Goff e Georges Duby para o medievo. A aceitação por parte de Le Goff e Duby favorece um vasto prolongamento de descobertas do estruturalismo para a terceira geração da Escola dos *Annales*. Embora Vernant fosse discípulo de Louis Gernet e Marcel Mauss, este enxerga em Dumézil uma análise estrutural com um pensamento histórico, ideal para as análises históricas da sociedade e do mito grego.

Pretendemos com estas elucidações partir de uma análise estrutural dos mitos gregos e do imaginário helênico. Discordamos de vários pontos do estruturalismo clássico, como o caráter atemporal creditado aos mitos e contestado somente por Dumézil. Todavia, temos como certo que os pesquisadores estruturalistas que utilizaremos para analisar tanto as categorias do “imaginário” como as do “mito” não devem ser seguidos unicamente; eleger o método estruturalista como única categoria de análise – coisa que nem Vernant nem Detienne, e muito menos Burkert, realizaram – seria perigoso; a História correria um sério risco de ser legada a mera ilustração. Possuímos plena consciência das falhas deste método estrutural quando das questões estritamente históricas e, conseguindo adaptá-lo a uma realidade mais histórica, cotejando com outros métodos como o próprio marxismo, a linguística e o culturalismo, acreditamos que poderemos chegar a uma centrada análise de nosso objeto; ele essencialmente histórico.

Iremos então para esta categoria tão difundida por muitos e ainda criticada por alguns: o “imaginário”. Este não deve ser visto como mentira ou ilusão. O “imaginário” e as imagens partem de um pressuposto real. As imagens projetadas exercem uma função na mente do indivíduo que as enxerga, criando assim uma imaginação que influenciará o indivíduo. Destarte, o “imaginário” não vem somente ligado a alguma espécie de poder para influenciar um grupo, ele existe independente das estruturas dominantes.

O homem cria suas imagens, que ora são influenciadas pelo poder, ora não: ao construir os deuses, o homem toma como referência uma realidade dada que caleidoscopicamente reordena, reestrutura e recria. Nesse processo, o imaginário tem como referência o real, dando-lhe outros sentidos fornecidos pelo material simbólico que utiliza<sup>119</sup>

O positivismo difundiu a tendência de que o “imaginário” e a imaginação se

---

<sup>119</sup> LAPLATINE, Françoise; TRINDADE, Liana (2003), p. 37.

pautavam em argumentos falsos e este conceito passa a ser desvalorizado pelos campos da ciência em voga até então<sup>120</sup>. Evelyne Patlagean considera que o “imaginário” como objeto da história nasce com o enfraquecimento do positivismo pautado na ideia de progresso, da racionalização proposta pelas Luzes e do romantismo estético nacionalista<sup>121</sup>. As obras de Michelet, da segunda metade do século XIX, abrem um caminho para uma reflexão diferenciada na historiografia. Embora o autor esteja pautado na noção positivista de nação – estudando os movimentos do povo francês – Michelet analisa o “povo miúdo” da França em várias especificidades, incluindo a personagem da bruxa, a visão de natureza e a feminilidade. Porém é no século XX – entre as duas guerras mundiais – que o “imaginário” como conceito histórico começa a ganhar forma:

O imaginário nele encontra seu lugar na jovem história das mentalidades e instrui-se com os trabalhos dessa última: o além do homem medieval em Marc Bloch, a representação do mundo dos contemporâneos de Rabelais em Lucien Febvre. E, sobretudo, o imaginário de uma época, em todo o seu contexto mental, cultural e social, torna-se objeto essencial de uma história da arte em que se destacam os trabalhos citados adiante, de Émile Male e do maior, Henri Focillon.<sup>122</sup>

Contrariando alguns marxistas que insistem em afirmar que o “imaginário” foi um conceito conservador criado para a valorização de uma superestrutura alienante, temos no próprio Karl Marx algumas importantes reflexões sobre o conceito, como nos mostram François Laplantine e Liana Trindade:

O conceito de imaginário em Karl Marx explica, através da noção de alienação, a autonomia das instituições econômicas ou religiosas, como produtos independentes das ações humanas, expressando as contradições reais entre o produtor e o produto que passa a ser reificado. O imaginário seria, então, a solução fantasiosa das contradições reais.<sup>123</sup>

Esta relação de “imaginário” como um projeto de alienação pelas instituições de poder já foi revista pelos estruturalistas. A superestrutura marxista – no caso o “imaginário” – não é necessariamente produto da infraestrutura – no caso as instituições

<sup>120</sup> DURAND, Gilbert (2001), p. 10.

<sup>121</sup> PATLAGEAN, Eveline (1988), p. 292.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 293.

<sup>123</sup> LAPLATINE, Françoise; TRINDADE, Liana (2003), p. 24.

econômicas, políticas e religiosas – mas sim integrante de um sistema estrutural global, podendo influenciá-lo ou ser influenciado. O marxismo enxerga o “imaginário” em constante mutualismo com a ideologia. São as ideologias dominantes que influenciam as imaginações humanas. Embora concordemos que por diversas vezes o “imaginário” esteja ligado à ideologia de um grupo, acreditamos que este independe de uma ideologia dominante para existir. Percebemos ao longo da história que diversas vezes este ideológico transformou o imaginário de um grupo de indivíduos de acordo com os valores que interessam ao grupo social dominante e de acordo com o que deve ser transmitido para seus adeptos, como é o caso da estrutura religiosa.

Outra espécie de análise do “imaginário” que obteve grande importância, porém hoje já está em muitos aspectos superada, é a psicologia analítica de Jung. Jung, juntamente com outros pensadores como Gilbert Durand e Mircea Eliade, aproximam-se do estruturalismo nas análises dos mitos imaginários, haja vista que não creditam importância as diversas especificidades históricas e reduzem as diferentes culturas a uma mesma natureza universal de fenômenos culturais. Jung acrescenta uma nova categoria na análise do “imaginário”: os símbolos. Entretanto há uma indiferenciação conceitual entre imagens e símbolos<sup>124</sup>; estas duas noções são, para Jung, a mesma coisa, arquétipos inconscientes que se encontram igualmente nas diversas sociedades.

Georges Balandier apresenta-nos um elaborado panorama do “imaginário” na modernidade e na contemporaneidade. Deixaremos um pouco de lado a história linear e faremos o movimento de começar compreendendo como o imaginário se configura na sociedade contemporânea para somente então traçarmos esta categoria na Grécia Antiga. Balandier inicia o sexto capítulo de sua obra *O Contorno: poder e modernidade* afirmando: “A modernidade parece abolir o imaginário: pelo menos, subverte suas paisagens.”<sup>125</sup>. Balandier, quando chega a essa afirmação, está se referindo ao mundo tecnológico em que estamos inseridos, que movem e modificam rapidamente as imagens projetadas e nossos referenciais desta, modificando assim o nosso próprio imaginário. A imaginação de um indivíduo ou de um grupo fica comprometida, pois passamos a ter o que o autor chamou de “visão instrumental”; tudo passa a ser avaliado em termos de funcionamento, pela sua eficácia tecnológica<sup>126</sup>. O capitalismo muito auxiliou nesta manutenção da modernidade, mas não somente ele. O contemporâneo

---

<sup>124</sup> *Idem*, p. 17,

<sup>125</sup> BALANDIER, George (1997), p. 227.

<sup>126</sup> *Idem*, p. 227.



tende a desvalorizar as relações interpessoais de imaginação e fantasia entre os indivíduos de uma mesma estrutura:

Além das dificuldades de ordem econômica, o homem moderno submete-se à dificuldade das organizações e burocracias, das tecnoestruturas. Ele define suas atividades, sua relação com as instituições, sua moradia, determina seu espaço no interior dos grandes complexos urbanos, gerencia seu cotidiano.<sup>127</sup>

As frequentes descrenças do homem moderno afetam seu caráter mental que produz o “imaginário”. As religiosidades populares são substituídas por religiosidades oficiais que já mostram em que o homem deve crer, como ele deve crer e o que ele deve pedir as suas divindades, empobrecendo assim sua capacidade de dialogar com seus deuses e, conseqüentemente, com seu “imaginário”. A banalização cultural que homogeniza as culturas e a empobrecem apaga as raízes mais significativas da criatividade e produção imaginária de um grupo. A cultura cria a novidade. Esta novidade entra no cotidiano do homem moderno com sua excessiva produtividade e provoca a rápida desvalorização dos objetos modernos, mascarado por uma ideologia de mudança e confecção do que é novo<sup>128</sup>. Esta ideologia seria a tecnoideologia, que contribuiu para o desaparecimento de sistemas de pensamentos tradicionais.

Segundo o autor todas estas mudanças ocorridas na modernidade e fixadas na contemporaneidade não se mostram capazes de aniquilar completamente o “imaginário”. Os indivíduos continuam a criar imagens que exercem a manutenção de uma vida pessoal e coletiva. O homem moderno vive em um dualismo e assume esta divisão. Laplatine e Trindade afirmam que de um lado existe a subjetividade, do outro a objetividade. De um lado a paixão, do outro a razão; o indivíduo passa a se dividir entre o imaginário fantástico que festeja e a ciência racional que trabalha<sup>129</sup>. As pessoas continuam, a partir de suas apreensões, a terem desejos e aspirações. Todavia a modernidade transforma o conceito no que o autor chamou de “tecnoimaginário”<sup>130</sup>. O “tecnoimaginário” diferir-se-ia do conceito de “imaginário” clássico por unir imaginário e tecnologia, aliando a força das imagens à “magia” das máquinas modernas. A informática é o melhor exemplo. Mesmo com uma tecnologia que reforçaria o pensamento racional, a magia desta tecnologia mexe com as fantasias e a projeção de

<sup>127</sup> *Idem*, p. 228.

<sup>128</sup> *Idem*, p. 231.

<sup>129</sup> LAPLATINE, Françoise; TRINDADE, Liana (2003), p. 71.

<sup>130</sup> BALANDIER, George (1997), p. 233.

imagens de um computador – cada vez mais perfeitas – parece reafirmar ainda mais o encanto do homem por imagens que este não conseguiria explicar tecnicamente. Em outra obra – *O Dedado: para finalizar o século XX* – Balandier aponta que este “tecnimaginário” faz do imaginário um refém das imagens. O “imaginário” só pode traçar um caminho próprio a partir do momento que se alia às imagens projetadas pela modernidade<sup>131</sup>.

Já o “imaginário” na Antiguidade não parte das mesmas premissas do *imaginário* na modernidade. O “imaginário” na Antiguidade inicia-se com um princípio: o “mito” – seja ele religioso, político ou ideológico. Não é preciso dizer que o “tecnimaginário” ainda não vigorava nas sociedades antigas; então o “imaginário” ficaria ligado a categorias míticas e imagens que permitiriam a manutenção de um poder sobre um determinado grupo. Aqui nos interessam primordialmente os mitos religiosos e como as esferas políticas e ideológicas manipularam este imaginário religioso como manutenção de suas relações de poder, por entendermos que, diferentemente da nossa sociedade, a religião permeava todas as outras esferas sociais, estando em constante mutualismo, sem determiná-las: “uma sociedade, como a grega, em que a religião estava totalmente imbricada em todos os campos da vida pública e social”<sup>132</sup>.

A noção de “imaginário” era conhecida pelos antigos da mesma forma que pelos modernos, embora os Antigos creditassem uma função diferente a este conceito, como Platão. Não iremos aqui discorrer sobre a noção de “imaginário” para a filosofia antiga, por sabermos que isto implicaria na confecção de uma nova dissertação; veremos aqui somente de que forma o “imaginário” e o “mito”<sup>133</sup> se relacionavam. Podemos perceber que os Gregos possuíam uma análise própria de seu imaginário contemporâneo – além dos escritos filosóficos – pelas obras literárias escritas que chegaram até nós e estudadas pelos atuais pensadores:

Apesar das diferenças a respeito da atualidade e as épocas em que o conflito social foi objeto de observação teórica, os antigos também eram capazes de percebê-lo dentro de suas condições, como enfatizou Lukács (1966-67, III, 51), estudando a astúcia de Odisseu e, sobretudo, a tragédia grega, forma privilegiada de percepção do conflito, com projeção coletiva na manifestação cultural que se

<sup>131</sup> BALANDIER, George (1999), p. 133.

<sup>132</sup> ZAIDMAN, Louise Bruit; PANTEL, Pauline Schmitt (2002), p. 5.

<sup>133</sup> Para compreender a noção de *imaginário* em Platão e em outros filósofos ver: DURAND, Gilbert. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Levié. São Paulo: Difel Editora, 1999.

produziu na antiguidade<sup>134</sup>.

Os diversos mitos interligar-se-iam com várias de suas personagens e com várias esferas de utilidade:

(...) Assim, no mito de Hermes, o mitema do *mediador* emerge da bastardia do deus das *encruzilhadas*, das *trocas* e do *comércio*. Filho de Zeus e uma mortal, Hermes é o protetor do *bastardo* Dioniso, o *intermediário* de Zeus junto a Alcmena, o *intérprete* entre Zeus e as três deusas, e o pai de um ser *ambíguo*: Hermafrodita...<sup>135</sup>

Gilbert Durand chamou de “mitema” esta teia de divindades e suas funções, que estão em itálico na citação – grifadas pelo próprio autor – que se entrelaçam nesta pequena análise do mito de Hermes. Lançando mão da ideia estrutural de comparação, analisaremos os mitos religiosos – primordialmente os ctônicos – em um entrelaçamento de divindades que variam conforme sua importância nas narrativas míticas, mas nunca uma sobressaindo-se sobre a outra.

O “mito” passa a ser analisado pelas humanidades, como nos coloca Ernest Cassirer, pelos campos tradicionais da filosofia e da antropologia do século XIX<sup>136</sup>. Kant irá creditar ao “mito” uma posição de importância que não era creditado pelos cientistas até então e irá influenciar os estudos antropológicos de James Frazer e E. B. Tylor e, posteriormente, será criticado por Lévy-Bruhl. As teorias do “animismo” de Tylor consideravam o homem primitivo e seus mitos como puristas e ingênuos. Tylor terá suas teorias reelaboradas pelos estruturalistas ao longo do século XX, por considerarem que as análises positivistas de Tylor – que consistiam na tradicional análise “investigador/objeto” – por acreditarem que os mitos são interligados e se relacionam, se manipulam e se transformam psiquicamente e não simplesmente acontecem pela mente primitiva de sociedades selvagens. Os estudos realizados por positivistas durante o século XIX levou a uma conclusão de que o “mito” não passava de uma reunião de histórias absurdas e extraordinárias, estranhas ao ideal cristão ou científico dos intelectuais da época. O próprio Jean-Pierre Vernant, em entrevista concedida à revista francesa *L’Histoire*, aponta que desde a Renascença os mitos gregos vem sofrendo releituras para legitimar as ações humanas:

<sup>134</sup> PLÁCIDO, Domingo (1995), p. 28.

<sup>135</sup> DURAND, Gilbert (2001), p. 86.

<sup>136</sup> CASSIRER, Ernest (1976), p. 23.

O erro constante poderia ser o de incluí-los tão perto. Graças à Renascença, na verdade, uma boa parte da cultura européia, cansada da hegemonia cristã quis acreditar ser filha direta da Grécia antiga. Disso surgiu o tema do “milagre grego”, que teve duas expressões sucessivas e complementares. A razão foi inventada pela Grécia antiga, disseram os homens do século XVIII. A invenção do individualismo democrático, acrescentaram algumas mentes dos séculos XIX e XX.<sup>137</sup>

Na primeira metade do século XX muitas das ações do homem foram legitimadas por um resgate e uma releitura feitas da Antiguidade, como o fascismo italiano de Mussolini pautado na soberania do exército romano de outrora. Alguns grupos anticristãos franceses também realizaram releituras da religiosidade greco-romana para contestar o cristianismo em voga<sup>138</sup>.

Partindo de um outro ponto de análise, utilizaremos neste trabalho também os estudos de Walter Burkert. Embora não completamente distante das análises estruturalistas, Burkert parte de um viés mais antropológico para o seu estudo do “mito”, o que nos é muito útil no que tange às compreensões da origem social e até biológica dos mitos. Em uma de suas obras mais importantes, *Homo Necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen* (1972), Burkert discute a importância do ritual, ou seja, antropológicamente falando, da prática social, na construção do “mito”, elucidação que nos é cara, pois partimos do pressuposto de que o “mito”, enquanto uma teia social, não deve ser dissociado das práticas cotidianas inerentes à religiosidade humana.

Em uma discussão associando questões biológicas a sócio-históricas, Burkert aponta que as origens do “mito” e da própria religião, de uma forma mais complexa, surgem no homem baseados em um sentimento de receber algo, de tirar proveito de uma situação que, pelas vias cotidianas da sobrevivência, não chegariam. Daí está o ato de dar e receber presentes durante um culto, as oferendas de agradecimento e as preces<sup>139</sup>. Muito mais que uma simples construção social, o “mito” e as práticas religiosas partem de uma necessidade quase que fisiológica do homem que, a partir do Paleolítico Médio, passou a enterrar seus mortos e depositar pedras e objetos nos túmulos<sup>140</sup>.

De posse destas informações e com o apoio das teorias antropológicas de Burkert, assim com o estruturalismo de Vernant e Detienne, abarcaremos este conceito

<sup>137</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1989), p. 85.

<sup>138</sup> BELEBONI, Renata (2000), p. 70.

<sup>139</sup> BURKERT, Walter (1996), p. 178.

<sup>140</sup> LÉVÊQUE, Pierre (1996), p. 15.

de “mito” quando nos debruçarmos em nossa documentação e compreendermos todas as especificidades que circundam as divindades Gregas, tanto em suas representações como no cotidiano social grego, por meios das oferendas e dos rituais.

# CAPÍTULO 2

## O AMBIENTE SUBTERRÂNEO

### 2.1 Hades e o ambiente dos mortos: definições até o período arcaico

Como o ctonismo está imbuído de mistérios e fenômenos obscuros, nada mais oportuno do que tratar do ambiente que, desde a Antiguidade, é considerado um dos mais obscuro quando explanamos acerca do imaginário religioso: o mundo subterrâneo. De pronto, deixemos claro que o mundo dos mortos dos Gregos – e de outras sociedades antigas, como Egípcios ou Romanos – não pode ser caracterizado como o inferno. Sendo o inferno uma palavra latina – *infernus* – esta não pode se remetida a sociedades helênicas, sob a pena de incorrer em um terrível anacronismo. O inferno católico, com a figura de uma divindade maligna que o rege, é erigido como um local aonde as almas pecadoras, aquelas que não conduziram suas vidas de acordo com o preceito religioso, sofrem eternamente. No mundo dos mortos Helênico as relações eram um pouco distintas.

Maria Beatriz Borba Florenzano, referenciando o antropólogo Roberto da Matta, aponta que nas sociedades em que impera a individualidade, como a capitalista, o Homem possui a tendência a não aceitar a morte: “(...) a morte tende a ser percebida como que fora do mundo natural, como hóspede não convidada da condição humana. (...) Entretanto, em inúmeras outras sociedades, a morte é encarada como parte do ciclo humano.”<sup>141</sup> A morte, embora fosse um fenômeno que entristecesse o indivíduo Grego, era aceita como consequência à natureza da própria vida.

Os rituais para preparar o corpo – e a alma – para a nova vida que iria levar no mundo inferior são característicos dos ritos de passagem, como o nascimento e o casamento<sup>142</sup>. O morto era velado, seu corpo era preparado e posteriormente sepultado, tudo dentro de uma ordem própria, com simbolismos característicos. Havia pessoas

---

<sup>141</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz B. (1996), p. 63.

<sup>142</sup> Louise Bruit Zaidman e Pauline Schmitt Pantel (2002) informam que havia festas homenageando os mortos, como as antiqüíssimas *Genesias* atenienses, ocorridas no mês de Boedromion. Também existiam as *Antesterias* que, embora não fossem exclusivas aos mortos, faziam alusão a estes em vários de seus momentos.

certas para efetuar este serviço: mulheres bem velhas<sup>143</sup>, quem sabe acima dos sessenta anos – o que, para este período da História, era uma idade demasiada avançada. A mãe, irmãs ou filhas do morto também poderiam participar:

O corpo era, pois, lavado, untado em óleos perfumados e vestido; ficava, então, exposto por um ou dois dias na própria casa. Isso era muito importante, pois marcavam quem eram os verdadeiros herdeiros do morto. Oradores de fins do século V e início do IV a.C. registram como algumas pessoas tentavam remover o morto para as suas casas, de modo a provar que eram elas, e não a família, os verdadeiros herdeiros.<sup>144</sup>

Durante o velório, havia a presença das carpideiras, mulheres que choravam a morte do indivíduo, muitas vezes sem mesmo conhecê-lo. Estas mulheres eram essenciais no ritual fúnebre, pois estavam representando o sofrimento e a dor causada pela perda de um ente querido. Dependendo da quantidade de dinheiro que possuía a família, os túmulos poderiam constituir-se como verdadeiros palacetes – no período clássico, e até um pouco antes dele, são elaboradas leis que padronizam os túmulos; estes voltam a ter pompa no retorno das monarquias, já no período helenístico. Contudo é importante colocar o que nos informa Chrysanthi Gallou que, analisando diversos autores, atesta que as cerimônias de sepultamentos em forma de culto surgiram somente a partir do oitavo século antes de Cristo<sup>145</sup>. Os próprios cemitérios organizados aparecem no período micênico, localizados a oeste dos assentamentos, para que a vida não seja incomodada pelos espíritos dos mortos em sua viagem ao mundo das sombras<sup>146</sup>.

Sólon, no período arcaico, regulamentou os velórios e sepultamentos, criando leis que especificavam o que era dever da família e o que deveria ser dever da cidade<sup>147</sup>. No funéreo ritual, inúmeros objetos eram utilizados, como as tênis vermelhas e pretas, cores do luto; o espelho, que fazia o papel de lembrar o morto de sua nova condição, refletindo seu atual estado. O leque, que purificava e afastava os maus odores e o vaso com água para se levar após as homenagens concedidas ao cadáver. Nicole Loraux nos fala de que, em casos de funerais públicos – como de soldados mortos em guerra – ou

<sup>143</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz B. (1996), p. 68.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>145</sup> GALLOU, Chrysanthi (2002), p. 44.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>147</sup> ZAIDMAN, Louise Bruit; PANTEL, Pauline Schimitt (2002), p. 63.

de pessoas importantes havia a oração fúnebre<sup>148</sup>, que exaltava as qualidades e os feitos do outrora cidadão, passando a ser um verdadeiro exercício de eloquência na *polis*.

Os integrantes da família do falecido tornavam-se impuros durante o período do luto, e as pessoas que iam visitá-los também deveriam se purificar, sob o risco de também ficarem impuros. Como forma de personificar a impureza, fazia parte do ritual fúnebre os membros das famílias andarem sujos e mal vestidos; maculados pela morte: “envergam vestes sujas e rotas, não se lavam, cobrem a cabeça com terra ou cinza.”<sup>149</sup> Toda esta preocupação com os símbolos estava no fato de que o próprio vivo, com receio de que não cumprisse corretamente o ritual, poderia ser penalizado quando falecesse:

No fundo, é o vivo que se preocupa com seu destino após a morte. Com o destino de sua “alma”, de seu espírito. A morte é de fato um enigma. E essa preocupação fica ainda mais evidente quando relacionamos toda a documentação (...) com os poderes especiais que, acreditava-se, as pessoas adquiriam depois de mortas. (...) São comuns, por exemplo, nos túmulos da Ática, as plaquetas de metal ou de argila inscritas com fórmulas de maldição ou com pedidos e favores deixados por visitantes dos cemitérios.<sup>150</sup>

O mundo dos mortos grego não é relacionado ao mal. Tampouco é relacionado ao bem. O mundo dos mortos é para todos os mortais; somente os deuses não estão destinados a ele. Independente de seus feitos, seu destino é o mundo subterrâneo. As diferenças entre os criminosos, trabalhadores, tiranos e sacerdotes serão todas limitadas dentro do próprio ambiente mortuário. De acordo com Maria Helena da Rocha Pereira, a concepção de felicidade no mundo dos mortos grego, além de diferir na ideia atual de felicidade, sofre mudanças dentro do próprio período da história grega<sup>151</sup>. Do período homérico ao clássico as relações de felicidade se transformam, todavia a concepção do além ser um lugar para todos – justos e não justos – não se alterará.

Interessante é lidarmos com esta noção de espaço na morte. De acordo com os preceitos judaico-cristãos, o ambiente da morte é vertical. Temos o espaço considerado como o Paraíso, para onde são designados os bem aventurados que obedeceram as regras sagradas. Este espaço fica, imaginariamente, na parte de cima de nosso universo. É onde estão as divindades benéficas, como os anjos, santos – no caso dos cristãos

<sup>148</sup> LORAUX, Nicole (1994), p. 38.

<sup>149</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 171.

<sup>150</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz B. (1996), p. 84.

<sup>151</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1955), p. 51.



católicos apostólicos romanos – e a própria personificação de Deus. Também chamado de “Céu”, é o local onde grande parte da sociedade ocidental – pois é esta que, principalmente com o início da Idade Média, mais absorveu o cristianismo – deseja alcançar. Sendo o Paraíso na parte de cima, nos concede a ideia de soberania de Deus; aquele que tudo vê. Se Deus está acima de tudo, deve também “morar” em cima de todos.

A partir do século XII, teremos um intermediário: o Purgatório<sup>152</sup>. O Purgatório, criado pela Igreja Católica – mais especificamente por Santo Agostinho – a partir deste século, serviria para aqueles espíritos intermediários que, embora tenham cometido pecados e erros, não estão com suas almas completamente condenadas, podendo passar por uma purificação. Como as almas são intermediárias, o espaço também deve ser intermediário: o Purgatório encontra-se entre o Paraíso – acima – e o Inferno – abaixo. O Purgatório está ligado à ideia de que ainda há esperança, que nem tudo está perdido<sup>153</sup>; desta forma o ser pecador ainda continuaria a sofrer ainda em vida, pois viveria na angústia de mesurar seus pecados, de forma a não ir diretamente ao Inferno. O sacerdote passou também a impor penitência aos pecadores ainda em vida. O Purgatório seria então a representação mortuária do sofrimento que o cristão passaria ainda em vida, quando do pagamento destas penalidades. Caso não cessassem os pecados, também pagaria penitência no além vida.

Finalmente, na parte mais embaixo e mais obscura, abaixo até dos pés dos mortais, encontra-se o Inferno. Lá reina o anjo caído Lúcifer, que juntamente com suas divindades infernais espalha o horror pelo mundo dos homens, por meio de catástrofes e tentações carnis. A questão de o Inferno estar localizado em um espaço inferior nos dá a noção de que a força maligna – representada por um mundo ruim – não deve vencer. É no Inferno que habitam as almas pecadoras e sem salvação, aquelas que cometeram os piores delitos e que não viveram de acordo com as escrituras. As trevas, o pavor e a incerteza rondam esta ambiente. Imprescindível é reconhecermos como o imaginário ligado ao medo fez – e faz – com que diversas sociedades aceitassem os preceitos cristãos.

Acreditamos ser importante realizarmos esta breve digressão acerca da visão de que o mundo dos mortos católico tem uma noção vertical de espaço, para podermos

---

<sup>152</sup> Devemos ressaltar que o Purgatório – *purgatorium*, em latim – é um conceito estritamente católico. Protestantes ou espíritas cardécistas (e. g.) nunca reconheceram sua existência.

<sup>153</sup> LE GOFF, Jacques (1993), p. 15.

comparar com a questão do mundo dos mortos grego. Este mundo fúnebre possui uma noção própria de espaço; contudo ela não é vertical. O ambiente mortuário grego estaria muito mais ligado a uma visão de horizontalidade. Teríamos o Hades, nome também de uma divindade – discutiremos estes termos ainda neste capítulo – onde estariam condenadas todas as almas, independentemente de como estas levaram suas vidas. Acreditamos inclusive de que o fato de o mundo dos mortos encontrar-se debaixo da terra influenciará as crenças judaico-cristãs quanto ao local do Inferno ser na parte de baixo. O que distinguirá um conceito do outro é que, no Hades, tanto as almas justas quanto as injustas iriam para o mesmo local, enquanto ao Inferno somente se dirigiam as almas pecadoras.

Nesta tese utilizaremos o termo alma, mas com a consciência de que esta palavra era inexistente no vocabulário grego. A concepção mais próxima de “alma” – como a parte do ser humano que se vai após o fim da vida – que podemos chegar seria a *psyché*.<sup>154</sup> A *psyché* é parte do homem que abandona o corpo e dirige-se ao mundo dos mortos. Seria um segundo ego, uma abstração da essência do que um dia foi humano. Quando abandona o homem, a *psyché* também é denominada *eídolon*, uma aparição imagética. Os espectros fantasmagóricos que nunca podem ser agarrados são um *eídolon*, que só é visto em determinadas ocasiões.

O que diferenciaria as almas não merecedoras de uma boa vida após a morte daquelas merecedoras seria os distintos locais dentro do próprio mundo subterrâneo. Dentro do Hades – ou seja, dentro da parte baixa do mundo – existiriam lugares mais terríveis, lugares não tão terríveis e um lugar maravilhoso – os *Campos Elíseos*, reservado aos heróis – e cada alma seria conduzida ao seu local conforme julgamento de suas benfeitorias e malfetorias. Nos primórdios, acredita-se que esta localidade não existia, que o único caminho para quem morria era o reino das sombras. Somente em tempos mais recentes é que surge uma outra possibilidade para a vida após a morte<sup>155</sup>. A considerar os mistérios eleusinos, que têm a sua origem no período arcaico, podemos acreditar que é nesta época que aparecem os *Campos Elíseos*.

Podemos traçar um panorama: no período arcaico, o das tiranias, é que a política e a própria sociedade se organizam de forma mais solidificada. Para a condenação do homem após a morte não era considerada apenas suas atitudes religiosas; também contavam as suas atitudes políticas. Uma forma de amenizar o sofrimento de quem

<sup>154</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 381.

<sup>155</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1955), p. 87.

morria – e era o que representava este local – foi necessária para conter os cidadãos perante suas atitudes políticas.

Podemos dizer que os *Campos Elíseos* serviam como o aparelho ideológico de Estado grego – sobretudo o ateniense? Não chegaremos a este extremo althusseriano. Entretanto, é mister afirmarmos que a ideia dos campos que outorgariam uma noção de felicidade às pessoas podem ter servido como uma forma de o Estado ateniense, e também de outras Cidades-Estado gregas, ideia já formada no período arcaico – ao contrário de épocas anteriores – controlar a atitude política dos seus cidadãos; incitando o medo de uma vida terrível após a morte, o Estado continha qualquer atitude política contrária a seus interesses, ao mesmo tempo que sufocava revoltas de camponeses ou escravos. Ao buscar uma vida melhor após a morte, os Gregos pouco discordavam de uma estrutura política já constituída.

É sabida a condenação que a filosofia clássica, sobretudo a platônica, pregava a tiranos e demagogos. Analisando os escritos de Maria Helena da Rocha Pereira, fica claro que a concepção racional da filosofia do período clássico altera o imaginário de vida além morte, de penalidade e, sobretudo, do crimes passíveis de punições<sup>156</sup>. Embora Homero já faça menção a um local mais tranquilo dentro do mundo subterrâneo, não lança mão do nome *Campo Elíseos*, designação que provavelmente surgiu posteriormente.

Faz-se importante também compreendermos que os merecimentos para um local melhor que o outro não estavam pautados somente no fato de a alma ter seguido os preceitos religiosos durante a vida. Queremos dizer não somente, pois também era levado em consideração se o indivíduo adorou seus deuses, realizou os rituais necessários e agiu conforme os preceitos divinos. Contudo, o merecimento por uma vida melhor no além-túmulo estava ligado, da mesma forma que religiosamente, politicamente. Aquele cidadão que foi um democrata – isto particularmente para a Atenas do século V a.C. – ou que participou da Assembleia ativamente, preocupado com os problemas e com o destino da *polis*, teria um lugar privilegiado. Em Esparta, um homem que honrou o exército e a pátria seria merecedor de benefícios.

Se o indivíduo não fosse um cidadão este, sobretudo para o ateniense, não simbolizaria também com um ser político e representativo da *polis*. Todavia, se fosse um trabalhador – artesão, ceramista ou agricultor, por exemplo – teria de trabalhar e

---

<sup>156</sup> *Idem*, p. 98.

produzir para sua pátria para conseguir um bom local após sua morte. Se fosse um escravo, era de suma importância sempre atender ao seu senhor, nunca revoltar-se contra este e executar com destreza seus afazeres.

Já se fosse para o mundo dos mortos um tirano, um demagogo, um sofista que, pela ótica da filosofia do período clássico ateniense, era considerado um enganador, estes seriam destinados aos locais de sofrimento no Hades. Ladrões, assassinos e traidores também não seriam perdoados. Homens que atentaram contra a moral da *polis* – moral inclusive religiosa, como foi o caso da acusação de Sócrates – também teriam seu local próprio de sofrimento.

Em suma, tantos os bons seres humanos quanto àqueles que tiveram suas vidas maculadas por más ações vão para o mesmo ambiente. Após julgados, serão conduzidos para seu destino, onde permanecerão por toda a eternidade. A ideia de eternidade, presente tanto na religião greco-romana quanto na religião judaico-cristã, vêm exatamente como uma forma moral, de contenção dos impulsos e, também, contenção da própria massa. Se um indivíduo ou um grupo não segue os preceitos pré-estabelecidos pela sociedade, este irá sofrer interminavelmente. É a eternidade como castigo.

Assim como o Inferno, o mundo dos mortos grego também possui um soberano: Hades. A divindade é a personificação do mundo dos mortos. Hades, de acordo com Hesíodo, na *Teogonia* – que será apresentada mais a frente – é filho de Cronos e Réia. Irmão de Deméter, Hera, Héstita, Posídon e Zeus, foi, como seus irmãos, engolido por seu pai – à exceção de Zeus – e mais tarde vai lutar ao lado dos outros na guerra contra os Titãs. Na partilha do mundo, Hades fica com o mundo subterrâneo e é lá que vai desempenhar as suas funções de deus dos mortos. Apesar de Hades fazer parte da primeira geração dos deuses este é, juntamente com Héstita, o que menos participa dos mitos. Apesar de toda sua importância, são raras suas aparições nas narrações alegóricas<sup>157</sup>; não é protagonista de nenhuma narrativa, atuado somente em momentos pontuais. Mesmo no *Hino Homérico a Deméter*, onde se lê o rapto de Perséfone por este, a narração está muito mais centrada em Deméter, ou na própria Perséfone, do que em Hades.

Entretanto, Hades não é somente o deus do mundo dos mortos. O mundo subterrâneo também é o mundo das riquezas. As pedras preciosas e os metais, como o

---

<sup>157</sup> DAHLINGER, Stefan-Christian (1981), 367.

ouro e a prata, tão essenciais no fabrico das moedas; saíam das entranhas da terra, do submundo. Tamanha é a importância que a riqueza subterrânea possuía no mundo grego que Hades ganhou um epíteto: Plutão; do grego *pluto*, significando “rico”. Plutão será, mais tarde, o nome adotado oficialmente da deidade dos mortos pela religião romana. Destarte, afirma-se também que o distinto nome de Plutão era utilizado pelo receio que muitos homens tinham de pronunciar o nome do deus dos mortos. Pronunciar o nome de Hades poderia atrair o desconhecido que a morte representa; então se utilizava o eufemismo Plutão: “(...) alusão à riqueza inesgotável da terra, tanto da terra cultivada como das minas que encerra. Por esse motivo, Plutão é frequentemente representado empunhando um corno da abundância, símbolo dessa riqueza.”<sup>158</sup>

De acordo com Stefan-Christian Dahlinger, responsável pelos estudos de Hades no *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Plutão poderia ser uma designação distinta de Hades em certo ponto. O autor vai a Platão, e coloca que Plutão designaria, ao menos no período clássico, exclusivamente riqueza, enquanto Hades seria o sinônimo de mundo dos mortos, embora os dois nomes representassem a mesma figura divina:

(...) Segensspender: die Doppelnatur der chthonischen Gottheit findet in der Verwendung des Names "Pluton" ihren literarischen Niederschlag (wobei eine älteste volkstümliche Vorstellung seines ambivalenten Wesens längst vorgelegen haben mug; vgl. Wüst 998): die klassische Etymologie ("der Besitzverleihende"), worin die genannte Vorstellung sich widerspiegelt, bei Plat.<sup>159</sup>

Um arremate definitivo desta etimologia seria excessivamente arriscado. Podemos concluir que as duas designações realmente eram utilizadas, haja vista suas citações em documentações clássicas. Também é fato que Hades era mais utilizado como formatação da morte, e Plutão como a acepção da riqueza. Se os dois nomes queriam designar divindades distintas, não cremos nesta hipótese.

Hades também é o deus da força agrícola; é aquele que pressiona os alimentos para saírem debaixo da terra e irem até a superfície. Esta divindade é o que faz os alimentos brotarem. Propomos que este ato irá ligá-lo à sua irmã Deméter – muitos outros acontecimentos também ligarão os dois deuses. Hades é o deus que faz nascer o alimento do lugar escuro que é o seu mundo; é a força que possibilita o fenômeno da

<sup>158</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 190.

<sup>159</sup> DAHLINGER, Stefan-Christian (1981), 367-368.

fertilidade, que faz “pular” do solo os caules e brotos. É também o mundo subterrâneo que abriga as raízes, tão necessárias para a estrutura física e biológica da planta. Já a deusa da agricultura Deméter, com uso da temperança, faz com que o alimento cresça saudável. É a mãe que envia a chuva benéfica, que faz crescer o cereal que dará o pão aos homens, que faz surgir a fruta que servirá à família<sup>160</sup>. As duas divindades são ctônicas pois representam o misterioso e o rural:

Hadès a pu être d'autant plus aisément appelé ainsi que le sein de la terre, ou il habite et ou il héberge tant d'hôtes, est la réserve profonde de toute production végétale. Il est riche, lui aussi, non seulement de sont peuple innombrable, mais de toutes lès ressouces du sol, dont il est le réceptacle, et le Zeus souterrain (χαταχθονιοζ) d'Homère, époux de Perséphone infernale, est apparenté au Zeus chthonien qu'Hésiode prescrit au laboureur d'invoquer, avec Déméter, quand il met la main à la charrue.<sup>161</sup>

A ligação entre Hades e Deméter também representa o ciclo da vida e da morte. O nascimento de uma planta, propiciado por Hades, é como o nascimento de um novo ser humano. O florescimento desta, determinado pelo poder de Deméter, é como o crescimento humano. A morte da planta, após cumprir com seu ciclo, assim como a morte do ser humano, remete mais uma vez a Hades:

(...) são inúmeras as relações entre o tema fertilidade e morte. Fertilidade da mulher e fertilidade da terra. (...) Cícero fala-nos da aragem simbólica junto ao túmulo. Perséfone casa-se com Hades, o senhor da morte – é tragada pela terra e levada para o mundo subterrâneo –, para depois poder devolver ao mundo a fertilidade perdida. As libações que existem tanto no ritual do casamento quanto no ritual funerário também podem ser vistas como propiciadoras da fertilidade em todos os sentidos, pois para que a semente brote na terra é preciso regá-la, e a libação não é mais do que o verter de um líquido para agradecer aos deuses.<sup>162</sup>

A campestre Deméter, adorada e venerada por todos, é a bondosa divindade que alimenta toda a sociedade helênica. O nem tão amado – mas, certamente, muito respeitado – Hades é o deus que habita no ambiente mais misterioso para os homens. O

<sup>160</sup> A estes deuses falta Dioniso para completar a tríade da fertilidade. Dioniso faz crescer a vinha que alimenta a alma dos seres humanos. Enquanto Hades e Deméter alimentam o corpo do homem, Dioniso alimenta sua mente com seu néctar.

<sup>161</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1966), p. 118.

<sup>162</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz B. (1996), p. 87.

mar, reino de Posídon<sup>163</sup>, embora enigmático, consegue em partes ser dominado pelos homens por meio da pesca e das navegações. O Olimpo, morada dos deuses e comandado por Zeus, embora sagrado, era visto e apreciado pelos homens, por meio do monte que levava seu nome. Já o submundo nunca foi visto, não era dominado nem era apreciado; fruto de diversas conjecturas imagéticas por parte do homem, era o reino que ninguém na condição de mortal conheceria sua essência.

Perséfone é o elo que liga o ctônico mundo da agricultura de Deméter ao ctônico mundo da fertilidade do misterioso Hades. Perséfone se encontra em um lugar de destaque em relação ao mito que alia os dois deuses<sup>164</sup> – o rapto; ela é o elo: mora parte do tempo no mundo de onde se forma e brota o alimento, e a outra parte do tempo no local onde cresce e se colhe este alimento. No terceiro capítulo, explanaremos mais substancialmente esta situação.

Começaremos com a definição de Hades, para propormos a construção cronológica de como o imaginário do deus e do próprio submundo foi permeando o imaginário helênico. Hades é o deus dos mortos, esta é a definição dada por Pierre Grimal (2000). Casado com sua sobrinha Perséfone, as versões mais tradicionais afirmam que o relacionamento foi infértil. Seu nome – Ἅιδης – significa “o Invisível”<sup>165</sup>. Como invisível também era conhecido o deus nórdico Siegfried<sup>166</sup>. Esta relação – voltando à questão do Indoeuropeísmo – entre a religião helênica e a religião nórdica mostra o provável tronco em comum que as duas divindades nasceram e evoluíram. Hades recebeu esta denominação por causa do mito da tomada do mundo pelos filhos de Cronos, em que o deus recebe de presente um capacete<sup>167</sup>.

Este elmo Hades recebeu dos Ciclopes uranianos<sup>168</sup>, que ajudaram os jovens deuses na Titanomaquia<sup>169</sup>. Siegfried também possuía um capacete que o tornava

---

<sup>163</sup> Filho de Cronos e Réia, é o poderoso deus dos mares. Casado com Anfitrite, teve várias outras paixões e filhos. É representado com seu tridente e cercado de criaturas marinhas, algumas com aspectos monstruosos, pois o mar era algo extremamente desconhecido para os Gregos, sobretudo neste período homérico.

<sup>164</sup> DAHLINGER, Stefan-Christian (1981), p. 368.

<sup>165</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 189.

<sup>166</sup> BIERLEIN, J. F. (2003), p. 197.

<sup>167</sup> De acordo com Louis Séchan e Pierre Lévêque (1966), o tema do elmo invisível está presente em várias passagens de mitos gregos distintos, como nos que se referem à Atena, a Hermes e a Perseu.

<sup>168</sup> Criaturas com um olho só, os Ciclopes urânicos eram três: Brontes – trovão, Estéropes – relâmpago – e Arges – raio. Fabricantes dos raios divinos, conhecidos pela força e pelas habilidades manuais, foram libertados do Tártaro – nos quais haviam sido encerrados por Cronos – por Zeus, e os vêm auxiliando-o desde então.

<sup>169</sup> Guerra contra os titãs pelo poder do mundo. Ocorreu após Cronos vomitar todos os seus filhos. Com o término da guerra, os titãs saíram derrotados e foram presos no Tártaro, a parte mais profunda e sombria do mundo subterrâneo.

invisível, mais uma alegoria mítica que o associaria a Hades. Os mortos, eles mesmos, são invisíveis, são “cabeças vestidas de noite”, esta noite escura por si só; a faculdade de enxergar e a propriedade de ser visível contrasta-se com o desaparecimento do vivo fora do ambiente luminoso, assim como um indivíduo invisível pela obscuridade da noite<sup>170</sup>.

Hades auxiliou na derrota de seu pai Cronos; invisível, roubou as armas do pai, possibilitando que Zeus o fulminasse com seu raio, também presente dos Ciclopes. Esta questão do invisível, do não visto, faz alusão também a própria ideia do submundo não ser visto pelos homens, ao contrário dos outros mundos como terra, mar e Olimpo. Invisível, rico<sup>171</sup>; estes são alguns epítetos para denominar o Senhor do mundo dos mortos:

Vivant toujours au sein d'une nuit épaisse et profonde, à jamais confiné dans un empire d'insondable tristesse, Hadès, coiffé d'un casque qui le rendait invisible, était le sombre roi du royaume des Morts. Son nom seul inspirait l'épouvante, et on l'appelait l'invincible, le farouche, l'intraitable, l'inexorable, l'abominable Hadès.<sup>172</sup>

Hades é um deus com uma duplicidade de postura, ao mesmo tempo em que é o deus amigo dos seres humanos, que concedia o alimento do âmago de seu reino, era também o implacável deus que não perdoava os que fossem condenados a uma vida de sofrimentos. Hades, salvo raríssimas exceções, jamais deixava alguém sair do mundo dos mortos.

Traçando um panorama historiográfico, constatamos que a historiografia não se dedicou muito à reflexão dos temas do submundo – tanto relacionado a Hades, como a outras criaturas: Cérbero, Caronte ou as Erínias. Lançamos aqui uma provável hipótese para esta lacuna na historiografia: Hades, por ser, de certo modo, um deus temido, não conheceu muitos rituais em homenagem a ele, nem cultos que o homenageassem<sup>173</sup>. A morte, esta sim extremamente ritualizada, era considerada um rito de passagem para os Gregos. Contudo, os rituais fúnebres possuíam estritamente a preocupação no indivíduo

<sup>170</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1990), p. 394.

<sup>171</sup> E ainda existem outros nomes que fazem parte da galeria de eufemismos de Hades. Séchan e Lévêque (1966) colocam que a literatura ajudou muito nestas ambiguidades do nome; dependendo da época em que o documento foi escrito ou o local, o deus era chamado por um nome distinto.

<sup>172</sup> MEUNIER, Mario (1980), p. 105.

<sup>173</sup> À exceção dos mistérios eleusinos, que também incluíam Hades. Sobre estes mistérios muito se escreveu. Destarte, sobre cultos focados somente na imagem de Hades, ou em outras divindades que habitavam o mundo subterrâneo praticamente não temos descrições.



morto, e não na divindade principal que este iria encontrar. Se cultos houve em honra a este deus, relatos não chegaram até nós.

Tampouco Hades possuía edifícios sagrados em sua honra. Enquanto Atena recebeu de Fídias e sua equipe de trabalhadores o monumental Pártenon; Dioniso possuía o teatro; Apolo, Zeus, Posídon, todos possuíam o seu templo, o deus dos mortos nunca recebeu um espaço sagrado, não que tenhamos notícia. Certamente devido ao receio de associar-se a Hades, a sociedade helênica não iria orar ou depositar oferendas em um espaço dedicado ao Senhor do submundo. Hades também era um deus que não perdoava e nem era benevolente, pois a morte é para todos; o deus não era comovido com oferendas e, devido a isto, não era dedicado a ele altares ou grandes cultos<sup>174</sup>. Um deus que, de certa forma, era mais temido do que o próprio Ares<sup>175</sup>, certamente não poderia ter muitos adeptos<sup>176</sup>. Contudo, conjectura-se que, na cidade de Éfira, o *necromanteion* – Oráculo dos mortos – poderá ter sido utilizado como uma espécie de templo a Hades e sua esposa Perséfone.

Hades não é tão presente literatura grega – embora não possamos afirmar que seja dos mais ausentes. As mais antigas referências escritas sobre o deus são do século VIII a.C, se concordarmos que a *Ilíada* foi escrita neste século. Esta, embora cite o deus em determinados trechos de alguns de seus cantos, não concede a este um papel de destaque; Hades é citado no épico em poucos passos. Já na *Odisséia*, embora o próprio deus não tenha sido contemplado com muitas referências, o mundo dos mortos é extremamente trabalhado. Podemos afirmar que esta obra é a mais rica e completa, quando da descrição do mundo subterrâneo. Hesíodo, em sua *Teogonia*, narra a genealogia do deus. Também do mesmo autor há uma referência à divindade na obra *O Trabalho e os Dias*, entre os versos 152 a 155. O *Hino Homérico a Deméter* traz a narrativa do rapto de Perséfone pelo fascinado Hades. Ainda existem algumas descrições do submundo nos textos teatrais atenienses do período clássico.

Hades também não estava no grupo dos deuses preferidos dos artistas. O deus do submundo não foi tema de muitas representações em cerâmicas e afrescos. Primeiramente por ser uma divindade ctônica, que não representava o ambiente urbano da *polis*, tão procurado pelos artistas, ao menos pelos atenienses. Porém, Louis Séchan e

<sup>174</sup> SCULLION, Scott (1994), p. 93.

<sup>175</sup> Deus da guerra, relacionado à carnificina e ao sangue. Pai das Amazonas – mulheres guerreiras – é o amante da deusa da paixão Afrodite. Diferentemente de Atena, que por vezes é considerada deusa da guerra justa e inteligente, Ares é o deus da guerra sangrenta, aquela que não faz distinção entre culpados e inocentes, sendo o mais importante a batalha.

<sup>176</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1966), p. 122.

Pierre Lévêque informam que, em uma certa localidade, havia milhares de estátuas e fragmentos de vasos representando Hades e sua esposa Perséfone. Acredita-se também que neste local havia oferendas aos deuses do submundo:

Il faut toutefois signaler la découverte, faite à Tarente, d'un riche dépôt votif, composé de milliers de statuettes, échelonnés du VI<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle, qui représentent un homme étendu sur un lit, souvent accompagné d'une femme assise. S'agit-il du couple infernal d'Hadès et de Perséphone ou plutôt d'un couple de défunts assimilés aux divinités infernales? Peu importe au fond et il est bien sûr que de telles offrandes, consacrées dans le sanctuaire des dieux d'en bas, étaient destinées à favoriser l'héroïsation de mortels qui se confiaient à eux pour assurer leur salut, ce qui prouve à suffisance que tout caractère bienveillant ne leur était pas dénié.<sup>177</sup>

Destarte, estas manifestações eram isoladas. Não havia uma unidade nos rituais em honra às divindades do ambiente inferior e nem, como já dissemos, um local oficial dentro dos muros da *polis* para o culto. O período do apogeu das artes condiz com o apogeu das Cidades-estados, e deuses mais urbanizados, como Apolo, eram preferidos tanto por ceramistas quanto pelos compradores. Contudo, quando Hades era representado, sempre aparecia com uma imagem sombria, com barbas e cabelos compridos, algumas vezes empunhando objetos, como uma cornucópia, que representava a riqueza, ou as chaves das portas do submundo:

Hadès, le dieu des Morts, était le plus souvent représenté sur un trône, et Perséphone, son épouse, siégeait à ses côtés. Son visage, couvert de longs cheveux et d'une barbe hirsute, respirait l'air tragique et sombre qui seyait à l'inflexible arbitre de la justice éternelle. Il portait en sa droite, le sceptre qui lui servait à commander à l'innombrable armée des trépassés. Souvent il avait le front ceint d'une couronne d'ébène, de capillaire ou de narcisse. Quelquefois aussi, il tenait des clés dans ses mains, pour faire entendre que les portes de la vie étaient fermées sans retour à tous ceux qui parvenaient dans son funèbre empire.<sup>178</sup>

A genealogia de Hades, se faz indispensável a lembrança, assim como da maioria de outros deuses, é definida somente no período arcaico. Nos anos anteriores, os deuses não possuíam uma organização pré-estabelecida. É nos Poemas Homéricos e, sobretudo, nos hesiódicos que os deuses vão receber funções a serem executadas, bem como uma família. Algumas divindades vão tendo as suas designações alteradas e até

<sup>177</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>178</sup> MEUNIER, Mario (1980), p. 114.

transformadas em outras, todavia a essência vai perdurar, inclusive no período romano. Anterior a estes períodos, o que havia eram cultos e adorações a determinados deuses, que eram ritualizados conforme a função que desempenhava para um determinado grupo; não havia uma organização quanto ao desempenho divino. Isto acontecia devido a ainda não haver escrita, somente a tradição oral. Com a formação da narrativa mítica é que os deuses passam a ser classificados.

Os primeiro documentos que iremos analisar, lançando mão de alguns fragmentos, são os poemas homéricos, confeccionados pelo aedo Homero no século VIII a.C. e VII a.C. Nas epopeias *Ilíada* e *Odisséia*, o aedo descreve Hades e seu mundo de uma maneira muito peculiar. É importante lembrar que estas epopeias foram as primeiras da literatura a fazer menção ao deus – até porque foram praticamente as primeiras obras escritas na região da Península Balcânica, pelo menos que chegaram até nós. De acordo com Daniella Reinhard, Homero cria um mundo invisível e torna visíveis pessoas invisíveis:

Homer creates Hades as a place for man to be when he is invisible to the living eye; by inventing Hades, Homer in effect keeps mortal man visible when he is invisible. Not surprisingly then, Homer describes the souls of the dead in Hades by way of likenesses, comparisons, and likenings to other things, since they are no longer the men who act and fight and win or lose. The poet's natural means are images, figures, similes, and metaphor to describe and make more vivid mere fact or report. A poet's likenesses point to the similarity between disparate things or the disparity between similar things, showing one thing in another.<sup>179</sup>

Utilizando de metáforas e comparações, Homero não cria um mundo simplesmente; ele também retrata um pouco do mundo enxergado por sua realidade, um mundo de sua sociedade. O relato homérico do mundo subterrâneo reflete o ideal de submundo do período Helênico que leva o seu nome.

Vamos às documentações, iniciando pela *Ilíada*, cenário da lendária Guerra de Tróia. Apesar de o épico ter como pano de fundo o acontecimento de uma guerra, cenário de muito sofrimento e, principalmente, mortes, Hades não é tão referenciado. São somente alguns passos em toda a obra que relatam o deus. Certamente o épico, que retratava deuses altivos e poderosos, não havia um lugar de privilégio a um deus ctônico, com pouca majestade, encerrado em um ambiente obscuro. O Canto V,

---

<sup>179</sup> REINHARD, Daniella (2006), p. 54.

primeiro que iremos tratar, narra uma das batalhas da guerra. O herói Diomedes<sup>180</sup>, com ajuda de Atena, sobrepõe-se aos outros guerreiros e coloca os Gregos em vantagem. Neste Canto existem duas referências ao deus do mundo subterrâneo. A narrativa mais curiosa deste é sem dúvida o fato de o herói ferir Hades, ou seja, um mortal ferindo um deus, uma ousadia tremenda.

Mas se ele é o homem que digo, o fogueiro filho de Tideu,  
 não é sem a ajuda de um deus que assim tresvaria, mas tem perto  
 um dos seus imortais, com os ombros envoltos em nuvens,  
 que desviou dele a seta veloz quando o atingiu.  
 Pois já contra ele disparei uma seta e acertei-lhe o ombro  
 Direito, atravessando-lhe por completo a couraça.  
 E pensava que eu lançaria no Hades;  
 Contudo, não o subjuei. Na verdade é um deus irado!<sup>181</sup>

Esta primeira referência se faz essencial para verificarmos uma ambiguidade: Hades pode ser tanto o nome do deus do mundo dos mortos quanto do local para onde vão as almas após o fim da vida. Quando há o sentimento de glória por ter enviado Diomedes ao Hades, a glória era por ter enviado o herói ao mundo subterrâneo. Esta “confusão”, acreditamos, está relacionada à questão do significado da nomenclatura: “invisível”. O deus é invisível porque veste o capacete que lhe foi dado; o submundo é invisível porque nenhum homem em vida consegue vê-lo – à exceção de alguns heróis. A invisibilidade que o termo “Hades” representa faz com que hora ligue-se ao nome da divindade, hora ao local que ela habita.

Ainda no Canto V, temos a seguinte narrativa:

Então teria percebido Ares que da guerra não se sacia,  
 se a madrasta deles, a lindíssima Eríbeia,  
 não tivesse avisado Hermes: foi ele quem às escondidas  
 tirou Ares, já desesperado, pois as correntes o esmagavam.  
 Também sofreu Hera, quando o possante filho de Anfitrião  
 a atingiu no seio direito com uma flecha de farpa tripla:  
 tomou-a nessa altura uma dor impossível de acalmar.  
 Além destes sofreu uma seta veloz o monstruoso Hades,  
 quando o mesmo homem, filho de Zeus detentor da égide,  
 o atingiu em Pilos no meio dos mortos, entregando-o à dor.<sup>182</sup>

<sup>180</sup> Natural da Etólia, é filho de Tideu e Deípila. Companheiro habitual de Odisseu no ciclo troiano.

<sup>181</sup> *Iliada*, V, 184-191. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>182</sup> *Idem*, V, 388-397.

O herói Anfitriônio desfere flechas e dardos nos próprios deuses, na gana da vitória. Hera<sup>183</sup> é ferida no seio direito, assim como Hades. O “assombroso” é como Hades é caracterizado neste momento. Sabemos que Hades não era uma figura monstruosa; sempre foi representado com semblante de um severo homem, e não se sabe de nenhum mito que retrate que o deus como uma criatura assombrosa. Este termo é a representação da morte; Hades concebe a morte, e a morte é assombrosa.

É evidente esta relação no termo “sólido dos mortos”. A morte é abstrata, não se pode pegá-la. Já o deus dos mortos é concreto, está presente naquele momento da guerra e foi efetivamente atingido. Hades é a versão sólida e palpável da morte. No canto IX, Homero nos narra a insatisfação do exército Grego ante a decisão de Agamêmnon<sup>184</sup>, que se recusa a entregar a sacerdotisa Briseide<sup>185</sup> – feita de escrava – para que Aquiles<sup>186</sup> retorne a lutar do lado dos Gregos. Mesmo com a criação de uma comissão para tentar convencer Aquiles, este se mostra irredutível. Há duas passagens que retratam Hades e em ambas ele é colocado ao lado de sua esposa Perséfone. No primeiro fragmento, o deus é caracterizado como “Zeus subterrâneo”; também podemos conceber este adjetivo por “ctônico”. O misterioso submundo mostra-se de uma forma cruel, pois o pai amaldiçoou o próprio filho e foi atendido pelas deusas do mundo inferior, as Erínias, divindades responsáveis por castigar os homens após o julgamento deste:

Obedeci-lhe e pratiquei o ato. Apercebeu-me meu pai,  
e amaldiçoou-me com força, invocando a Erínia detestável:  
nunca sobre seus joelhos se sentaria filho amado  
por mim gerado. Os deuses cumpriram a maldição,  
Zeus subterrâneo e a temível Perséfone.<sup>187</sup>

<sup>183</sup> Irmã e esposa de Zeus, Hera é considerada a deusa do casamento. Ciumenta, as principais narrativas relatam as investidas de Hera contras às desejadas pelo seu marido. Representa a força e a cólera feminina.

<sup>184</sup> Filho de Aérope e Atreu, era o comandante supremo do exército aqueu na Guerra de Tróia. Sua figura é ambígua dentro da literatura. Na própria *Iliada*, ora é colocado como rei de Argos, ora como rei de Micenas. Em uma tradição mais tardia, seria o rei da Lacedemônia.

<sup>185</sup> Tendo como verdadeiro nome Hipodamia, recebeu este eufemismo devido ao nome de seu pai, Briseu. Foi feita escrava de Aquiles, depois deste matar seu marido Minês.

<sup>186</sup> Filho de Peleu e da ninfa Tétis, Aquiles é o herói épico da *Iliada*. Os mitos que o envolvem são riquíssimos, e o herói foi venerado em grande parte da Grécia por séculos, sendo também lembrado pelos romanos. Sua mãe banha-o, ainda bebê, no rio Estige – o rio do submundo – o que o tornou invencível. Contudo, Tétis o segurou pelo calcanhar, deixando esta parte vulnerável. Daí a expressão utilizada na contemporaneidade: “calcanhar de Aquiles”.

<sup>187</sup> *Iliada*, IX, 453-457. Trad. Frederico Lourenço.

Este caso é um tanto quanto peculiar, pois temos a sentença “Zeus subterrâneo” para se referir ao companheiro de Perséfone. Zeus subterrâneo, que auxilia no crescimento dos cereais é mencionado em algumas fontes antigas, como em *Os Trabalhos e os Dias* (v. 465). Nestas documentações mais antigas há, se não uma “confusão”, uma associação entre Hades e este Zeus, sendo que o “Zeus subterrâneo”, dos mortos, é um outro nome para designar Hades, quem sabe o mais digno<sup>188</sup>. Isto ocorre, possivelmente, devido aos sincretismos que ocorriam muito em todo o território grego<sup>189</sup>. Hades não escapa deste sincretismo. Nos poemas homéricos o nome de Zeus, provavelmente por ser o deus mais poderoso, irá servir de pseudônimo para várias outras divindades<sup>190</sup> e, neste caso, para exaltar a importância de Hades, Homero se refere a este epíteto como forma de mencionar o poder deste.

Se em Homero Zeus é, inquestionavelmente, um outro nome para Hades, é na tragédia ática que esta separação entre Zeus e as outras divindades fica evidente e a função do Zeus olímpico, dos trovões, será exercida claramente. Ésquilo e Sófocles, em suas tragédias, concederão a Zeus o poder supremo dos raios, a altivez necessária aos olímpicos. Em *As Suplicantes*, Ésquilo chega a mencionar um possível Zeus ctônico – influenciado pelos escritos mais antigos, dos períodos homérico e arcaico – mas este deus será essencialmente urânico. Eurípides, no fragmento 904 da tragédia *Os Cretenses*, do qual só conhecemos partes, identifica a divindade como “Hades Zeus”. Todavia são passos isolados; o teatro ateniense acredita em um deus celeste, olímpico, que pouco tem a ver com o telúrico, e reafirma a tradição do Zeus morador do Olimpo e divindade soberana.

Nas fontes de períodos mais remotos esta separação era muito menos clara – não só no que se refere a Zeus, mas em relação à maioria das deidades – e a mistura entre funções e características de deuses muitas vezes era presenciada. No período clássico a separação dos deuses foi mais levada em conta devido até a um pensamento mais racional que não se via nos períodos anteriores. Os deuses serão mais encerrados em realidades únicas, não se misturando e, mesmo quando isto acontece, se dá de forma discreta.

Na outra parte deste mesmo canto, mais uma vez Hades é citado juntamente com sua esposa Perséfone, e desta vez é caracterizado como σκοῦρο: o “escuro”:

<sup>188</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 391.

<sup>189</sup> Walter Burkert (1993) descreve várias festas e rituais ao Zeus ctônico e ao “Zeus do mar” ocorridas em Argos, Míconos, Lebadeia e até Atenas.

<sup>190</sup> DOWDEN, Ken (2006), p. 88.

e com as mãos muito batia na terra que tudo alimenta,  
chamando por Hades e pela temível Perséfone,  
enquanto estava ajoelhada com o peito humedecido de lágrimas,  
para que eles dessem a morte a seu filho. E a Erínia que na escuridão  
caminha ouviu-a do Érebo, ela cujo coração não tem suavidade.<sup>191</sup>

Temos nesta parte algo incomum: Hades foi invocado; a invocação do deus dos mortos, como já relatamos, era evitada pelos homens. Entretanto, o desespero fez com que a presença do deus do mundo dos mortos fosse desejada. “Hades escuro”, como Homero coloca, tanto se refere ao mundo Hades, onde existe a tremenda escuridão, por se localizar na parte debaixo da terra, quanto o deus Hades, que é severo e sempre envolvido em sombras. Perséfone, a “deusa tremenda”, é a única divindade com poder sob Hades; quando sua esposa intervém, o marido atende. Perséfone é a deusa tremenda que intercede pelos homens quando estes deparam com a morte.

Já no canto XV, temos mais uma citação do deus. Neste canto Zeus intervém a favor dos troianos após de ser enganado por sua esposa Hera. Neste momento os Troianos estão em vantagem, pois Heitor<sup>192</sup> teve seus ferimentos curados por Apolo<sup>193</sup>, e se prepara para incendiar o principal navio grego. Aqui é apresentada a mais importante descrição de Hades na obra: Homero, por meio da fala de Posídon, relata a divisão do mundo entre os três irmãos:

Em grande fúria lhe disse o famoso Sacudidor da Terra:  
“Ah, por muito forte que seja falou com presunção, se contra  
a minha vontade me impedir a mim, que tenho honra igual, pela força!  
Pois somos três os irmãos, filhos de Cronos, que Reia deu à luz:  
Zeus e eu, sendo o terceiro Hades, rei dos mortos.  
De forma tripla estão todas as coisas divididas; cada um participa  
da honra que lhe coube. Coube-me habitar para sempre  
o mar cinzento, agitadas as sortes: a Hades, a escuridão nebulosa.  
E a Zeus coube o vasto céu, no meio do éter e das nuvens.  
Mas a terra ainda é comum aos três, assim como o alto Olimpo.”<sup>194</sup>

<sup>191</sup> *Ilíada*, IX, 568-572. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>192</sup> Filho de Príamo – rei de Tróia – e Hécuba, Heitor é o principal herói troiano. General que conduz a guerra, também detém o poder supremo na Assembléia e é muito mais ouvido por seu povo do que seu próprio pai.

<sup>193</sup> Filho de Zeus e Leto, é um dos muitos filhos bastardos do deus. Irmão gêmeo de Ártemis, Apólo, sempre é representado muito belo e amou tanto mulheres quanto jovens efébos. Era o deus da luz, que leva a clareza e a lucidez aos homens – enquanto seu irmão Dioniso leva a loucura; os dois são antônimos, como branco e preto – e também deus das artes e da música. Exímio tocador de flauta e de cítara, também era guerreiro, manejando com maestria seu arco e sua flecha. Colocou-se a favor dos troianos na Guerra de Troia.

<sup>194</sup> *Ilíada*, XV, 184-193. Trad. Frederico Lourenço.

A *Teogonia* de Hesíodo é a obra por excelência que trata da criação do mundo sob o prisma da religiosidade grega. Porém, cremos que nesta parte o autor lançou mão do relato homérico. A questão da partilha do mundo já era consenso no período homérico, sendo que jamais foi modificada pelo imaginário social helênico. Hades “os mortos comandam”. Percebe-se que, em todas as referências ao deus, ele sempre é associado aos mortos; nunca à morte. Isto porque a morte possuía uma personificação própria: Tânato, que será analisada mais a frente. Hades é o comandante dos mortos, não a morte. É aquele que rege as almas que são conduzidas por Hermes ao submundo.

Outra menção ao deus presente na *Iliada* é a do canto XX. Zeus, após deliberar em conselho, libera os deuses para tomarem partido pelos Gregos ou pelos Troianos como bem entenderem. Ocorrem diversas batalhas, como a entre Enéias<sup>195</sup> e Aquiles, em que o primeiro quase morre, e é salvo por Posídon. Nos versos deste canto, está presente um dos eufemismos de Hades:

Terrivelmente trovejou o pai dos homens e dos deuses  
das alturas; e debaixo deles fez Posídon tremer  
a ampla terra e os píncaros escarpados das montanhas.  
Todos os sopés tremeram do Ida de muitas fontes e todos  
os cumes; tremeram a cidade dos Troianos e as naus dos Aqueus.  
Aterrorizou-se nas profundezas Hades, senhor dos mortos;  
com o medo saltou do trono e berrou, não fosse acontecer  
que Posídon, Sacudidor de Terra, fendesse o solo  
e sua morada ficasse visível aos homens e aos deuses,  
morada medonha e bafienta, que os deuses odeiam.  
Tal era o barulho surgido à entrada dos deuses no combate.<sup>196</sup>

A revolta de Posídon assusta até o deus do submundo, que nesta parte é referido como Edoneu – ou Aidoneus (Αἰδωνεύς). Este é um dos vários homônimos do deus. É uma forma variante de Hades e etimologicamente também significa “invisível”. Estes eufemismos, utilizados para evitar pronunciar o nome do deus que traz a idéia de trevas, aparece muito nos hinos órficos, já que estes configuravam crenças alternativas à crença dita “oficial”, proliferada pela literatura e, mais tarde, pelo teatro.

Abrindo um parêntese, a relação de Posídon com os tremores de terra e com os maremotos deve ser ilustrada aqui, pois é uma acepção ctônica. Embora Posídon fosse,

---

<sup>195</sup> Filho de Anquises e Afrodite, é um dos mais valentes guerreiros de Tróia e vai tomar a frente da Guerra após a morte de Heitor. Possui toda uma Epopeia dedicada a ele: a *Eneida*, de autoria do poeta romano Vergílio. É considerado patrono de toda uma civilização, pois, junto com os sobreviventes de Tróia, dirigiu-se para Ida e lá fundou uma nova cidade.

<sup>196</sup> *Iliada*, XX, 56-66. Trad. Frederico Lourenço.



por tradição, o altivo e olímpico deus dos mares, implacável em suas ações, se ligava também a terra pelas forças da natureza, provocando tremores quando enfurecido. A associação de Posídon com o elemento terra e com as forças da natureza, mais do que uma mera imaginação por parte dos autores clássicos, faz parte de um intenso sincretismo presenciado na religiosidade dos povos do Mediterrâneo; sincretismo que fazia com que divindades uranianas também adquirissem significados e definições telúricas, que influenciaram os autores antigos aquando da escrita de suas obras.

Além de Posídon ser ligado a terra, uma outra acepção ctônica forte é a sua relação com os cavalos. Não só por alguns de seus filhos serem o cavalo alado Pégaso<sup>197</sup> e o cavalo Arion, este último fruto de uma relação com Deméter, quando ambos encontravam-se transfigurados em equinos, mas também por diversos ritos em sua horna que incluíam sacrifícios de cavalos por afogamento. O cavalo é, dentre outras simbologias, essencialmente ctônico<sup>198</sup>. Este animal estaria associado a Posídon exatamente para creditar parte das suas acepções divinas como ctônicas.

Continuando com o mundo subterrâneo, o último canto que iremos tomar será o XXIII, no fragmento onde o jovem Pátroclo suplica a seu leal parceiro Aquiles que realize os rituais funerários, depois que o efebo é morto por Heitor:

aproximou-se a alma do desgraçado Pátroclo,  
em tudo semelhante a ele na altura e nos lindos olhos  
e na voz; e era a mesma roupa que vestia no corpo.  
Postou-se junto à cabeça de Aquiles e assim lhe disse:  
“Tu dormes, ó Aquiles, e já te esqueceste de mim.  
Enquanto era vivo não me decuraste; só agora que estou morto.  
Sepulta-me depressa, para que eu transponha os portões do Hades.  
À distância me mantém afastado as almas, fantasmas dos mortos;  
não deixam que a elas eu me junte na outra margem do rio:  
em vão estou a vaguear pela mansão de amplos portões de Hades.  
Dá-me a tua mão, com lágrimas te suplico; pois nunca mais  
voltarei do Hades, após me terdes dado o fogo que me é devido.”<sup>199</sup>

Aqui, temos uma evidência clara da importância dos rituais da morte. Enquanto Aquiles e os outros guerreiros não realizassem tal ritual, as cansadas almas não iriam deixar que o jovem atravessasse o rio. Percebemos também que a imagem espectral que os Gregos concebiam – o *eidolon* – é exatamente como quando o fantasma estava vivo; até as

<sup>197</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 390.

<sup>198</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 208.

<sup>199</sup> *Iliada*, XXIII, 65-76. Trad. Frederico Lourenço.

vestes são as mesmas<sup>200</sup>. Da mesma forma, constatamos que os vivos, como já explanamos anteriormente, outorgavam uma extrema essencialidade ao ritual da morte. Nos versos que seguem, Aquiles, vendo o sofrimento de Pátroclo, se lembra de que ainda está com o corpo de Heitor e se preocupa com este fato. O homem, impotente diante da morte, não ousa deixar as tradições, é temente ao que poderia representar a morte sem seu ritual<sup>201</sup>, mesmo se tratando de um grande inimigo.

Walter Otto nos apresenta outra perspectiva: o fato de Pátroclo implorar pelos rituais seria um desejo de adentrar de uma vez no mundo dos mortos e esquecer-se de seus vínculos em vida<sup>202</sup>; o morto, embora fosse visto como um ser deplorável, débil e inerme, também poderia ter um poder que os vivos jamais teriam: a vida – ou semi-vida – eterna. Otto atesta que esta questão é ambígua: apesar de o morto ser inane, os funerais e sacrifícios que eram remetidos a este demonstram o temor que os vivos possuíam em relação ao poder dos mortos<sup>203</sup>. Como explicitamos no início, a preocupação com o bem estar das almas era na verdade uma preocupação com os próprios vivos, que não desejavam ser incomodados com queixas vindas do além-túmulo.

Importante também é a questão do portão – ou “portas amplíssimas”, como foi colocado por Homero – que cerca o mundo subterrâneo. Esta alegoria não é exclusividade do mundo dos mortos grego. Várias sociedades que também possuem o tronco mítico Indoeuropeu também possuem um portão encerrando o submundo; de acordo com J. F. Bierlein (2003) este é o caso do mundo inferior da Babilônia e da Índia. O fogo – e isto pode ter influenciado no conceito do inferno judaico-cristão – consome as almas, como forma de consumir também os resquícios de vida que a alma recém-chegada ainda carrega; é uma forma de purificação.

Se a *Iliada* não é tão rica quando das descrições do mundo dos mortos e seu deus primordial, na *Odisseia* vemos uma verdadeira digressão sobre o mundo subterrâneo, tamanho são os detalhes em que ele é descrito. O épico narra a volta de Odisseu<sup>204</sup> para

---

<sup>200</sup> Sarah Iles Johnston (1999) aponta que os helenos tendiam a descrever os fantasmas como sendo ou fuligem preta ou um pálido transparente.

<sup>201</sup> REINHARD, Daniella (2006), p. 64.

<sup>202</sup> OTTO, Walter Friedrich (2006), p. 84.

<sup>203</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>204</sup> Considerado o herói mais célebre da Grécia, por ter toda uma Epopeia Homérica dedica a ele, Odisseu – Ulisses para os romanos – é o rei de Ítaca, filho de Laertes e Anticleia. É um sábio conselheiro, ouvido até por Aquiles. Inteligente e astuto, foi o idealizador do cavalo de madeira – que na modernidade ficou conhecido como Cavalo de Tróia – que fez com que os Gregos transpusessem as muralhas de Tróia. O cavalo deu origem à expressão contemporânea “presente de grego”.

casa, após o fim da Guerra de Tróia. Por ter desafiado Posídon, o herói vagueia por dez anos sem conseguir encontrar sua amada pátria. Em toda a obra, o espectador ouvia as histórias contadas por Odisseu; ele fazia o papel de protagonista e narrador. Todavia, quando o herói vai para o mundo subterrâneo, quando há a *Catábase*, a questão se inverte. Odisseu vai para ouvir – sua intenção é efetivamente esta, pois este vai atrás do adivinho morto Tirésias<sup>205</sup> com o intuito de perguntar como poderia retornar à sua amada Ítaca. Ele não conhece a maioria das almas, mas todos o conhecem e já ouviram falar de seus feitos. Odisseu, no submundo, não conta histórias; as ouve<sup>206</sup>.

O canto XI da obra descreve a viagem do herói ao submundo. De acordo com Pierre Grimal, esta é uma das partes mais recentes da Epopeia, podendo inclusive ter sido acrescentada à obra original posteriormente.<sup>207</sup> Como esta afirmação é difícil de ser comprovada, trabalharemos com a ideia de que Homero escreveu também este Canto. De início, temos:

Levamos a nau para a terra, e dela tiramos as ovelhas.  
 Fomos para junto da torrente do Oceano,  
 para chegarmos ao lugar de que falara Circe.  
 Aí Perimedes e Eríloco seguraram as vítimas;  
 e eu, desembainhando a espada afiada de junto da coxa,  
 cavei uma vala de um cúbito em ambas as direções,  
 e em seu redor verti uma libação para todos os mortos,  
 primeiro de leite e mel, depois de vinho doce,  
 e em terceiro lugar de água, polvilhando com branca cevada.  
 Ofereci muitas súplicas às cabeças destituídas de força dos mortos,  
 jurando que ao chegar a Ítaca sacrificaria uma vitela estéril,  
 a melhor que tivesse, e quem numa pira poria coisas nobres;  
 e que a Tirésias em separado ofereceria um bode,  
 todo negro, o melhor dos nossos rebanhos.  
 Depois de com preces ter suplicado às raças dos mortos,  
 tomando as ovelhas, degolei-as por cima da vala,  
 e o negro sangue turvo correu; e vieram  
 do Érebo as almas dos mortos que partiram:  
 noivas e rapazes que nunca casaram e cansados anciãos;

<sup>205</sup> Adivinho cego, Tirésias aparece tanto no ciclo troiano quanto no ciclo tebano, estando presentes desde obras como a *Odisseia* até em peças de Eurípides e Sófocles. Segundo Pierre Grimal (2000), Tirésias viu duas cobras copulando e as feriu – ou as matou, como dizem alguns – e se tornou mulher. Após sete anos, ele encontrou no mesmo local mais duas serpentes e repetiu o ato, tornando-se homem novamente. Posteriormente, Zeus lhe pergunta quem sente mais amor sexual: o homem ou a mulher; Tirésias diz que é a mulher nove vezes mais. Por conta de revelar o segredo feminino, Hera tira-lhe a visão. Como forma de compensação, Zeus concede-lhe o dom da profecia. Partes desta narrativa mítica estão espalhadas por diversas fontes, como as *Metamorphoses* de Ovídio (III, 320), a *Descrição da Grécia* de Pausânias (IX, 33) e a *Bibliotheca* de Apolodoro (II, 4-8; III, 4, 6-7). Uma outra tradição, provavelmente tardia – do período helenístico – é citada por Nicole Loraux (2003); esta tradição conta que Tirésias ficou cego como castigo por ter presenciado a nudez da deusa Atena, enquanto esta se banhava.

<sup>206</sup> REINHARD, Daniella (2006), p. 57.

<sup>207</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p.428.

virgens cujo coração conhecera um desgosto recente;  
 e muitos, também, feridos por lanças de bronze,  
 varões tombados em combate, com armaduras ensanguentadas.  
 Todos vinham para a vala de todas as direções,  
 com alarido sobrenatural; e o pálido terror me dominou.  
 Ordenei então aos meus companheiros que esfolassem  
 as ovelhas, que ali jaziam degoladas pelo bronze impiedoso,  
 e que as queimassem, dirigindo preces aos deuses,  
 a Hades poderoso e a temível Perséfone.  
 Eu próprio, desembainhando a espada afiada de junto a coxa,  
 fiquei ali sentado: não permiti que as cabeças destituídas de força  
 dos mortos se chegassem ao sangue, antes de interrogar Tirésias.  
 Primeiro veio a alma do meu companheiro Elpenor  
 Pois não fora ainda sepultado sob a terra de amplos caminhos.  
 O corpo tínhamo-lo deixado no palácio de Circe,  
 sem o termos chorado ou sepultado: outras tarefas premiam.  
 Chorei quando o vi e compadeci-me no coração;  
 falando, dirigi-lhe palavras apetrechadas de asas:  
 ‘Elpenor, como vieste ter a esta escuridão nebulosa?  
 A pé chegaste mais depressa do que eu na nau escura.’  
 Assim falei; e ele com um gemido respondeu às minhas palavras:  
 ‘Filho de Laertes, criado por Zeus, Odisseu de mil ardis!  
 Perdeu-me a desgraça vinda dos deuses – e o vinho desmedido.  
 Tendo-me deitado no palácio de Circe, esqueci-me  
 em meu espírito de descer pelo longo escadote,  
 caindo de cabeça do telhado; das vértebras  
 se me partiu o pescoço e para o Hades desceu a alma.  
 Agora suplico-te por aqueles que deixamos para trás,  
 que já não estão conosco, pela tua esposa e pelo teu pai,  
 que te criou, e por Telemaco, que deixaste só no teu palácio;  
 pois sei que ao saíres daqui, a mansão de Hades,  
 aportarás na ilha de Eeia na tua nau bem construída.  
 Aí senhor, te peço que te lembres de mim!  
 Não me deixes sem ser coroado e sepultado  
 quando regressares a casa, para que não me torne contra ti  
 uma maldição dos deuses. Queima-me com a armadura  
 que me resta e eleva-me um túmulo junto ao mar cinzento,  
 para que saibam os vindouros deste homem infeliz.  
 Faz isto por mim: e fixa sobre o túmulo o remo  
 com que em vida remei junto dos meus companheiros.’  
 Assim falou; a ele dei então a seguinte resposta:  
 ‘Estas coisas, ó infeliz, farei e cumprirei.’  
 E ficamos ali sentados, a trocar tristes palavras,  
 eu com a espada por cima do sangue, enquanto do outro lado  
 o fantasma do meu companheiro disse muitas coisas.  
 A alma da minha mãe falecida aproximou-se de mim,  
 Anticleia, filha do magnânimo Autólico,  
 que eu deixara viva quando parti para Ílion sagrada.  
 Rompi a chorar assim que a vi e comoveu-se-me o coração.  
 Mas nem a ela permiti que do sangue se aproximasse,  
 embora fosse intensa a minha dor, antes de interrogar Tirésias.<sup>208</sup>

<sup>208</sup> *Odisseia*, XI, v. 20-89. Trad. Frederico Lourenço.

Após indicado o local do submundo por Circe<sup>209</sup>, Odisseu deseja descer até o mundo dos mortos para consultar o adivinho Tirésias, de como o rei e seus companheiros teriam de agir para poder retornar a Ítaca, pátria de todos. Não podemos afirmar que, neste período primordial, o mundo subterrâneo se encontrava abaixo do Oceano, pois Homero não deixa clara esta localidade. Todavia é perceptível, por este passo, que o submundo localizava-se, ao menos, para além do Oceano. Os mares, extremamente desconhecidos pelos homens, estariam associados a este incógnito que o submundo simbolizaria. Mais tarde é que o mundo dos mortos estará localizado na parte inferior da terra. Com o auxílio de seus chefes militares, Odisseu abre uma fenda nas águas e ali adentra no submundo.

Alguns elementos ritualísticos que permeiam a morte são citados: o mel<sup>210</sup>, o vinho, a água e farinha, provavelmente oferendas utilizadas para acalmar as almas habitantes do mundo dos mortos são oferecidas por Odisseu, junto a votos e preces<sup>211</sup>. Por Tirésias, até um dos melhores carneiros de seu rebanho foi oferecido ao sacrifício. O carneiro é morto pelo fio da espada, e com o sangue – elemento presente na maioria dos rituais ctônicos – se protege do que pode lhe ocorrer no incógnito. A oferenda é um elemento utilizado nos ritos desde que surgiram as primeiras manifestações religiosas. A importância desta estava, sobretudo, no fato que os vivos, perante o sobrenatural, deveriam agradá-lo e afagá-lo, pois estavam a lidar com um desconhecido, do qual deveria conceder o respeito. Mesmo o poderoso Odisseu reservou alguns minutos antes de adentrar no desconhecido para os rituais necessários.

Homero cita o Érebo. Érebo pode ser tanto uma divindade antiquíssima, filho do Caos<sup>212</sup>, quanto a representação das terras do submundo<sup>213</sup>. Se realizarmos nossa digressão pelo prisma da ordem cronológica da documentação, Érebo primeiro era conhecido como a personificação do submundo, haja vista que a *Odisseia* foi redigida

<sup>209</sup> De acordo com os mitos mais difundidos, é filha de Hécate. Feiticeira, transforma a tripulação de Odisseu em animais. Após a redenção da maga, Odisseu passa um ano – ou um mês, não se sabe ao certo – de prazeres ao lado desta.

<sup>210</sup> Conforme Jean Chevalier (1986), o mel é o alimento espiritual e se associa ao conhecimento místico. Da mesma forma era um símbolo de proteção e apaziguamento.

<sup>211</sup> De acordo com Maria Beatriz Borba Florenzano (1996), a água e vinho são representados em várias imagens de vasos de cerâmica, sempre aos pés da estela onde estava depositado o morto.

<sup>212</sup> A primeira divindade a surgir, representa o vazio e a falta de ordem entre os elementos. Sozinho, gerou Érebo e Nyx; esta última gera Hémera – que representa o dia – e Éter, a parte mais superior do céu, onde a luz é sempre constante. Interessante constatar que as duas primeiras divindades representam a escuridão, enquanto as duas últimas a claridade, em uma significação clara da formação da noite e do dia.

<sup>213</sup> GRIMAL, Pierre, (2000), p. 143.

antes da *Teogonia*, o conjunto de versos no qual trazem Érebo como o deus da escuridão.

Já se lançarmos mão da ordem cronológica mítica, Érebo é primeiramente a divindade – já que no início era o Caos, que deu origem a Érebo e Nyx<sup>214</sup> – e posteriormente foi concebido como terra do mundo dos mortos. Ainda há uma outra tradição que vêm fundir estes dois conceitos: após os titãs serem presos à eternidade no Tártato, pediram ajuda ao deus Érebo, que os atendeu. Como castigo, Hades também o encerrou no Tártato. Com o passar do tempo, Érebo se transforma de divindade para a escuridão do mundo subterrâneo.

Temos a consciência de que na escrita de uma tese, se faz necessário o posicionamento. Desta forma, e sem o receio de cair em um ranço positivista, nortearmos o pensamento de acordo com a documentação, por acreditarmos que os mitos narrados por estas não necessariamente devem ter a mesma ordem cronológica. Embora a *Odisseia*, anterior à *Teogonia*, narre um Érebo como abstração de uma região, e a *Teogonia* o coloque como uma divindade concreta, vinda do deus Caos – ainda na criação do Universo – e por isso sendo um mito mais antigo que o que a *Odisseia* narra, estamos de acordo de que os mitos são produtos das relações sociais de uma época. Sendo assim, a sociedade helênica em seu período homérico percebia o Érebo como outra denominação para o mundo dos mortos, enquanto a sociedade do final deste período homérico – ou até do início do período arcaico – já concebia Érebo como uma divindade participante do mito da criação.

Dentro do mundo inferior várias almas habitavam, por diferentes motivos: velhos tomados pelas enfermidades da vida mortal; virgens que precocemente conhecem o sofrimento; guerreiros e heróis, mortos em batalha, que suas armas e seus feitos ainda ostentam. Apesar do medo que Odisseu diz sentir, a sua vontade de adentrar é maior, mesmo com o risco de deparar com o poderoso Hades ou sua terrível e horrenda esposa, Perséfone. A imagem de Perséfone, que será tratada mais pormenorizadamente no terceiro capítulo desta tese, merece aqui um comentário. Embora a esposa de Hades seja geralmente tratada como severa e até como maléfica – nas próprias Epopeias Homéricas a deusa, por vezes, assume esta função – a deidade também é benevolente em algumas ocasiões. Foi por meio da autorização de Perséfone

---

<sup>214</sup> Deusa da noite, além de gerar Hémera e Éter, é responsável pelo nascimento de várias divindades que representam abstrações, como Moro (sorte), Hipno (sono), Momo (sarcasmo), Apaté (engano), Filotes (ternura), Geras (velhice), Éris (discórdia), Hespérides (entardecer), entre muitas outras.

que Odisseu consegue ver e falar com sua mãe. Denominada de “ilustre” nesta parte da obra, a deusa era realmente ilustre, sendo a única divindade que conseguia fazer com que Hades concedesse exceções, tanto em suas atitudes quanto em alguns julgamentos. Nem o próprio Zeus era capaz deste feito.

Embora evitasse as almas, o rei reconhece seu parceiro Elpenor e é acometido por enorme tristeza, pois desconhecia seu paradeiro desde a chegada ao palácio de Circe. Este explica que, em meio aos festejos, exagerou no vinho e, caindo diretamente no terraço, torceu o pescoço e ao mundo de Hades foi conduzido. Elpenor, embora morto, não estava autorizado a adentrar no submundo, pois não havia recebido os rituais fúnebres necessários; dos versos 71 a 78, este clama para que Odisseu realize os passos necessários ao rito fúnebre. É perceptível mais uma vez a importância do ritual na sociedade helênica. Elpenor pede para receber as orações, a tumba, e que seu corpo seja queimado, como forma de poder atravessar os portões do mundo subterrâneo. A cremação era um costume que dependia da época e do local onde era realizado o rito. Na época arcaica havia maior cremação de adultos, enquanto as crianças eram sepultadas. No período clássico esta ordem se inverte.<sup>215</sup> Se levarmos em conta a fala que Homero coloca na boca de Elpenor, concluímos que no período homérico os adultos também sofriam a cremação, costume que foi herdado pelo próximo período, o arcaico. O corpo era cremado em uma pira e suas cinzas recolhidas e depositadas em uma urna funerária. Só depois era enterrado.

Elpenor faz referência a um demônio que o atentou e o confundiu. Embora a tradução que optamos refira-se a “demônio”, não podemos confundir com o conceito de demônio católico. O demônio referido da obra é um *dáimon*, criaturas entre os deuses e os mortais, que poderia ser bondosas ou maléficas. Os *dáimones*, seres que andavam junto aos deuses – essencialmente os ctônicos – possuíam poderes, mas não eram considerados divindades e praticamente não possuíam cultos em sua honra. Odisseu também encontra sua falecida mãe e a dor aumenta, pois o rei ainda não sabia da morte de Anticléia, falecida após sua partida de Ítaca.

Também deparamos, e isto perdurará por todo este Canto do épico, com a menção a um palácio, onde o deus Hades habita. Posteriormente passou-se a acreditar que, por motivos óbvios, o palácio onde vivia Hades e Perséfone localizava-se nos *Campos Elíseos*. O mundo dos mortos homérico também era um mundo de hierarquias,

---

<sup>215</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz B. (1996), p. 66.

assim como o mundo em que Homero vivia. Na época em que a *Odisseia* foi redigida, a democracia ainda não existia. Tampouco os Gregos conheciam os governos populares dos tiranos. A época de Homero era a época das monarquias, em que os palácios dos reis – ainda uma herança micênica – constituía-se como o poder máximo da *polis* em formação. Neste período, a cidade constituía-se basicamente pelo palácio e algumas edificações em torno dele, tudo cercado pela muralha, e uma gigantesca zona rural, onde habitava a maioria da população.

Desta forma, a realidade conhecida pelo aedo e pelos outros escritores do período era uma realidade de realezas e palácios. O poderoso deus Hades descrito por Homero poderia assemelhar-se aos reis helênicos? Se concordarmos com a questão de que os mitos e as narrativas refletiam a sociedade em que os autores viviam, podemos concluir de que um palácio homérico poderia sim ser um palácio aos moldes dos micênicos ou um pouco posterior a estes. Quando, ainda neste capítulo, trabalharmos com o teatro e seus escritores, que abrangem todo o período democrático de Atenas, nos atentaremos para as semelhanças e diferenças do Hades do período monárquico para o Hades da época democrática:

Continuando neste mesmo Canto:

‘Tirésias, o fio destas coisas fiaram-no os deuses.  
 Mas diz-me agora tu com verdade e sem rodeios:  
 vejo aqui a alma de minha mãe falecida.  
 Está sentada em silêncio junto do sangue e nem  
 ousou olhar para o filho nem dirigir-lhe a palavra.  
 Diz, senhor, como poderá ela reconhecer-me?  
 Assim falei; e ele tomando a palavra respondeu-me deste modo:  
 ‘Dir-te-ei uma palavra fácil, que porei no teu espírito.  
 Àquele, dentre os mortos que partiram, que permitires  
 aproximar-se do sangue, esse falar-te-á com verdade;  
 porém quem recusares de novo se retirará.’  
 Tendo assim falado, voltou para a mansão do Hades  
 a alma de Tiréias soberano, depois que as profecias declarou.  
 Eu permaneci onde estava, até que se aproximou minha mãe  
 e bebeu do negro sangue turvo. De imediato me reconheceu,  
 e chorando me dirigiu palavras apetrechadas de asas:  
 ‘Meu filho, como vieste ter sob a escuridão nebulosa,  
 tu que estás vivo? É difícil para os vivos contemplar tais coisas,  
 pois no meio estão grandes rios e torrentes medonhas,  
 o Oceano, antes de mais, que ninguém pode transpor  
 a pé, mas somente se possuir uma nau bem construída.’<sup>216</sup>

<sup>216</sup> *Odisseia*, XI, 139-159. Trad. Frederico Lourenço.



Odisseu indaga a Tirésias de como sua mãe pode ter reconhecido seu filho no mundo dos mortos. Tristonho, o rei de Ítaca se surpreende pelo fato dela estar junto ao sangue. O elemento sangue, como já elucidamos, é muito presente nas relações ctônicas. Tanto nos mistérios, em que a obscuridade, a violência e o pavor provocados pelo sangue dão o toque misterioso que as divindades necessitam, quanto nos rituais: nos ritos em honra ao deus Dioniso, por exemplo, existia até a ingestão de sangue, conforme alguns relatos. O sangue também representa a violência triste; a violência de uma possessão, de um sofrimento e de uma morte, representação maior do mundo de Hades. O negro sangue que Homero coloca é o sumo do submundo, o sangue escuro como o breu do mundo dos mortos. O sangue é a catarse trágica do teatro, é o encerramento de uma narrativa psicologicamente controversa e terrível durante todo o seu desenvolvimento.

Mas o sangue também é o elemento vital dos guerreiros<sup>217</sup>, nada mais oportuno para um épico. É o sangue que jorra na batalha; é aquele que causa a morte dos soldados, quando perdido em excesso. Este fluído, que carrega e vida e traz a morte, também está presente dentro dos corpos divinos. Os deuses também possuem sangue e também sentem emoções. O sangue quente divino faz com que os deuses tomem partido na Guerra de Tróia; não deixam os heróis que os ultrajam voltarem para a casa – Posídon impediu Odisseu, por dez anos, de retornar à sua pátria.

Pela breve descrição feita por Anticleia a seu filho, Homero enfatiza a questão fluvial do mundo dos mortos. O elemento úmido também é um elemento do ctonismo. O poder da umidade e do jorro da água é uma característica de poder divino<sup>218</sup>. Posídon, com sua força marítima, jorra as ondas que provoca os maremotos. Foi seu jorro que fez com que Odisseu e seu pequeno exército se perdessem por dez anos, confusos com o Oceano. Dioniso também tem o poder do jorro, que faz crescer a vinha, matéria prima para a bebida que embriaga os homens: o vinho. O poder do jorro dionisiaco pode ser tão destrutivo quanto o maremoto, pois os homens, sem lucidez, deixam aflorar sua faceta mais animalesca e primitiva. Deméter também concede o jorro da chuva, que faz crescer o alimento, ou ainda a falta dele, que faz com que os homens morram de fome.

Agregando valores ao que Marcel Detienne já havia se debruçado, Hades também tem o seu jorro. São vários os rios que compõem o submundo. O rio

---

<sup>217</sup> REINHARD, Daniella (2006), p. 61.

<sup>218</sup> DETIENNE, Marcel (1991), p. 47.

Aqueronte<sup>219</sup> – cujo melhor significado é “dor” – o mais caudaloso e perigoso do mundo inferior; é o rio que traz o desespero aos homens. Somente Caronte, o barqueiro – que trataremos mais a frente – é quem consegue domar as suas correntezas. As almas que por ventura não estão de posse de uma moeda para o pagamento devem ficar na margem do rio eternamente e podem, dependendo, retornar vagando para o mundo dos vivos. Entretanto, é importante explanarmos que Caronte não aparece nos poemas homéricos, o que nos concede a ideia de que neste período o barqueiro ainda não existia. Conforme Walter Burkert, no rio Aqueronte desaguava a corrente do fogo,<sup>220</sup> provavelmente outro rio menor, de labaredas ardentes.

O próximo rio, Cócito – *Kókytos* – é um braço de outro rio, Estige – *Stýx*, que tem como tradução “ódio”; Cócito seria o rio das “lamentações”. Estige também era um dos nomes utilizados para denominar a própria morte<sup>221</sup>. O substantivo *Stýx* possuía um adjetivo, *Stygius*:

Lo encontramos, en efecto, con el significado de “infernol”, tanto en un sentido primario o directo, como en uno secundario o figurado, con el valor de “siniestro”, “aciago”. Así se diría que ocurre en una serie de casos en los que *Stygius* no parece ir referido estrictamente al águo estigia, sino a todo el infierno en general.<sup>222</sup>

Embora o termo “infernol” possa ser inadequado neste contexto histórico, acreditamos que a ideia “infernol” queira referir a algo obscuro e desesperador. Todavia este rio Estige era conhecido somente na Arcadia<sup>223</sup>.

O rio Estige, chamado também de rio da imortalidade, é o nome de uma ninfa representativa do rio. É neste rio que a ninfa Tétis mergulhou o herói épico Aquiles, tornando-o imortal, à exceção do calcanhar. No Tártaro – a parte mais profunda do mundo dos mortos, onde estão encerrados os titãs – há o rio Pyriflegetonte – *Pyriflegéthon* – o rio do fogo. O inferno cristão que, sobretudo a partir da Idade Média, é composto por fogo e calor, neste ponto se assemelha ao mundo dos mortos gregos. O rio Flegetonte constituiu-se como uma das partes do mundo de Hades que é quente; contudo há outras referências ao ardor do submundo, inclusive na própria *Odisseia*. Também é considerado o rio das lamentações – em outras versões, Cocito é o rio do

<sup>219</sup> De acordo com Walter Burkert (1993), Aqueronte, segundo algumas versões, é um lago. Isto será relatado por algumas obras teatrais.

<sup>220</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 383.

<sup>221</sup> MORENO, Jesús Luque (2007), p. 15.

<sup>222</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>223</sup> SMITH, Lahoma Pope (1975), p. 129.

lamento. É o onde ficam as almas arrependidas dos seus feitos em vida, e onde todos lamentam suas escolhas passadas.

O rio Letes – *Léthe* – outro rio importante para o submundo, era o rio do esquecimento. Quando adentrava o mundo dos mortos, a alma era obrigada a beber a água do rio e esquecer-se de toda a sua vida. Passava então a pertencer efetivamente ao mundo dos mortos, deixando o mundo dos vivos completamente no passado, na parte esquecida de sua memória. O *Léthe* se associa intimamente com *Mnemosyne*, titanida da memória, em uma doutrina de retorno das almas. O rio Letes não seria somente o do esquecimento mortífero, mas também concederia a vida a que retorna do ambiente subterrâneo, já que este deveria mais uma vez beber das águas do rio para não lembrar-se do universo dos mortos<sup>224</sup>. A palavra “esquecimento” por vezes pode ser ambígua, mas certamente refere-se à imêmore concedida pela morte: “The word (...) can have an active and a passive meaning, 'forgetfulness' and 'oblivion' respectively. Both meanings are met with in connexion with the underworld.”<sup>225</sup>

Não existiu uma teoria helênica para a reencarnação a maneira como concebemos hoje. Tampouco há, na documentação, menção a uma alma que toma outro corpo para novamente viver; o que existe é uma única festa – as *Anthesterias* – em que são celebradas as almas dos mortos de volta ao ambiente dos vivos, mas nenhuma alusão à volta destas almas a vida<sup>226</sup>. Algumas versões porvindouras colocam que o rio Letes localiza-se nos *Campo Elíseos*, e os bem afortunados que lá habitam bebem da sua água para esquecer os episódios ruins de sua vida mortal.

Pela fala da mãe de Odisseu, outros rios faziam parte deste mundo, e também cachoeiras. Mas a questão mais importante é o fato de Homero colocar o mundo inferior estar posicionado ou abaixo ou além do Oceano. Certamente neste período, como já dissemos, o Oceano, ainda extremamente desconhecido, despertava mistérios e incertezas aos homens. O mundo subterrâneo poderia mesmo se encontrava abaixo do Oceano. Conforme o Homem foi conhecendo e dominando os mares, a partir do período arcaico, o Oceano passou a ser menos misterioso, e o submundo poderia ter “migrado” dentro do imaginário helênico, passando de debaixo dos mares para debaixo da própria terra seca pois, embora na *Ilíada* haja uma certa menção ao submundo ser debaixo da terra, a difusão que as Epopeias Homéricas realizaram foi como o mundo subterrâneo

<sup>224</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1990), p. 146-147.

<sup>225</sup> SMITH, Lahoma Pope (1975), p. 130.

<sup>226</sup> JOHNSTON, Sarah Iles (1999), p. XI.

abaixo do Oceano incógnito. É no período em que o mundo subterrâneo passa a localizar-se abaixo da terra que se torna relativamente seguro afirmar que Hades também passa a representar a riqueza das minas subterrâneas, como também passa a ajudar na colheita e no florescimento dos vegetais.

Nos próximos versos, Odisseu pede um abraço a sua mãe, e esta descreve a triste situação das almas que já deixaram a vida terrena:

Assim falou; e, ponderando no coração, pretendi  
então abraçar a alma da minha mãe falecida.  
Três vezes me lancei para ela, dizendo-me o espírito  
que a abraçasse! Três vezes ela se evolou dos meus braços  
como sombra ou sonho; a minha dor tonou-se mais aguda  
e falando-lhe proferi palavras apetrechadas de asas:  
‘Minha mãe, porque não esperas por mim quando quero  
segurar-te, para que até na manção de Hades nos abraçemos  
e nos deleitemos à nossa vontade com frígidos lamentos?  
Seria este um fantasma que me mandou a altiva Perséfone,  
para que chore e me lamente ainda mais?’  
Assim falei; e logo respondeu a escelsa minha mãe:  
‘Ai de mim, ó filho, desgraçado entre todos os homens!  
Não é Perséfone, filha de Zeus, que te defrauda:  
é a lei que está estabelecida para os mortais, quando morrem.  
Pois os músculos já não seguram a carne e os ossos,  
mas vence-os a força dominadora do fogo ardente,  
quando a vida abandona os brancos ossos  
e a alma, como um sonho, batendo as asas se evola.  
Mas tu volta rapidamente para a luz! E mantém presentes  
estas coisas, para que depois as possas contar a Penélope.’  
Enquanto trocávamos estas palavras, chegaram  
as mulheres, pois mandara-as a altiva Perséfone:  
todas as que tinham sido esposas e filhas nobres.  
Juntaram-se em bandos em torno do negro sangue,  
enquanto eu deliberava como interrogar cada uma delas.  
No meu espírito surgiu então a melhor deliberação:  
Desembanhando a longa espada de junto da forte coxa,  
não deixei que bebessem ao mesmo tempo o negro sangue.  
Aproximaram-se, uma após a outra; cada uma declarou  
o seu nascimento e eu interroguei todas.<sup>227</sup>

O conceito da alma desprovida de carne já era formulado no período homérico. Odisseu, por mais que tentasse, não conseguia abraçar sua mãe. Esta explica, então, que tristes são as almas, pois já não possuem tendões para demonstrar afeto. No verso que narra: “Tudo foi presa da força indomável das chamas ardentes”, temos mais um “indício” – para utilizar um termo caro a Carlo Ginzburg – de que o ambiente dos mortos era quente. Destarte, diferentemente do inferno cristão, que é essencialmente quente, o

<sup>227</sup> *Odisseia*, XI, 204-234. Trad. Frederico Lourenço.

mundo subterrâneo não era somente quente; poderia ser frio, dependendo de onde se vivia, ou até com o clima ameno, como a partir do surgimento dos *Campos Elíseos*.

O ardor referido por Anticleia é o ardor que queima a carne, aquele que faz sobrar somente a alma. Em nenhum momento o fogo foi mencionado como castigo – embora sabemos que, dependendo do crime cometido pela pessoa, sua alma poderia ser torturada com fogo. O fogo é necessário para cauterizar os costumes terrenos, para retirar a matéria, para purificação. A questão da alma, já presente entre os Gregos, será pensada pela filosofia da época clássica – sobretudo por Platão; como no período homérico ainda não havia um ofício formado da função de filósofo e o pensamento racional ainda não havia atingido seu apogeu, a alma como um conceito ainda não era alvo de argumentos filosóficos.

Continuando o épico, temos o diálogo entre o rei de Ítaca, Odisseu, e o herói épico Aquiles. Ambos lutaram juntos na Guerra de Tróia e eram companheiros; agora Aquiles está morto, e vagueia no reino de Hades:

“Filho de Laertes, criado por Zeus, Odisseu de mil ardis,  
 homem duro! Que coisa ainda maior irás congeminar?  
 Como ousaste descer até o Hades, onde moram os mortos  
 sem entendimento, fantasmas de mortais estafados?  
 Assim falou; a ele dei então a seguinte resposta:  
 ‘Aquiles, filho de Peleu, de longe o mais forte dos Aqueus!  
 Vim para consultar Tirésias, para o caso de me dar  
 algum conselho sobre como poderei regressar a Ítaca rochosa.  
 Pois ainda não cheguei perto da Acaia, nem a minha terra  
 pisei; mas sofro sempre desgraças, ao passo que não foi,  
 nem será, nenhum homem mais bem-aventurado que tu, ó Aquiles!  
 Pois antes, quando eras vivo, nós Argivos te dávamos honras  
 iguais as dos deuses; e agora reinas poderosamente sobre os mortos,  
 tendo vindo para aqui, não te lamentes por terres morrido, ó Aquiles.’  
 Assim falei; e ele tomando a palavra respondeu-me deste modo:  
 ‘Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Odisseu.  
 Eu preferiria estar na terra, como servo de outro,  
 até de homem sem terra e sem grande sustento,  
 do que reinar aqui sobre todos os mortos.’<sup>228</sup>

O antes pujante e heroico Aquiles se vê acorrentado pelo poder do mundo subterrâneo. A expressão “de consciência privados” aqui significa o delírio em que vivem os mortos. Estes não possuem mais a noção do tempo – o próprio tempo não existe nos domínios de Hades – pois, na existência eterna a que estão condenados a cronologia terrena não mais tem valor. Também não possuem mais a força e o vigor de quando vivos, não são

<sup>228</sup> *Idem*, XI, 473-491.

mais matéria; são muito mais abstração do que substância. Desde povos primitivos há a crença que o morto é um ente sem forças e tristonho e Homero corrobora com esta tradição: as almas dos mortos homéricos vagueiam sem vigor e, quando por um raro momento de lucidez se fazem conscientes de sua situação, lamentam por não mais ver a luz<sup>229</sup>.

Odisseu, louvando seu parceiro herói, diz que sofre por estar perdido e não conseguir retornar à sua pátria e à sua família. Diferentemente de Aquiles, como acredita Odisseu, que exerce um poder sob o mundo dos mortos. Contudo o herói finda com suas ilusões: para Aquiles, estar morto é ser consumido e existir entre o mundo dos mortos é pior até do que trabalhar no campo. Mais uma vez retomaremos a questão das realezas do período homérico. Em um mundo governado por uma elite real, quase nenhum valor possuía um morador do outro lado da muralha. Os campestinos, embora maioria da população, eram relegados a toda a sorte de perigos e trabalhos insalubres, e de forma alguma eram valorizados.

Por este motivo, os deuses ctônicos – como o próprio Hades – não foram mencionados com a mesma frequência de, por exemplo, os deuses olímpicos. Aquiles, um membro da realeza, considera viver como um trabalhador campestre, possuidor de poucos recursos, algo melhor somente do que a própria morte. A monarquia palaciana de uma Grécia ainda em formação via no trabalho braçal, rural, algo extremamente penoso e indigno de reconhecimento. Homero, embora não se tenham registros de que fosse membro da monarquia, escrevia e recitava o pensamento predominante: e o pensamento predominante, em todas as etapas da história, é fruto de uma ideologização dos segmentos dominantes. A vida sofrida em que se encontravam os habitantes da *chóra* quase seria comparada à dor da morte.

Uma interpretação que vem a somar a todos estes argumentos é apresentada por Lahoma Pope Smith. Para a autora, o lamúrio de Aquiles está pelo fato deste ter tido a opção de não ir a Guerra de Troia, pois sabia de seu destino, e mesmo assim ter aceitado, em troca de seu nome entrar para a posteridade. Homero pode ter apresentado um Aquiles arrependido, como se a vivência no mundo dos mortos não valesse o nome imortalizado que o herói legou<sup>230</sup>. Tendo este argumento observamos que, de certa forma, Homero considera o mundo subterrâneo algo mais para ruim do que para bom, e

---

<sup>229</sup> OTTO, Walter Friedrich (2006), p. 82.

<sup>230</sup> SMITH, Lahoma Pope (1975), p. 12.

muitas das almas dos heróis que ali estavam, como o outrora pujante Aquiles, perdem seu vigor e sua individualidade, passando a ser mais um entre a multidão de almas.

Nos versos que seguem, temos a referência a Éaco, um dos três juízes que julgam as pessoas mortas e que tem o poder de conceder à alma ou o sofrimento de alguns dos locais de penalidades existentes do mundo de Hades ou a temperança dos *Campos Elíseos*. Ainda neste capítulo trataremos da questão dos três juízes, bem como do julgamento das almas. Às almas tristonhas, daqueles que não tem direito aos *Campos Elíseos*, resta lamentar seus próprios infortúnios, tanto dos que cometeram em vida, quanto os que o acometem na morte:

Assim falei; e a alma do neto de Éaco de pés velozes  
partiu com largas passadas pelo prado de asfódelos,  
regozijando-se porque lhe falara da proeminência do filho.  
As outras almas dos mortos que partiram estavam a pé  
a lamentar-se, contando as desgraças uma a uma.  
Só a alma de Ajax, filho de Télamon, permaneceu  
afastada, ressabiada por causa da vitória que eu venci  
na contenda junto às naus pelas armas de Aquiles,  
que sua mãe veneranda designara como prêmio!<sup>231</sup>

Os heróis Ajax<sup>232</sup> e Télamon<sup>233</sup>, respectivamente filho e pai, gozam de privilégios dentro do mundo da morte por serem descendentes diretos de Éaco. Longe das outras almas, os heróis ficaram afastados dos outros. Estes outros seriam os outros heróis participantes da Guerra de Tróia? A questão é que, embora os juízes sejam conhecidos por seu senso de justiça, nesta parte da obra Homero atesta que questões de ordem familiar por vezes influenciam na decisão destes.

O asfódelo que é citado nesta parte é uma planta esbranquiçada. Mesmo na Antiguidade esta planta, quando referenciada como parte de um campo do mundo subterrâneo, já despertava contradições. Alguns interpretam como um campo horrípilante, pois ela era uma flor, embora clara, de um branco acinzentado. Outros preferem interpretar somente como um campo coberto de cinzas.<sup>234</sup>

<sup>231</sup> *Odisseia*, XI, 538-546. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>232</sup> Filho de Télamon e Peribeia, é o rei de Salamina e participa da Guerra de Tróia pelo lado dos Gregos, como aliado de Agamêmnon. Sua batalha com Heitor é considerada uma das mais memoráveis da *Ilíada*. É a síntese do guerreiro dominador, que saqueia as cidades derrotadas e toma as mulheres como suas escravas. É morto misteriosamente, após divergências com Agamêmnon e Menelau surgidas com o fim da guerra.

<sup>233</sup> Segundo a tradição mais difundida, o herói é filho de Éaco e Endeis. Não se sabe ao certo como Télamon morreu, mas ainda estava vivo ao final da Guerra de Tróia. Embora não tenha participado da guerra, seus dois filhos – além de Ajax, Teucro – foram grandes heróis citados no Épico.

<sup>234</sup> BURKERT, Walter, (1993), p. 383.

No penúltimo fragmento do Canto XI, temos a mais detalhada descrição do mundo dos mortos, com menção à várias divindades, juízes e heróis que ali habitam:

Assim falei; mas ele não me respondeu e desapareceu para o Érebo com as outras almas dos mortos que partiram. Aí, embora ressentido, talvez me tivesse falado, ou eu a ele. Mas desejava o coração no meu peito contemplar outras almas dos mortos que partiram. Foi então que vi Minos, o filho glorioso de Zeus, com o cetro dourado na mão, a julgar os mortos, sentado, enquanto outros interrogavam o rei sobre questões de justiça, sentados e em pé, na mansão de amplos portões de Hades. Depois dele avistei o enorme Oríon Reunindo, no prado de asfódelo, animais que ele próprio matara nos montes solitários; tinha na mão uma clava de bronze inquebrantável. Vi também Titio, filho da magnificente Gaia, Estendido no chão: o seu corpo cobria nove geiras e dois abutres, um de cada lado, lhe rasgavam o fígado, mergulhando os bicos nos seus intestinos; e com as mãos ele não os afugentava; pois violara Leto, consorte de Zeus, quando se dirigia para Delfos através do belo Panopeu. Vi Tântalo a sofrer grandes tormentos, em pé num lago: a água chegava-lhe ao queixo. Estava cheio de sede, mas não tinha maneira de beber: cada vez que o ancião se baixava para beber, a água desaparecia, sugada, e em volta dos seus pés aparecia terra negra, pois um deus tudo secava. Havia árvores altas e frondosas que deixavam pender seus frutos, arrebatava-os o vento para as nuvens sombrias, mais oliveiras viçosas e figos de gosto agradável. Mas, quantas vezes o velho tentava com a mão alcançá-las, o vento forte as tocava para o alto, até as nuvens sombrias. Vi Sísifo a sofrer grandes tormentos, tentando levantar com as mãos uma pedra monstruosa. Esforçando-se para empurrar com as mãos e os pés, conseguia levá-la até ao cume do monte; mas quando ia a chegar ao ponto mais alto, o peso fazia-a regredir, e rolava para a planície a pedra sem vergonha. Ele esforçava-se de novo para a empurrar: dos seus membros escorria o suor; e poeira da sua cabeça se elevava.<sup>235</sup>

Odisseu sente-se tentado a ver outros fantasmas e outros aspectos do mundo dos mortos, um privilégio praticamente impossível para alguém que ainda está vivo.<sup>236</sup> Ao se deparar com Minos, um dos três juízes dos mortos, vê que o juiz é justo. Com seu cetro de ouro, julga os espectros a partir do relato destes e também de seus feitos em

<sup>235</sup> *Odisseia*, XI, 563-600. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>236</sup> Walter Burkert (1993) afirma que grande parte deste fragmento da obra foi considerada pelo estudioso grego Aristarco como tardia, provavelmente uma interpolação órfica. Contudo, isto é demasiadamente difícil de provar.



vida. A julgar pela descrição destes versos, as almas eram julgadas dentro do próprio palácio de Hades, embora o deus quase nunca influenciasse na decisão dos juízes. Ainda temos Órion<sup>237</sup>, que reuniu várias feras que havia caçado. À exceção de cão Cérbero e das rãs idealizadas por Aristófanes, não existem muitas menções a animais no mundo subterrâneo – e mesmo a imagem do cão surge somente em períodos posteriores. A julgar pela denominação “feras”, estes animais deveriam ser pouco amistosos.

Outro gigante, Tício<sup>238</sup>, referido como nascido da Terra, sofre o castigo imposto por seu julgamento. De forma extremamente semelhante à descrita no mito de Prometeu<sup>239</sup>, Tício tinha o fígado devorado, conforme detalhado, por dois abutres, que renasce de acordo com as fases da Lua. Também estava lá Tântalo, rei da Frígia<sup>240</sup>. Esta personagem sofreu um dos castigos mais severos de que se tem relato. Homero narra que, embora Tântalo estivesse em um lago – mais uma vez o elemento úmido – nunca saciava a sua sede, pois um demônio – um *dáimon* – secava toda a água, quando da tentativa.

Da mesma forma que a bebida, o rei também foi desprovido de alimentos sólidos. Tentado por frutas apetitosas, jamais conseguia comer qualquer delas que fosse. Mas qual crime Tântalo cometeu para receber tal punição? De acordo com alguns autores – pois os especialistas não chegaram a um consenso quanto ao motivo que levou ao castigo – o rei foi acusado de injúria: convidado para comer junto aos deuses, revelou posteriormente aos homens os segredos divinos ali compartilhados. Outra versão diz que o rei, quando foi ao banquete, roubou o alimento sagrado dos deuses, a ambrosia, e o néctar<sup>241</sup>. O atentado contra os deuses, o crime e o ultraje às divindades era imperdoável e o pagamento penoso. Percebemos como a questão da religião pautada pelo medo já era presente no imaginário deste período, em que a contestação aos deuses

---

<sup>237</sup> Gigante caçador, ora é colocado como nascido da Terra – como a maioria dos gigantes – ora como filho de Posídon. Segundo a versão mais difundida, Órion, por ter tentado violentar a deusa da caça Ártemis, foi morto por um escorpião enviado pela deusa. Ambos viraram constelação, e desde então as estrelas da constelação de Órion sempre fogem das estrelas da constelação de Escorpião.

<sup>238</sup> Embora Tício tenha sido referido como nascido da Terra, sua genealogia de maior consenso entre os especialistas o coloca como filho de Zeus e Elara. A serviço de Hera, que estava com ciúmes de sua rival Leto, que havia acabado de dar a Zeus Ártemis e Apolo, Tício vai violentar a deusa, mas é fulminado pelo raio de seu pai e enviado para o mundo dos mortos.

<sup>239</sup> Filho do titã Jápeto e de Ásia – ou de Clímene, conforme outra tradição – é o criador dos primeiros homens, moldando o barro – embora não exista na *Teogonia* nenhuma menção a isto. Foi castigado pelos deuses por roubar o fogo sagrado e ensinar aos homens, criaturas inferiores, como usarem, mesmo sem a autorização de Zeus.

<sup>240</sup> Uma outra tradição coloca-o como rei da Lídia.

<sup>241</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 428.

– muitos deles representando a própria realeza helênica – era combatida com duros castigos e possuía severas consequências.

A última personagem que é referida neste fragmento é Sísifo<sup>242</sup>, que recebeu um castigo não menos severo do que Tântalo. O castigo de Sísifo foi requerido aos juízes pelo próprio Zeus. O deus do Olimpo, perseguindo Egina<sup>243</sup>, foi visto por Sísifo, que contou ao pai da moça, Asopo<sup>244</sup>, em troca de este fazer brotar uma nascente na cidade de Corinto. Pela traição, Zeus fulminou-o<sup>245</sup>. Seu castigo Homero nos narra: Sísifo foi fadado a ficar eternamente carregado uma enorme e pesada pedra para cima de um morro; antes de completar a trajetória, a pedra retornava a seu ponto inicial, e assim o martírio seguia eternamente.

Todas estas personagens que habitavam o mundo de Hades sofreram as consequências pelos seus atos: este era o espírito helênico. O homem que seguisse a moral e que fosse temperante – *sophrósyne* – em seus atos não sofreria duras punições; já o homem que desafiasse ou se desviasse da lei dos deuses teria o castigo justo. Contudo, diferentemente das crenças judaico-cristãs, ou mesmo muçulmanas, no mundo reservados aos mortos dos Gregos dificilmente um homem comum ganharia a paz e a temperança eternas. Estas, salvo raras exceções, eram reservadas aos semideuses e heróis. Os mortais estavam destinados aos ambientes comuns do Hades e, embora tristes pelo fim da vida, poderiam receber ou não castigos designados pelos juízes.

Na parte final do canto XI, nos últimos versos, o grande rei de Ítaca Odisseu teve seu corpo tomado pelo medo. Até ele, lendário herói, acabou acometido pelo pavor de, ficando por ali muito tempo, poder ser tomado como parte deste mundo:

Assim falando, regressou para a manção de Hades,  
mas eu permaneci firme para o caso de se aproximar  
algum dos heróis, que morreram em tempos passados.  
Teria visto ainda outros homens, que queria ver,  
como Teseu e Pirítoo, gloriosos filhos de deuses.  
Porém antes que tal acontecesse, surgiram aos milhares  
as raças dos mortos, com alarido sobrenatural; e um pálido terror  
se apoderou de mim, não fosse a temível Perséfone enviar-me  
da mansão de Hades a monstruosa cabeça da Gorgona.  
De seguida fui para a nau e ordenei aos companheiros  
que embarcassem e soltassem as amarras.

<sup>242</sup> Herói mítico fundador da cidade de Corinto, era filho do deus dos ventos Éolo – ao menos na *Odisseia* ele é assim referenciado. Com o tempo ganhará outras funções.

<sup>243</sup> Filha de Asopo, teve com Zeus Éaco, um dos três juízes do mundo dos mortos.

<sup>244</sup> Um deus-rio. Os mitos sobre sua genealogia são extremamente confusos e contraditórios. Sabe-se que teve inúmeros filhos.

<sup>245</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 422.

Eles embarcaram depressa e sentaram-se nos bancos.  
 A nau foi levada pela onda da corrente do Oceano:  
 Primeira remamos; depois sobreveio um vento favorável.<sup>246</sup>

E assim termina as descrições do mundo subterrâneo evidentes na *Odisseia*. Odisseu, com receio de que Perséfone não mais permitisse sua presença ali e enviasse a cabeça da Górgona Medusa para tirar-lhe a vida, parte, sendo um dos únicos privilegiados a conhecer os segredos do mundo dos mortos ainda em vida.

Neste período homérico, Hades é representado pelo aedo Homero essencialmente como a misteriosa divindade que governa o submundo. Não há, em nenhuma das duas obras, alusões a Hades ter participação na agricultura ou no florescimento dos vegetais. A isto vem se somar o fato de que nem o próprio submundo encontrava-se abaixo da terra firme onde nascem as plantas. O mundo de Hades, de acordo com a *Odisseia*, poderia se encontrar abaixo do Oceano, e nenhuma relação possuía com a terra firme, como narra Homero dos versos 20 a 23 do Canto XI.

Embora um deus ctônico já neste período, Hades resumia-se às questões relacionadas à morte e à vivência além-túmulo. Acreditamos que o deus vai ser reconhecido como uma divindade com participação na colheita a partir da popularização dos cultos misteriosos de Elêusis, onde, aí sim, será aliado à Deméter quando da colheita dos alimentos plantados nos campos. A própria deidade Hades nunca aparece na obra, sempre encerrada em seu palácio. Será que Homero evitou narrar a imagem do deus do submundo? O certo é que ainda não podemos traçar uma imagem desta divindade por meio das epopeias. Sabemos somente de como era o seu mundo e do comportamento de algumas personagens que ali habitam.

Já na *Teogonia*, de autoria de Hesíodo, temos três passos em que o autor faz referência à figura do deus Hades. Da mesma forma que Homero, Hesíodo também credita ao deus uma participação secundária, tanto na *Teogonia* quanto em sua outra obra, *Os Trabalhos e os Dias*. Hesíodo, poeta nascido na região da Beócia é, juntamente a Homero, uma das personalidades helênicas mais antigas de que temos ciência. É convencionalmente aceito, embora haja contradições, que Hesíodo escreve suas obras no início do período arcaico, século VII a.C. Existem estudiosos que atestam que as

---

<sup>246</sup> *Odisseia*, XI, 628-640. Trad. Frederico Lourenço.

obras foram escritas no final do período homérico, nos últimos anos do século VIII a.C.<sup>247</sup>.

Ao contrário de Homero, que em sua obra narra os feitos e as artimanhas de uma aristocracia – período em que o próprio aedo estava mergulhado – Hesíodo já exemplifica a vida campestre e rural. Homero em nenhum momento se auto referencia em suas obras; já Hesíodo por vezes narra passagens de sua vida: Já não é um aedo escondido por trás da poesia impessoal que é a epopeia, mas alguém que se sente um indivíduo destacado dos demais. E neste individualismo reside uma das novidades de Hesíodo, que apontam “(...) para a época que vai se iniciar: a arcaica.”<sup>248</sup>.

O pai de Hesíodo era proprietário de terras na região de seu nascimento; por desavenças com o irmão, há relatos de que o poeta irá perder as terras, tornando-se um agricultor e aedo. No início da *Teogonia*, o autor se coloca como pastor no Monte Hélicon, inspirado pelas Musas – as Musas sempre serão louvadas por Hesíodo. Sua célebre obra *Os Trabalhos e os Dias* conta, de certa forma, o próprio cotidiano do poeta em um ambiente ruralizado. Hesíodo era, ele mesmo, um ctônico, alguém acostumado com as práticas e crenças da população campestre, por isso sua necessidade de narrar o cotidiano do campo, em um período onde a Hélade passava por uma séria crise sociopolítica, causada pelos problemas no campo e pela produção de cereais e outros gêneros alimentícios<sup>249</sup>.

Na *Teogonia*, Hesíodo trata da criação do Universo e da genealogia dos deuses primordiais. A obra é ligada à forma épica de Homero, escrita em hexâmetros e condizente com a composição feita para a oralidade, para o ato de ser declamado<sup>250</sup>, mais um indício que aparece para somar ao fato de que Hesíodo foi conhecedor das obras de Homero e herdou deste o estilo oral. As explicações didáticas que a obra possui – o didatismo estará presente nos poemas hesiódicos – nos leva a refletir que Hesíodo poderia – juntamente com outros pensadores que posteriormente surgiram – ter iniciado um embrião de um pensamento racional.

Além da influência homérica, se faz imprescindível a verificação de que o poeta também foi influenciado por aspectos míticos orientais: há relação dos mitos narrados por Hesíodo com mitos hititas dos anos 1400 a.C. a 1200 a.C., com mitos babilônicos e

---

<sup>247</sup> O historiador romano Veleio Patérculo, em sua obra *Compêndio da História Romana*, assenta que Hesíodo nasce cento e vinte anos depois de Homero, contudo isto é praticamente impossível de ser atestado.

<sup>248</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1993), p. 156.

<sup>249</sup> MOSSÉ, Claude (1989), p. 137.

<sup>250</sup> TORRANO, Jaa (2007), p. 18.

mitos fenícios. A hipótese mais aceita pelos especialistas é de que, no período minóico – época de pujante comércio com o oriente mesopotâmico – este imaginário foi difundido pela Beócia – região onde viveu o escritor – e se manteve vivo por meio da arte rapsódica, que narrava as tradições; quando Hesíodo escreve sua obra estes elementos orientais já havia sido absorvidos pela sociedade helênica<sup>251</sup>.

No primeiro fragmento apresentado por nós, temos Hades como filho de Cronos e Reia<sup>252</sup> e irmãos dos demais deuses da primeira geração:

Réia submetida a Cronos pariu brilhantes filhos:  
Héstia, Deméter e Hera de áureas sandálias,  
o forte Hades que sob o chão habita um palácio  
com impiedoso coração, o troante Treme-terra  
e o sábio Zeus, pai dos Deuses e dos homens,  
sob cujo trovão até a ampla terra se abala.<sup>253</sup>

Homero, embora concedesse funções e ações aos deuses, não se preocupou em traçar sua genealogia; ofício que coube a Hesíodo. Este mito, que une Zeus, Héstita, Deméter, Hera, Hades e Posídon como filhos do mesmo casal nunca foi alterado por outros escritores antigos, tornando-se praticamente uma das únicas unanimidades no imaginário religioso helênico.

Assim como Homero, Hesíodo credita a Hades um palácio, abaixo do chão; ou seja, no período em que Hesíodo escreve a obra, a relação do mundo dos mortos com o Oceano já estava sendo abandonada. “Forte” e “impiedoso” são adjetivos concedidos pelo poeta ao deus. A força implacável de Hades que não perdoa quando chega o momento da morte e a impiedade do deus, conhecida por todos os vivos que o aguardam, são exaltados pelo poeta como características desta deidade.

A seguir, há uma breve descrição do ambiente dos mortos. Mais uma vez o palácio é citado, e junto a ele a esposa de Hades, “temível” Perséfone. Além de temível, surge mais uma vez o adjetivo “forte”; todas estas peculiaridades simbólicas remetem ao receio e principalmente à onipotência do homem diante da morte: o “forte” e o “temível” representam a providência mortal diante do divino, diante da vontade do deus forte e da deusa temível. Também é citado neste fragmento o cão Cérbero – embora ainda não possua este nome – que discorreremos ainda neste capítulo:

<sup>251</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1993), p. 160.

<sup>252</sup> Titanida que, não suportando mais assistir seus filhos serem devorados pelo pai, enrolou uma pedra em uma manta e disse que se tratava do recém-nascido Zeus. Tempos depois Zeus cresce e, após fazer o pai vomitar os irmãos, destrona-o.

<sup>253</sup> *Teogonia*, 453-458. Trad. Jaa Torrano.

Defronte: o palácio ecoante do Deus subterrâneo  
o forte Hades e da temível Perséfone  
eleva-se. Terrível cão guarda-lhe a frente  
não piedoso, tem maligna arte: aos que entram<sup>254</sup>

Já que estamos no momento de tratar do ambiente dos mortos hesiódico temos, no verso 119, uma menção ao Tártaro: “e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias”<sup>255</sup>; mais uma vez o Tártaro está abaixo do solo, em um ambiente obscuro, com névoa. Contudo, autores como Maria Helena da Rocha Pereira (1993) retomam Platão e Aristóteles e constatam que os filósofos, quando da análise deste fragmento da obra, nada falam sobre o Tártaro. A autora conclui, então, que este verso seria espúrio; deste modo não é possível afirmarmos qual seria a noção da localidade do submundo que o poeta teria.

Na outra obra de Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, Hades é citado uma única vez. Nesta obra, Hesíodo teoriza as três raças, que representam a pujança e decadência do ser humano; na decadente raça de bronze, os homens se auto-eliminam devido a sua ignorância e vão para a treva do Hades, tornando-se os espíritos “anônimos”<sup>256</sup>. Nesta única citação, o autor mais uma vez estrutura a figura do palácio como local habitado pelo deus:

E por suas próprias mãos tendo sucumbido  
desceram ao úmido palácio do gélido Hades;  
anônimos; a morte, por assombros que fossem,  
pegou-os negra. Deixaram, do sol, a luz brilhante.<sup>257</sup>

O “úmido”, além de uma característica ctônica, nos dá a noção de escuro, daquilo que está abaixo da terra, do subterrâneo. O úmido poderia representar um dos elementos das divindades ctônicas. Ou ainda o molhado dos rios e lagos que cercam o ambiente dos mortos. Ou todos estes aspectos juntos. O molhado e pegajoso é também o indesejável; o mundo subterrâneo, indesejável aos deuses, está aqui sendo representado pelo adjetivo “úmido”.

O “gélido”, acreditamos, não tem o sentido literal de frio, de gelado, haja vista que, em vários testemunhos homéricos – e Hesíodo, provavelmente, foi influenciado

<sup>254</sup> *Idem*, 767-770.

<sup>255</sup> *Idem*, 119.

<sup>256</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1990), p. 34.

<sup>257</sup> *Os Trabalhos e os Dias*, 152-155. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer.

pelo imaginário homérico – atestam que no mundo subterrâneo havia até um rio que seria formado por fogo. O gélido a que Hesíodo se refere é o do sem sentimentos quentes; no palácio de Hades, onde se dirigem as almas que serão julgadas, a justiça faz com que ninguém se comova, que todos sejam desprovidos de amor e compaixão, é o gelado. Esta relação faz também com que os heróis não sejam exaltados, como no período clássico; os heróis fazem parte da massa dos mortos, que serão julgados da mesma forma.

Jean Pierre-Vernant coloca que tanto em Homero quanto em Hesíodo, os heróis não são passíveis de um culto como encontramos na vida cívica mais recente, após suas mortes<sup>258</sup>. Os mortos se reúnem na multidão anônima e, salvo aqueles que se encontram nos *Campos Elíseos*, não possuem privilégios e clamam pela luz da vida, como é perceptível na *Odisseia*.

Outro documento importante para abrangermos Hades em todas as suas facetas é o *Hino Homérico a Deméter*. Hades, se alguma vez foi contemplado com algum hino Homérico<sup>259</sup>, este não chegou até nós. Entretanto, já pela relação que ressaltamos, de Hades ser evitado, não seria difícil crer que nenhum escritor ou poeta escreveria todo um hino em homenagem ao deus do mundo subterrâneo, da mesma forma que dificilmente algum aedo se atreveria a recitar o hino inúmeras vezes; quanto aos espectadores, é demasiado abstrato imaginar um grupo de pessoas se agrupando para ouvir uma ode ao deus que representa os mortos.

Entretanto, no Hino Homérico que se refere à deusa da agricultura Deméter, há uma extraordinária narrativa acerca do rapto de sua filha Perséfone por seu tio, Hades. Notaremos aqui alguns versos que consideramos cruciais para a compreensão de como o mundo subterrâneo se formatava no imaginário destes poetas, bem como dos espectadores que os ouviam. Já no segundo verso, o autor do hino – de identidade desconhecida – narra: “e a sua filha de finos tornozelos, que Aidoneu/raptou (...)”<sup>260</sup>. O Hino inicia-se não com a deusa Deméter, mas com o rapto de sua filha Perséfone, realizado pelo tio Hades, neste verso chamado de Aidoneu; todo o desfecho narrativo do hino girará em torno deste rapto, com Deméter peregrinando em busca de sua filha.

Para compreendermos por que motivo é lançado mão deste outro nome, Aidoneu, temos de nos debruçar sob uma questão etimológica: Ἄιδης, forma de escrita

<sup>258</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1990), p. 100-101.

<sup>259</sup> Sobre os Hinos Homéricos, discutiremos alguns pontos importantes em relação à historicidade e ao estilo destes no terceiro capítulo desta tese.

<sup>260</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 2-3. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

clássica para denominar o deus dos mortos, literalmente teria de ser traduzido como Haidês; já Hades é uma variação deste nome: Ἅδης. Ambas as grafias possuem o mesmo significado: “o invisível”. Contudo, há uma outra forma de se referir ao deus invisível: Aidôneus – ou Aidoneu, ou ainda Edoneu – nome demasiado semelhante a Aidês. A letra “a”, em grego, denominaria “não”, enquanto *idêin* significaria “ver”. Tanto Haidês, quanto Aidês, e ainda Aidoneu teriam o mesmo significado etimológico: “o invisível”.

Aidoneu, esta variação do nome de Hades, acreditamos, não era somente mais um tocaio do deus, como Plutão – que ao invés de “o invisível”, constituiria “o rico”. Aidoneu seria uma variação linguística, temporal ou geográfica, ou ambas, que concederia o mesmo significado. Todavia, em obras onde o nome Aidoneu é utilizado, também se utiliza o nome Hades – o próprio hino faz menção às duas denominações – o que nos faz concluir que este seria outro nome, que soaria melhor em certos versos e certas rimas, ou daria um significado ímpar ao deus em momentos importantes da narrativa, como no caso do rapto de Perséfone.

Nos versos que se seguem agora, o poeta descreve o sequestro de Perséfone, quando a deusa, encantada pela beleza de um narciso, decide agarrá-lo:

Ela, então, maravilhada esticou juntas as duas mãos  
para pegar óbelo brinquedo. Abriu-se a terra de vasta via  
na planície Nísia e por ali saiu o senhor Hospedeiro de muitos,  
filho de muitos nomes de Cronos, nos seus cavalos imortais.<sup>261</sup>

Temos neste componente mais uma evidência que vem adicionar à ideia de que o mundo de Hades se encontraria abaixo da terra. Quando a deusa vai agarrar uma flor, a terra da planície de Nísia<sup>262</sup> se abre e dela sai o deus hospedeiro de muitos. Hospedeiro era mais um dos outros nomes do deus e, como a própria designação já explicita, hospedava muitos, ou quase todos – à exceção dos deuses imortais – que mais cedo ou mais tarde se destinavam à sua morada. Note-se também a consciência de que havia, já no próprio período antigo, inúmeras variações nominais de Hades: o filho de Cronos, que possuía muitos nomes, é uma clara menção às diversas variantes de nomes que Hades recebia.

Com relação aos cavalos, existe uma grande discussão acerca de estes animais conterem relação com os ritos fúnebres e o mundo dos mortos. Várias sociedades Indo-

<sup>261</sup> *Idem*, 15-18.

<sup>262</sup> De acordo com Wilson A. Ribeiro Jr. e Flávia R. Marquetti (2010), Nísia era uma planície mítica, também relacionada com Dioniso.



européias tinham no cavalo uma representação do fúnebre, e estima-se que, na Grécia, em 1400 a.C., já havia uma representação em um sarcófago que relacionava o cavalo à morte.<sup>263</sup>

Os cavalos e as carruagens que são mencionados no hino não são coincidências. Também não são acasos algumas imagens do período arcaico que demonstram os cavalos relacionados aos ritos fúnebres: “(...) estos carros e caballos no son meros juguetes, sino objetos simbólicos que indican claramente que en la edad arcaica existía la creencia en que los caballos servían para el viaje al Hades.”<sup>264</sup> Todavia, o próprio Blazquez alerta para o fato de que algumas imagens e algumas referências isoladas na documentação não podem provar a relação entre os cavalos e a morte; afirmar esta relação com afinco seria um equívoco.

No próximo fragmento, é retratada a ida de Perséfone ao mundo subterrâneo e o pavor da deusa, pavor de qualquer ser que vai ao mundo que é dos mortos:

O tio paterno, comandante de muitos seres, Hospedeiro de muitos,  
filho de muitos nomes de Cronos, conduzia-a contrariada  
nos seus cavalos imortais, por instigação de Zeus.  
Enquanto a deusa via a terra, o céu estrelado,  
o impetuoso mar piscoso  
e os raios do sol, ela tinha ainda a esperança de ver  
a mãe devotada e a grei dos deuses sempre vivos,  
pois a esperança lhe seduzia o grande espírito, apesar de aflita;  
ecoaram os cumes montanhosos e as profundezas do  
mar pela voz imortal, e a ouvia a soberana mãe.<sup>265</sup>

O próprio Zeus, conivente com o rapto de sua sobrinha por seu irmão, instigava Hades a cometer o ato. A deusa ainda via o céu estrelado, contudo uma vez no submundo, só enxergava a escuridão. Perséfone, além da esperança de ver mais uma vez a mãe, também almejava ver os deuses, pois ali só teria como companhia a alma dos que já não estão mais entre os viventes.

Seguindo, temos, em dois versos bem próximos, uma breve descrição do mundo subterrâneo e mais uma menção ao nome do deus, Aindoneu. No verso 81 está redigido: “nos seus cavalos até a treva nevoenta, embora ela gritasse muito”<sup>266</sup>. Treva nos outorga a noção de escuridão e também de subsolo. As trevas do Hades que estão abaixo do solo apavoram a deusa. No verso 84 há: “entre os imortais, o comandante de

<sup>263</sup> BLAZQUEZ, Jose M<sup>a</sup> (1977), p. 43.

<sup>264</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>265</sup> *Hino Homérico à Deméter*, 30-39. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>266</sup> *Idem*, 81.

muitos seres, Aidoneu”<sup>267</sup>. Em todo o hino, a menção a Hades ser comandante de muitos seres é presente; a ideia de o mundo dos mortos ser excessivamente populoso existia, devido a todos que morriam irem para o mesmo local. Aidoneu, da mesma forma que nos outros momentos do hino, também aqui se configura como outro nome de Hades.

Entre os versos 259 a 262, é feita uma menção ao rio Estige, o rio que concedeu a imortalidade ao herói Aquiles. O rio, neste documento, também é idealizado como sendo da imortalidade:

Atesto pois a jura dos deuses, amargosa água do Estige;  
imortal por certo e para sempre sem velhice  
faria o filho teu, dando-lhe imperecível honra.  
Agora, não há como possa fugir dos infortúnios e da morte<sup>268</sup>

O rio Estige, embora tenha concedido a imortalidade a Aquiles ainda em vida, é por excelência o impiedoso rio que dá às almas a imortalidade da morte, ou seja, as almas, antes perecíveis presas na carne humana, após banhadas nas águas do rio se tornavam imortais; destarte, imortais como almas suplicantes e não imortais com os deuses poderosos. O rio Estige era o rio do desespero, pois as almas – e isto é relatado no hino – após banhadas no rio não mais escapavam da imortalidade de sofrimento e, muitas vezes, de castigos.

Caminhando para os versos finais desta fonte, Zeus receia que Deméter cumpra sua ameaça – deixar todos sob o manto da fome, secando as plantações – e envia Hermes para ludibriar Hades e levar Perséfone novamente para os braços da mãe:

Depois que o baritonante, longividente Zeus, ouviu isso,  
enviou, para o Érebo, o Argifonte de bastão dourado,  
a fim de que, seduzindo Hades com brandas palavras,  
conduzisse a pura Perséfone da treva nevoenta  
para a luz junto aos deuses, a fim de que sua mãe,  
vendo-a com os próprios olhos, pusesse fim à cólera.<sup>269</sup>

Argifonte – ou Argeifonte – era outro nome do deus Hermes. Como veremos mais à frente deste capítulo, Hermes possuía uma veia ctônica e misteriosa – embora não fosse por tradição ctônico – que o ligava ao submundo. O Érebo, neste hino, é simbolizado

---

<sup>267</sup> *Idem*, 84.

<sup>268</sup> *Idem*, 259-262.

<sup>269</sup> *Idem*, 334-339.

como o próprio mundo dos mortos, a “treva nevoenta”, e não como divindade, como alguns documentos atestam.

Nos versos seguintes temos, personificado na fala de Hermes, um dos únicos passos relativo ao imaginário acerca da forma antropomorfa de Hades, comprovando que o mesmo não é somente uma abstração; existe concretamente enquanto ser divino:

“Hades de escuros cabelos, que reina sobre os mortos, Zeus pai mandou-me conduzir a nobre Perséfone desde o Érebo, a fim de que sua mãe, vendo-a com os próprios olhos, faça parar a cólera e o ressentimento terrível.<sup>270</sup>

A menção à figura de Hades não é tão presente nas documentações textuais. Fala-se muito mais em seu mundo do que no deus propriamente. “Hades de escuros cabelos”, assim como seu próprio reino é escuro, quase não era representado, tanto na documentação textual quanto na imagética: poucas imagens do deus chegaram até nós, distintamente de outros deuses ctônicos como Deméter ou Dioniso.

A seguir, o hino narra a saída de Perséfone do submundo para a superfície novamente:

Sempre haverá castigo aos que te injustiçarem, aos que não apaziguarem teu furor com sacrifícios, celebrando-te santamente, fazendo-te oferendas dignas.” Assim falou. A prudentíssima Perséfone exultou e prontamente pulou de alegria. Mas ele, escondido, deu-lhe para comer um grão de romã doce como o mel, após espreitar ao redor, a fim de que ela não permanecesse para sempre lá junto da veneranda Deméter de escuro manto. Aidoneu, comandante de muitos seres, arreou, na frente das douradas carruagens, os cavalos, imortais. Ela subiu na carruagem junto ao duro Argifonte que, segurando as rédeas e o chicote com as mãos, movia os animais através dos paços. A parelha não compelida voava.<sup>271</sup>

A importância do ritual e do sacrifício é mais uma vez atestada, desta vez pela fala do próprio Hades. Atendendo ao pedido de Zeus que havia sido transmitido por Hermes, Hades permite que a sobrinha deixe o mundo dos mortos e garante que sempre haverá honrarias para a deusa em forma de sacrifícios e oferendas, sob a pena de castigo para

---

<sup>270</sup> *Idem*, 347-350.

<sup>271</sup> *Idem*, 367-379.

aqueles que assim não procedessem. Porém, espreitando ao redor<sup>272</sup>, Hades dá a deusa um grão de romã e esta come. A romã, fruta que representa a morte para os Helenos, prende a deusa ao mundo e ao deus dos mortos. Comendo do alimento do submundo, a deusa estaria ligada para sempre ao mundo dos mortos e, mesmo indo para a superfície, deveria passar uma parte do ano vivendo no ambiente subterrâneo.

Este episódio do mito, e veremos esta relação melhor quando tratarmos de Deméter e o ambiente agrícola, explica e justifica as estações do ano e o período de colheita: o período em que as plantações floresciam e os grãos poderiam ser colhidos, era devido ao fato de Deméter estar feliz, pois eram os meses que sua filha passava ao seu lado. Já os meses de estiagem ou de inverno, em que o alimento não nascia, eram os meses de tristeza da deusa, pois sua filha estava ao lado de seu marido no mundo subterrâneo. Desta forma, Deméter nada fazia crescer. O alimento só floresceria novamente quando Perséfone voltasse ao seu lado, e assim ocorria sucessivamente este ciclo ctônico.

A presença de carros e carruagens, assim como dos cavalos, é notada em diversos mitos europeus e asiáticos de povos distintos: mitos cabalísticos, védicos e até polacos narram carros e carruagens, bem como quem o conduz, como momentos de transição: “El conductor representa el sí mismo da la psicología junguiana: el carro, el cuerpo y también el pensamiento en su parte transitoria y relativa a las cosas terrestres; los caballos son las fuerzas vitales; las riendas, la inteligencia y la voluntad.”<sup>273</sup> Não é nossa intenção nesta tese entrar na discussão referente à teoria dos símbolos de Carl Jung. O que atestamos aqui é o fato de que a carruagem, bem como Hermes que a conduz, representa as coisas terrestres – como o submundo, abaixo do solo – e o momento transitório, pois Perséfone passava do mundo subterrâneo para o mundo da superfície<sup>274</sup>.

A próxima parte do Hino na qual iremos nos debruçar está, infelizmente, fragmentada. Grande parte entre os versos 387 a 403 foi perdida, não sendo possível

---

<sup>272</sup> De acordo com Maria Lúcia G. Massi e Sílvia M. S. de Carvalho (2010), esta espreita poderia ser para verificar se Hermes não havia percebido o truque.

<sup>273</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1969), p. 126.

<sup>274</sup> Propondo um paralelo, Platão, na obra em que trata da *psiqué*, *Fedro*, versa sobre o “Mito do Cocheiro” (245d – 251a), onde é perceptível a dialética platônica. Um carro guiado por um cocheiro – que estaria simbolizando a razão – e puxado por dois cavalos: um branco – representando o lado temperante e divino da alma – e um negro – o lado mais bestial e irracional – retratam a própria dualidade da *psiqué*. A importância dos cavalos para a filosofia do período clássico estaria, também, associada à *psiqué* e a essência humana.

saber o que ali estava redigido. Entretanto, em alguns versos nos dá a entender, mais uma vez, que o mundo de Hades localizava-se fundamentalmente debaixo da terra:

de qualquer modo contra mim.....do  
alimento? Fala.....  
assim pois subirias à superfície.....  
e junto a mim e a teu pai Cronida de nuvens  
sombrias habitarias, honrada por todos os imortais.<sup>275</sup>

Em documentação histórica é relativamente comum virem partes fragmentadas ou perdidas. Em documentos escritos ou compilados durante o período antigo isto é ainda mais comum. Além de inúmeros documentos que não resistiram à ação do tempo – ou à ação do homem – e na contemporaneidade não são conhecidos por nós. Destarte, pelo que podemos compreender deste trecho, tanto na parte que relata o subir à superfície, ou nas “nuvens sombrias”, é que o mundo dos mortos representado no hino se encontrava realmente abaixo da terra.

Da mesma forma isto é atestado no relato da própria Perséfone sobre seu rapto, no momento da colheita de flores:

(...) Quando eu, contente, as colhia, a terra por baixo  
cedeu e por ali irrompeu o enérgico senhor, Hospedeiro de muitos.  
E foi, levando-me sob a terra nos seus carros  
dourados, muito contrariada e, então, gritei alto com a voz.<sup>276</sup>

Sob seu pseudônimo, Hades surge debaixo do solo, faz a terra ceder e assim surpreende Perséfone. Mais uma vez o carro se faz evidente, pois neste ato também há um momento de transição: Perséfone irá deixar o claro e campestre mundo da agricultura, a superfície, para ir ao ambiente escuro dos mortos.

Há mais dois momentos, já no final do hino, que merecem uma alusão. O primeiro, verso 483, faz citação ao úmido, como já havíamos discutido em momento oportuno anteriormente: “treva bolorenta (...)”<sup>277</sup>. O bolor, muito comum em lugares fechados ou abaixo de objetos, como pedras, nasce pelo efeito da umidade. O elemento ctônico úmido tem um duplo sentido: o bolor da umidade, ruim e indesejável, assim como o próprio mundo dos mortos, e o bolor de um local abaixo: referência ao submundo abaixo do solo.

<sup>275</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 392-397. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>276</sup> *Idem*, 429-432.

<sup>277</sup> *Idem*, 483.

A última menção ao *Hino Homérico a Deméter* que consta nesta tese é o seguinte: “(...) Envia[m] prontamente à sua grande casa,/ao seu lar, Plutão, que dá riqueza aos homens mortais.”<sup>278</sup>. A referência à Plutão e sua riqueza é a única que aparece na narrativa hínica; com esta citação é possível a afirmação de que na região e na época em que o hino foi escrito este eufemismo era conhecido e, inclusive, já representava a riqueza e a abundância das colheitas.

## 2.2. Hades no período clássico: a representação na tragédia ateniense

Hades praticamente não se faz presente no teatro ateniense clássico. As tragédias *Orestéia-Eumênides*, *Antígona* e *Édipo em Colono*, sendo a primeira escrita por Ésquilo e as duas últimas por Sófocles, são as singulares peças que chegaram até nós que fazem menção ao deus<sup>279</sup>. Na comédia, somente *As Vespas* e *As Rãs*, ambas de Aristófanes citam o ambiente subterrâneo. Devemos salientar que, embora a peça tenha influenciado no imaginário ático, esta também foi influenciada por um imaginário social; uma peça de teatro – assim como uma pintura em vaso – deve ser entendida pelo público para surtir o efeito esperado: o espanto, o riso ou a admiração. Deste modo, acreditamos que tanto a tragédia como a comédia apresentavam ao público aquilo que, de certa forma, já era de conhecimento deste; por meio do teatro, conseguimos compreender de que forma parte dos habitantes da Ática concebiam os deuses e os mitos:

We can probably assume that no one who listened to the story of Odysseus's journey to the Underworld believed that they themselves had also traveled to Hades. Few people who watched the Erinyes pursue their victim in Aeschylus's *Eumenides* thought that they had ever seen one of these monstrous creatures themselves. The "reality" against which Homer's or Aeschylus's presentations of these phenomena were evaluated by an ancient audience, therefore, consisted of other things that they had heard—of other constructions of a world beyond the normal sensory perceptions provided over the course of their lives by their friends, their parents, by other narrators of stories, and by the visual artists who created vase paintings, wall paintings, and temple decor.<sup>280</sup>

<sup>278</sup> *Idem*, 488-489.

<sup>279</sup> Porém, de acordo com Sarah Iles Johnston (1999), é nas tragédias que os mortos possuem um lugar mais frequente. Embora a deidade dos mortos quase não se faça presente, peças tristes e densas como as dos textos trágicos deveriam estar permeadas de almas do submundo.

<sup>280</sup> JOHNSTON, Sarah Iles (1999), p. 5.

Na peça de Ésquilo, apresentada em 458 a.C., há somente um trecho com relevância para nosso entendimento acerca de Hades. No coro, formado pelas Erínias – ou Eumênides – temos:

Verás que se algum mortal delinqüiu  
por impiedade contra deus ou hóspede  
ou contra os próprios pais  
tem cada um o peso da Justiça.  
O grande Hades é juiz dos mortais  
sob a terra,  
com memorioso espírito a tudo vigia.<sup>281</sup>

Como veremos ainda neste capítulo, as Erínias são os olhos da justiça, são a acepção do julgo do além-vida presente no ambiente dos vivos. Mas vamos à ideia da presença de Hades. A peça de Ésquilo – como a maioria das tragédias – vem imbuída de uma moral e uma lição; neste caso, a questão da culpa por ter se rebelado contra os deuses – como Sócrates foi acusado, tempos depois – se faz presente. O peso da justiça, aqui materializado na figura de Hades, poderia ser interpretado como o próprio peso da Assembleia democrática.

Após a queda da tirania ateniense, a nova forma de governo, a democracia, preocupou-se em fortalecer as instituições ligadas à justiça. A Assembleia, órgão máximo de decisão dos cidadãos, possuía sua própria moral de legalidade. Poderíamos nos perguntar se, já que a justiça foi fortalecida pela democracia, por que Ésquilo escolheu a injúria aos deuses como passível de castigo, e não a injúria ao governante ou a outro fator associado a questões políticas? Porque, diferentemente da contemporaneidade, a religião e a crença em Atenas – e na maioria das Cidades-estados – era essencialmente política, fazia parte do ser político Helênico. O cidadão ateniense deveria ser por excelência um cidadão político; desta forma ele deveria conviver com suas crenças e seus deuses – por isso torna-se tão complicado falar em ateísmos na Antiguidade – e se rebelar contra os deuses era rebelar-se contra a própria política, rebeldia que não seria tolerada se realizada por um cidadão – e não foi, quando Sócrates ousou profanar contra as divindades tradicionais.

As severas Erínias alertam aqueles que se arriscam a se revoltar contra deus. Neste caso, obviamente, não se trata da figura do deus cristão. Da mesma forma, Ésquilo não nomeia a qual deus se refere; tampouco coloca o substantivo no plural.

---

<sup>281</sup> *Orestéia-Eumênides*, 269-275. Trad. Jaa Torrano.

Mais um forte indicativo de que o dramaturgo não estava se referindo a deus como divindades particulares, mas à instituição “deus”, esta instituição político-religiosa que regia a moral e as relações sociais na Hélade. Essencial também percebermos que, nesta peça, não são os três juízes que julgam as pessoas mortas que realizam o julgamento, e sim o próprio Hades. Então, não seria consenso de que os juízes seriam os responsáveis pelo destino das almas; o dramaturgo descreve esta relação diferentemente de Homero. Ésquilo também poderia ter a intenção de colocar mais ênfase na fala das Erínias, avisando de que, caso atentasse contra os deuses e automaticamente contra a política e a própria democracia, o próprio Hades seria o encarregado do castigo.

Na obra de autoria de Sófocles, intitulada *Antígona*, representada em 422-421 a.C., o submundo – Hades – é citado algumas vezes. Contudo há um momento na qual o deus dos mortos é referenciado, em uma fala do rei Creonte, se referindo a Antígona:

(...) E aí,  
se ela pedir a Hades – único deus que venera – talvez  
lhe seja concedido não morrer, ou ficará finalmente a saber,  
embora tarde, que prestar culto a esse deus é trabalho escusado.<sup>282</sup>

É a única menção clara que temos na documentação que nos chegou a prestação de cultos à figura do deus Hades, e não simplesmente à morte. O rei Creonte diz que Antígona, por desejar a morte, venera somente Hades. Consideremos este passo uma metáfora – alguém que deseja morrer veneraria o deus do mundo dos mortos – já que não há outros indícios de veneração ao deus.

Todavia, seria mesmo possível que ritos fossem prestados em honra de Hades, pois Creonte diz que é escuso dispensar cultos a este deus. O próprio Sófocles, nas palavras do rei, atesta a ignorância em relação de como seriam estes ritos, pois diz que são escondidos, sombrios e pouco se sabe deles. Poderia ser somente uma alegoria utilizada pelo dramaturgo, entretanto poderia também ser um indício de que o deus poderia ser venerado por certos grupos de indivíduos, em certas ocasiões veladas.

Na peça *Édipo em Colono* o nome e a imagem de Hades pouco são referenciados, entretanto a ideia da morte ronda toda a obra. Escrita provavelmente em 407 a.C., por duas vezes Sófocles lança mão do termo “Hades” para designar o ambiente dos mortos. Sófocles, que junto a Ésquilo e Eurípides forma a tríade de dramaturgos atenienses mais conhecidos, escreve suas peças entre os dois; depois do

---

<sup>282</sup> *Antígona*, 777-780. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira.



primeiro e antes do segundo. Nascido provavelmente em 496 a.C falece, também aproximadamente, em 405 a.C. Ou seja, assiste a ascendência e a queda do império ateniense durante todo o século V a.C. *Édipo em Colono* é colocada em cena pelo neto de Sófocles, de mesmo nome, em 401 a.C., tendo como cenário uma triste Atenas já devastada e conquistada pela oligárquica Esparta.

A Guerra do Peloponeso, iniciada em 431 a.C., arrasa a cidade de Atenas e põe fim ao sistema político e social que tanto consagrou a cidade. *Édipo em Colono*, escrita três anos antes da derrota de Atenas, retrata o perfil acolhedor da cidade, em detrimento de Tebas, onde as pessoas seriam intolerantes e severas. Teseu, o herói mítico ateniense, é o complacente governante da cidade, que compreende e ajuda Édipo: “Teseu reinava na Ática. Teseu o grande rei de Atenas. Atenas, a cidade onde a peça está sendo encenada. Teseu é o hipersímbolo de Atenas. É a esse grande rei mítico que Édipo promete que doravante vai defender Atenas da ameaça beócia.”<sup>283</sup>

Natural de Colono, Sófocles coloca na peça um elogio à quase sitiada cidade Atenas; embora não ateniense Sófocles nasce em uma colônia desta cidade e é em Atenas que vive e se consagra. Ao mesmo tempo em que elogia Atenas, tece uma crítica à Tebas, cidade que lutava ao lado de Esparta e constituiu-se como uma das mais antagônicas à Atenas após as Guerras Persas: “Em certo sentido, Sófocles, em sua última peça, idealiza o perfil aberto e receptivo de Atenas, que agoniza àquela altura diante de Esparta, apoiada por Tebas na Guerra do Peloponeso (...).”<sup>284</sup> Sófocles, inclusive, era amigo do governante Péricles e foi seu colaborador durante a revolta de Samos, em 441-440 a.C.<sup>285</sup>

*Édipo em Colono* possui uma particularidade: foi a última peça escrita por Sófocles. O idoso dramaturgo, próximo dos noventa anos – uma idade avançadíssima para a realidade da expectativa de vida no período compreendido – redige a peça narrando o regresso do também idoso Édipo, que amargurado volta à sua terra. É uma das obras que compõe a chamada “trilogia tebana”, ao lado de *Édipo Rei* e *Antígona*. Embora as três peças contenham uma cronologia organizada – *Édipo Rei* viria primeiro, com o assassinato de Laio por Édipo e seu exílio de Tebas; *Édipo em Colono* em segundo, com a volta do exilado Édipo em cena; *Antígona* em terceiro, com a narrativa dos infortúnios sofridos pela filha de Édipo, após a morte deste – elas não foram escritas

<sup>283</sup> CAIRUS, Henrique (2001), p. 90.

<sup>284</sup> VIEIRA, Trajano (2005), p. 12.

<sup>285</sup> *Idem*, p. 13.

cronologicamente. *Antígona* foi composta antes, em 441 a.C., seguida por *Édipo Rei*, em 429 a.C., e por último *Édipo em Colono*, a peça mais longa que chegou até nós, com 1780 versos.

Vários autores não consideram *Édipo em Colono* como uma tragédia em seu sentido lato: não há ações trágicas que confirmem a tragicidade da peça:

Não seria equivocado definir *Édipo em Colono* como um drama, mais do que como uma tragédia. Nele não encontramos nenhuma ação que provoque a ruína do personagem central. É justamente a falta de ação (não retorno a Tebas) que causa a desgraça de um personagem secundário (Polinices).<sup>286</sup>

De acordo com Trajano Vieira (2005), esta falta de ação e de tensão dramática seria atribuída ou à idade avançada de Sófocles ou à intervenção de outro autor, responsável pela modificação das características originais da peça em tempos posteriores.

A obra em questão gira em torno do retorno do velho e cego Édipo que, condenado ao exílio por seu crime de assassinato e incesto – o *metrokóites*, a maior de todas as ofensas, o que “tem relações sexuais com a mãe”<sup>287</sup> – resolve voltar à sua cidade natal, junto com sua filha Antígona, mas recebe a hostilidade por parte das autoridades. Esta obra é essencialmente ctônica; todos os passos das narrativas estão imbuídos dos ritos e mistérios do ctonismo.

A primeira *polis* que a filha de Édipo avista é Colono, a cidade natal de Sófocles, localizada no *démos* da Ática<sup>288</sup>. Embora não seja uma obra que trate de Hades ou dos ctônicos mistérios, a morte ronda a peça. Podemos argumentar que, estando o próprio Sófocles em uma idade muito avançada, os pensamentos relacionados à morte permeavam a cabeça do teatrólogo.

Não incorreremos no extremo de acreditar que o idoso Édipo poderia ser a imagem do próprio Sófocles, ou um alterego deste. A velhice por qual Sófocles atravessava faz com que haja uma certa identificação com o também velho Édipo, destarte não contamos com elementos suficientes para afirmar que a personagem idosa estaria retratando o escritor. O fato é que Édipo muito fala da morte e, amargurado por sua trágica vida, deseja ele mesmo morrer.

---

<sup>286</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>287</sup> CAIRUS, Henrique (2001), p. 90.

<sup>288</sup> *Idem*, p. 89.

Édipo, herói trágico da peça, é o próprio herói ctônico<sup>289</sup>; sempre invocando o trágico destino que as justas e severas Erínias haviam preparado – inclusive a peça referencia Colono como o campo das Erínias – Édipo é por si só misterioso: seu passado o condena a um destino de infortúnios. Da mesma forma que o mundo subterrâneo e a escuridão, a cegueira de Édipo – ocorrida após o incesto – também representa o escuro: a escuridão é misteriosa e atormentadora. Esta cegueira – sendo o próprio Hades “invisível” – é a visão turva da morte, a que faz com que não se enxergue mais a luz:

The powers of the god of the Underworld illustrate an additional property common to individuals who suffer these different transformations, and one which goes still more directly to the issue of blinding. Hades not only deprives his prey of sight, clouding and veiling their eyes at the moment of death, setting them in his realm of darkness underground, but he possesses the cap or skin-bonnet (...) that makes its wearer invisible.<sup>290</sup>

O refúgio da cegueira de Édipo é o refúgio nas trevas; mas nas trevas em que sempre habitaram dentro dele, é o adeus à luz<sup>291</sup>, como a morte significa o apagar do mundo das luzes e a entrada no ambiente das trevas.

Da mesma forma que a morte, o sofrimento também é caro a esta obra: “Sófocles gosta de frisar isso: é preciso sofrer. O saber e o poder dependem dessa fonte: o sofrimento. Sem sofrimento não há saber, sem saber não há poder, sem poder não há relevância.”<sup>292</sup> Édipo, vendo o quanto sua vida se tornou trágica e seu corpo, agora velho, não respondia mais a pujança da juventude, pede ao rei Teseu para morrer, como forma de cumprir o destino narrado por um oráculo:

ÉDIPO  
Venho te oferecer o dom de um corpo  
torpe. Aparentemente sem valor,  
é bem mais útil do que a forma esbelta.

TESEU  
Imaginas trazer-me que vantagem?

ÉDIPO  
Não deves conhecê-la antes do tempo.

TESEU

<sup>289</sup> TILG, Stefan (2004), p. 411.

<sup>290</sup> STEINER, Deborah T. (1995), p. 207.

<sup>291</sup> FIALHO, Maria do Céu (1988), p. 141.

<sup>292</sup> CAIRUS, Henrique (2001), p. 92.

Mas quando se revela tua dádiva?

ÉDIPO

Quando em morrer e então me sepultares.

TESEU

Teu pedido se circunscreve à morte?

A vida nada vale ou a esqueces?

ÉDIPO

Tudo fará sentido em meu post-mortem.

TESEU

É menos que um favor o que me pedes.

ÉDIPO

Não te iludas: requeiro algo de vulto!<sup>293</sup>

Percebemos que a morte não é algo indesejável para Édipo. No sofrimento de um velho, que teve a vida marcada por um trauma, a morte é praticamente um alívio, algo necessário para expurgar a dor sentida. A cegueira de Édipo é um claro indício de que o herói já havia se entregue a seu destino; esta tiflose, que se associa a trevas, é o sinal visível de que este se entregou ao espaço ctônico e tenebroso que o aguarda<sup>294</sup>. Nos versos seguintes da peça, na fala de Creonte<sup>295</sup>: “A ira não envelhece, só com a morte/ ela esmorece. Ao morto a dor não toca.”<sup>296</sup>

A dor que a vida provoca só finda com a morte. Isto não quer dizer que os Gregos não sofressem com o falecimento. Pelo contrário; o sentimento de perda é iminente ao ser humano. Todavia, e já explanamos esta questão, os Helenos colocavam a morte como uma consequência da vida. No caso de Édipo, uma consequência providencial; uma fuga à vida amargurada. A morte de Édipo, como forma de fuga, também é um simbolismo. As Erínias é que decidirão sobre seu destino, por isto não deve temer a morte; esta é uma consequência do próprio acaso:

Damit bestätigt sich inhaltlich Burkerts Deutung des Rituals als Vorwegnahme von Ödipus' Tod (...). Auf die hier dargelegte Art, die auf die chthonische Symbolik rund um Ödipus' Tod verweist, ist aber eine schlüssigere Anbindung an den Text möglich. Die Eumeniden zeigen sich damit in wesentlichen Punkten als Gottheiten, die der Verfassung des sei-nem Tod entgegengehenden Ödipus genau entsprechen. Mit ihrer Präsenz im geheimnisvollen Hain, der als ihr

<sup>293</sup> *Édipo em Colono*, 576-587. Trad. Trajano Vieira.

<sup>294</sup> FIALHO, Maria do Céu (1988), p. 224.

<sup>295</sup> Filho de Menécio e rei de Tebas, sucedendo Laio após este ser morto por seu filho Édipo.

<sup>296</sup> *Édipo em Colono*, 994-995. Trad. Trajano Vieira.

sichtbares Zeichen den ständigen Bühnenhintergrund bildet, begleiten und führen sie ihn auf seinem Weg 'zurück in die Erde'. Damit unterscheiden sie sich auch scharf von der dominierenden Gottheit des OT, Apollon: dieser bzw. (...) sein Orakel stand in deutlichem Kontrast mit Ödipus' Denken und Tun.<sup>297</sup>

Em *Édipo em Colono*, há uma extraordinária descrição da angústia perante a morte, e como a velhice pode ser desesperadora. Bem ao estilo sofocliano, o desespero não está no ato e morrer, ou na ideia de viver no mundo subterrâneo; a angústia está no viver; viver com a iminência da morte e com os dissabores da vida. Uma vez vivo, não é prudente desejar vida prolongada, pois ante os lamentos da velhice, o melhor é descer logo ao mundo subterrâneo.<sup>298</sup> O trecho a seguir é uma ode às dores da vida perante a morte. Quem narra esta passagem é o coro, aqui composto pelos Anciãos da Ática, e há uma consonância deste com o próprio Édipo, pois todos estão em uma idade avançada: “É essa especial sensibilidade e compreensão pelo sofrimento do protagonista que permite ao Coro a bela comparação com a paisagem marinha do promontório batido por ondas sopradas por ventos de todas as direcções”<sup>299</sup>:

#### CORO

Quem sonhar dilatar o seu quinhão  
de vida  
além do circunscrito  
não passa de um guardião da estupidez.  
Longos dias  
engendram muito  
à beira-dor.  
O deleite,  
como visualizá-lo,  
quando se cai no além-devido?  
Tânato, Isoterminal, é um bálsamo,  
quando a moira do Hades,  
sem-himeneu, sem-lira, sem-coro dançarino  
aparece  
enfim!

O não ser nato  
vence todo argumento. Mas,  
advindo à luz,  
o rápido retroceder  
ao ponto de origem  
é o bem de segunda magnitude.  
Quando a neofase passa e a vanidade  
da irreflexão,

<sup>297</sup> TILG, Stefan (2004), p. 414-415.

<sup>298</sup> FIALHO, Maria do Céu (1996), p. 120.

<sup>299</sup> *Idem*, p. 121.

qual golpe pluridor se exclui,  
 qual pesar não se inclui?  
 Revolta, inveja, discordância, guerras,  
 mortes. E o lote conclusivo:  
 impotente, intratável, execrável,  
 a desprezível  
 senescência,  
 vazia-de-amigos,  
 onde  
 sem faltar nenhum  
 males  
 germinam  
 males.

Não estou só. Comigo ele se encontra, mísero!  
 Como ao cabo boreal, que a espuma  
 multi-revolta açoita,  
 escumas na rebentação, terríveis  
 desde o acúmen, sem trégua, intermitentes,  
 as dores o fustigam,  
 umas desde o sol-pôr,  
 outras do sol nascente,  
 outras do sol-a-pino,  
 outras do Ripeu,  
 noite fosca.<sup>300</sup>

Somente em um momento há uma breve descrição sobre o mundo dos mortos, que Sófocles coloca na boca de Édipo. O Tártaro é o mundo dos mortos sofocliano:

[...] Não mais retournes  
 ao vale de Argos, morto pelas mãos  
 parentes, matador do teu algoz!  
 Amaldiçoado, invoco o fosco horror  
 do Tártaro paterno: te receba!<sup>301</sup>

Importante a constatação de Albert Henrichs, que escreve que o mundo dos mortos sofocliano difere, por exemplo, do homérico. O ambiente subterrâneo de Homero é escuro, úmido e muito sombrio<sup>302</sup>, onde somente almas de outrora seres vivos vagueiam pelo decadente mundo tenebroso; já o mundo inferior de Sófocles relaciona-se ao Tártaro, a um lugar que, de certa forma, conhece a vida, haja vista que os antigos titãs lá estão encerrados e tentam a todo custo voltar ao mundo superior.

Desgostoso com a atitude de seu filho Polinices, Édipo pragueja para que este vá para o mundo dos mortos. O Tártaro, que usualmente é um local dentro do submundo

<sup>300</sup> *Édipo em Colono*, 1211-1248. Trad. Trajano Vieira.

<sup>301</sup> *Idem*, 1386-1390.

<sup>302</sup> HENRICHS, Albert (1993), p. 171.

também poderia ser utilizado como mais um nome para o mundo subterrâneo. O “fosco horror” do mundo dos mortos é o desejo do pai decepcionado para com um filho. Esta noção do fosco, do escuro<sup>303</sup>, vem a somar ao fato de que o Hades é um local assustador, porém necessário.

Ainda no mesmo momento da peça Polinices, ao responder a seu pai, narra a importância do ritual fúnebre:

O pai, duro, invocou Ara, a Maldita.  
Pelos numes, se a Maldição se cumpre,  
e a vós duas couber rever o lar,  
não me deixeis o corpo desonrado:  
depositai dons fúnebres no túmulo!<sup>304</sup>

Já tratamos da questão dos rituais fúnebres na Grécia antiga. Vale ressaltar que, neste caso, a preocupação do filho é que seu corpo fique sem receber os rituais, pois o pai nada fará a seu favor. Por isso pede às irmãs para que, caso fosse para o submundo, que estas se encaregassem da ritualística necessária.

A descrição mais detalhada acerca das criaturas que fazem parte do mundo dos mortos está nos seguintes versos, já no fim da peça. Édipo, antes de se entregar à morte, clama pelos deuses ctônicos que habitam ou exercem alguma função no mundo subterrâneo, para que estes o aceitem no submundo:

Vinde sem me tocar! Deixai que eu mesmo  
encontre o túmulo sagrado. É minha  
sina me obscurecer no ctônio solo.  
Nesta direção, nesta, por onde Hermes,  
o núncio, leva-me, e a abissal Perséfone.  
Lume-negrume, outrora foste meu,  
meu corpo agora tanges, derradeiro.  
Me achego ao ômega de bios – da vida! –,  
à cripta de Hades. Anfitrião caríssimo,  
a ti, a teus confrades, à tua polis,  
vos tenha o bom demônio, e, na bonança,  
lembrai de mim, de um morto, afortunados!

CORO  
Se Têmis me permite – a Lícita! –  
honrar com preces  
Perséfone,  
deusa invisível,

<sup>303</sup> Sobre o termo “fosco” na peça, o “escuro”, Maria do Céu Filho (1996) aponta que pode ser uma parte do texto que esteja corrompida.

<sup>304</sup> *Édipo em Colono*, 1406-1410. Trad. Trajano Vieira.

e Aidoneu, Aidoneu, rei noturno,  
 peço que o peregrino  
 alcance o plurivéu do subcampo  
 cadavérico  
 e o domicílio estígio,  
 sem dor,  
 sem o pesar da moira.  
 Das inúmeras  
 penas imerecidas  
 que conheceu,  
 um deus-demo justiceiro  
 resgate-o,  
 engrandecido!  
 Ó deusas ctônias,  
 ó Cérbero, feroz corpo de cão  
 sem derrotas,  
 que às portas, antro afora,  
 dorme e gane  
 aos pluriforasteiros,  
 guardião indomável à beira-Hades,  
 segundo se propala!  
 Suplico, ó Mortífero filho da Terra e do Tártaro:  
 o alienígena  
 subentre,  
 por veredas puras,  
 nos baixios cadaverosos!  
 Te invoco,  
 torpor eterno!<sup>305</sup>

Consideramos a primeira parte desta citação muito importante. Além da já explicitada noção do obscuro temos, nas palavras de Édipo, o termo “ctônio solo”. O adjetivo ctônio, já utilizado pelos Gregos para caracterizar o ambiente dos mortos, nos concede a ideia de que o ctônio é, também, o misterioso, pois os ambientes ruralizados, afastados do perímetro urbano da *polis*, eram desconhecidos aos Helenos urbanos. Alguns autores difundem a ideia de que o ctonismo seria exclusivamente para ambientes rurais e para relações agrárias; ctônico seriam somente os ritos celebrados aos deuses que remetem à terra e a colheita – como os Mistérios Eleusinos, que tinham como principal foco adorar Deméter. Contudo acreditamos – como já foi explanado no primeiro capítulo desta tese – que este conceito é mais amplo: o ctonismo seria algo distante, como a *chóra* é distante da *asthý*; algo que nem todos conheciam; assim como rural, também o obscuro.

Em Sófocles a afirmação do ctonismo somente para deidades rurais não se sustenta. O ctonismo remete, além de deuses ruralizados, a ideia do mistério e da obscuridade. Desta forma não resta dúvidas de que Hades é um deus ctônico. Destarte, a

---

<sup>305</sup> *Idem*, 1544-1578.



relação não é tão simples: o ctônico estaria ligado ao obscurantismo e ao misterioso porque, da mesma forma, o ambiente rural por si só é um ambiente obscuro. Percebe-se que, na fala de Édipo, a palavra “ctônico” vem seguida da palavra “solo”: o ctônico solo, além de remeter à juíza do mundo dos mortos debaixo da terra, também faz relação do ctonismo com as divindades terrestres, da colheita e do campo.

Desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e chegando à era moderna, a floresta foi algo que aguçou o imaginário humano. Os Europeus, ao chegarem ao continente americano, tinham na floresta algo misterioso e pouco conhecido. O ambiente após as muralhas, pouco conhecido da elite – e os teatrólogos e filósofos faziam parte desta elite – faz com que o campestre e o misterioso entrem em simbiose. A opinião e os ideários são formados por uma elite e, da mesma forma, o imaginário social e religioso também é regido pela ideologia desta elite.

O que propomos é que o ctonismo como mistério seja um conceito formulado pelos helenos urbanos, ou ao menos pelos que viviam e mantinham suas relações sociais dentro dos muros das Cidades-estados. Para o homem do campo, os deuses e os rituais ctônicos não se configuravam como mistério. Acostumado com este ambiente obscuro para os urbanos, os moradores da *chóra* mantinham suas relações com a religiosidade de uma maneira cotidiana e pouco misteriosa. Não sabem sequer se Hades poderia ser considerado ctônico para estes habitantes dos campos; sabemos somente que, para um urbano da elite como Sófocles, Hades era extremamente misterioso e, conseqüentemente, ctônico.

Todavia, a julgar pelo respeito e receio que os Gregos possuíam do deus dos mortos é possível formular a ideia de que este deus, mesmo para os campestres, habitantes de um ambiente obscuro para a elite da *polis*, seria um deus extremamente hermético e temido. Em suma, o ctonismo, que não fazia parte do cotidiano urbano da *polis*, aparecia por vezes: em uma celebração coletiva em honra a Dioniso; no momento da colheita, para agradecer Deméter ou na hora da morte de um ente querido, onde a concepção de Hades se fazia presente. Já para as famílias rurais, os deuses ctônicos faziam parte de seu dia a dia, como em uma pescaria ou em um simples passeio por alguma pradaria – o próprio rapto de Perséfone ocorre em um campo rural.

Várias divindades são citadas por Édipo: o deus Hermes, que aqui assume seu lado *psicopompo*, já está no aguardo para guiar a alma recém-chegada do ex-rei para as portas do mundo dos mortos. Também Perséfone, esposa de Hades, aqui é colocada como “abissal”. Embora abissal pudesse remeter ao ideal de abismal, a algo

extremamente grande – e o poder de Perséfone daria significação a tudo isso – também pode indicar profundidade. As profundezas que regem o mundo da morte são materializadas na figura da deusa Perséfone; cremos que “a grandiosa profundez” seria a definição mais adequada para esta alegoria.

E é claro que também está presente na fala o anfitrião Hades, que rege seu mundo – sua cripta – e todas as almas que nele se encontram. Embora a palavra “demônio” – assim como a expressão “deus-demo” – esteja colocada nesta tradução, não podemos incidir no erro de interpretarmos este termo ao pé da letra. É sabido que a ideia e a própria figura do demônio – ou dos demônios – é um preceito judaico-cristão. O demônio aqui nos expediria ao termo grego *dáimon*. Além de significar criaturas, a ideia de um *dáimon* representaria também a questão de viver em um ambiente ctônico, acompanhado de seres bestiais e pouco civilizados.

Já na palavra do coro, Sófocles lança mão do apelido de Hades, Aidoneu, da mesma forma que no *Hino Homérico a Deméter*. Como não sabemos a data da escrita do hino, fica difícil afirmar que seria usual utilizar o termo na época de Sófocles. Além dele, em nenhuma outra obra teatral há o nome “Aidoneu”. A expressão “rei noturno” utilizada pelo dramaturgo é mais um indício da obscuridade de Hades e da forma como é apresentado: um deus escuro e habitante de um ambiente escuro: a escuridão, presente em toda a documentação por nós analisada, é a essência do imaginário acerca de Hades, é aquilo que o define por excelência: a morte, por si só, é escura, e a escuridão é misteriosa. O ctonismo também é misterioso. A morte é misteriosa. O “subcampo” é a própria atmosfera dos mortos, abaixo da terra. O recinto cadavérico que é este subcampo, sempre lembrando que se encontra na irreversível vida pós túmulo, também é a vida sem o peso da Mera.

Estar sem o pesar das Meras<sup>306</sup>, sem as constantes preocupação com seu destino e com o que ainda está por vir, é um certo alívio. Aqui atestamos como Atenas – e todo o restante da Grécia, cada *polis* ao seu modo – era regida por uma moral própria extremamente rígida. Além de Hades, que não poderia ser pronunciado, dos três juízes que tudo sabiam, havia também as Meras e as Erínias – impiedosas que castigavam quem escolhia um destino torto. É a contenção das multidões por meio da religião. Viver de uma forma mais leve e aliviada, como o próprio Sófocles coloca, “sem dor”,

---

<sup>306</sup> Eram três irmãos responsáveis por tecer o destino dos indivíduos em um tear: Cloto, a que iniciava o tear da vida; Láquesis, a que puxava o fio, dando continuidade à vida; e Átropos, a que cortava o fio e determinava o fim da vida. Ao que tudo indica eram filhas de Nyx, a Noite. O nome também possui como tradução Moiras; todavia “Meras” é a forma mais fidedigna.

faz com que a existência após a morte fosse, até certo ponto, apazível. E o termo ctônico é invocado mais uma vez neste mesmo trecho. Ponderando às “deusas ctônias” e ao cão Cérbero, Édipo clama por sua entrada no mundo dos mortos e deseja que sua recepção, após a viagem, seja feita. Referindo-se ao Tártaro, assim como à Terra, como ambientes apazíveis para a existência após o suicídio.

Seguindo a peça, passa a narrar um mensageiro, que vem avisar que Édipo concretizou seu desejo de morrer; nas palavras do mensageiro: “deves saber/que ele alcançou a sobrevida eterna.”<sup>307</sup> A menção de “sobrevida” nos remete à opinião de que a convivência no além-túmulo não é nem parecida com o convívio enquanto ainda vivo; a alma, vagando em um mundo escuro e úmido somente assistiria o passar dos tempos, fadado a uma sobrevida.

Ainda nas palavras do emissário, chegamos a um momento importante: a descrição de um rito fúnebre. Imprescindível notar o papel que a água e o ato de se lavar exercem neste momento:

[...] Sentou-se entre o rochedo  
torício, o túmulo de pedra e a oca  
pereira. Se desfez da roupa imunda.  
As filhas demandou que lhe trouxessem  
água pura: queria libar, lavar-se.  
A dupla foi ao cerro de Deméter,  
a Vicejante. O que o pai ordenara,  
cumpriram logo. Vestes que lhe trouxeram  
e água lustral. Lavou-se para o rito.  
A conclusão do intróito lhe agradou;  
já nada mais restava por fazer.  
Então o ctônio Zeus troou e as virgens  
tremeram com o som. [...] <sup>308</sup>

Despindo-se da roupa imunda, uma metáfora que poderia significar se abster da própria vida imunda – principalmente a de Édipo, considerada imunda por ele mesmo – o herói pede às suas filhas que lhe traga água. Conveniente notar que as próprias filhas participam do ritual. Embora tristes, as mesmas acatam as ordens do pai, outorgando à morte um mal necessário, e não se recusando a prestar os serviços para esta.

Como já discutimos no início deste capítulo, embora a morte fosse motivo de tristeza para os Helenos, esta não significava um sofrimento insuportável – como muitas vezes presenciamos na sociedade ocidental contemporânea, sobretudo na cristã. A

<sup>307</sup> *Idem*, 1583-1584.

<sup>308</sup> *Idem*, 1595-1607.

morte, inerente à vida, é vista como parte de um ciclo, ou como o completar de um primeiro ciclo. Édipo, respeitando a vontade do destino, acata a morte como necessária e com honra executa todos os preceitos exigidos àquele que se tornará defunto. A complacência com a morte é um requisito do homem grego, sempre temperante. A própria temperança era esperada dos cidadãos e dos homens de boa conduta. Platão imortaliza este estado de espírito<sup>309</sup>, atestando que a *sophrosyne* é cara aos homens do Estado e da política e deveria ser incentivada aos jovens, futuros cidadãos.

Também já ilustramos que a água é um elemento essencial nos rituais para a morte – ou para o morto, se tratasse de um velório. Nesta tragédia de Sófocles temos a constatação: “Lavou-se para o rito”. A importância concedida à água, como forma de se limpar da vida e se preparar para a morte faz com que Édipo peça para as filhas, e que estas sigam ao monte de Deméter – provavelmente a deusa da agricultura concedia a água mais limpa; água que, além de ser importante para a morte, era de extrema importância para a vida, haja vista que era com a água que os grãos cresciam e os vegetais davam frutos – e tragam água e roupas limpas. A preocupação de Édipo em colocar roupas limpas está no fato de sua vida ter sido maculada; a ação de se lavar é justamente a preparação para o novo ciclo e uma oportunidade de modificar seus pensamentos e suas atitudes; é uma purificação. O maculado Édipo limpa-se para tentar tornar-se limpo no ambiente que está por vir.

Sófocles também cita o “ctônico Zeus”. A questão dos sincretismos parece que já estava, ao menos em partes, assimilada pela *polis* ateniense. O costumeiramente olímpico Zeus, nesta tragédia, mesmo que por um instante, assume sua faceta ctônica; a faceta misteriosa que tem a ver com a morte. A julgar pela data da peça, no final do século V a.C., acreditamos que o antigo sincretismo que fazia, assim como Zeus, vários outros deuses ctônicos – inclusive titãs, como Reia e Cronos – já era considerado pelo imaginário urbano. Assim como os rurais ctônicos adquiriam algumas facetas olímpicas, os urbanos olímpicos passavam a ter sua faceta campestre aceita, sendo inclusive citadas em peças teatrais apresentadas para a elite de cidadãos.

Continuando, na fala de Ismene, irmã de Antígoa, vemos um claro momento de tristeza:

ISMENE  
 Ignoro! Que Hades, o sanguinolento,

<sup>309</sup> *República*, 430e; 432a; 442c. Trad. Émile Chambry.

me leve – ó Tânato! –  
 ao velho pai,  
 infeliz!  
 A vida vindoura  
 me é inviável!<sup>310</sup>

Aludindo ao deus dos mortos – Hades – e ao deus da morte – Tânato – a filha considera infeliz a sua vida sem seu pai. A tristeza é inerente a quem perde um ente querido. Entretanto, mesmo triste a jovem aceitou as condições da morte, acatando a decisão do pai e o ajudando no ritual. Isto é mais uma evidência de que os Helenos não viam na morte algo para se encontrarem felizes ou satisfeitos; eles efetivamente tinham a morte como algo triste, entretanto algo necessário e pertencente ao ciclo da vida.

A última menção a tragédia *Édipo em Colono* que fazemos neste tópico é a fala de Antígona, na parte final da peça. Lamentando a morte do antigo rei de Tebas, seu pai, Antígona exemplifica que Édipo encontra-se no subsolo, repousando; a concepção do mundo dos mortos no fundo do mar parece não mais existir neste final de período clássico:

ANTÍGONA  
 Morreu na terra estranha que escolheu.  
 Repousa  
 no subsolo sempre sombreado,  
 e não deixou pesar sem lágrima.<sup>311</sup>

Agora no mundo subterrâneo, o que resta para as filhas são as lágrimas, a lamentação e a certeza de que devem continuar suas vidas pois, como Sófocles estabelece no último verso da tragédia, na fala do coro: “O feito soberano, é irreversível”<sup>312</sup>

Na comédia, Hades será eternizado por Aristófanes em duas de suas peças, *As Vespas* e *As Rãs*. *As Vespas*, encenada em 422 a.C. se trata de uma cáustica crítica ao mau funcionamento da ordem democrática e de suas instituições – aliás, a comédia sempre irá criticar padrões estabelecidos pela *polis* – como o sistema judiciário, na opinião do autor extremamente corrupto. O nome de Hades aparece uma vez, quando Filócleon, um idoso camponês que possuía a mania de proferir julgamentos a todos, se

<sup>310</sup> *Édipo em Colono*, 1689-1693. Trad. Trajano Vieira.

<sup>311</sup> *Idem*, 1705-1709.

<sup>312</sup> *Idem*, 1780.

refere a seu filho Bdelicleon: “Não julgue, nesta ocasião/Hades irá decidir antes mesmo que eu obedeça.”<sup>313</sup>

Em uma peça em que o que está em xeque são as instituições judiciárias de Atenas, Hades é um deus que irá proferir um julgamento. Os três juízes que julgam as pessoas mortas já eram conhecidos no período clássico – e por Aristófanes, que cita Éaco na peça *As Rãs*. Entretanto, aqui quem julga não são os juízes, e sim o próprio deus dos mortos; da mesma forma que a tragédia esquiliana *Orestéia-Eumênides*. Intencionando dar aos julgamentos uma importância tremenda, Aristófanes atribui-o à deidade principal, deixando os juízes de lado.

Embora Hades não fosse o responsável pelos julgamentos, neste momento assume este caráter para demonstrar a importância que deveria ser creditada às instâncias jurídicas daquela Atenas decadente, aos olhos de Aristófanes. Tanto Ésquilo – que tem sua peça apresentada mais de três décadas antes da de Aristófanes – quanto o comediante possuem a intenção de conferir a mesma importância e um julgamento e fazem de forma igual: concedem poder ao soberano Hades para proferir a sentença. A semelhança entre as duas obras, no obstante a esta questão, não para aqui: ambas possuem como enredo o julgamento; Orestes é julgado por injúria pela Assembleia, tendo como acusadoras as próprias Erínias; já em *As Vespas* o filho de Filócleon prende o pai em casa para que este acabe com a perigosa mania de julgar tudo. O julgamento, nas duas obras, é o motivo principal do andamento da narrativa e em ambas Hades surge como o julgador, pela importância que se fazia o julgamento nas duas obras.

Já *As Rãs*, que iremos tratar brevemente, representada em 405 a.C, durante as festas das Leneias<sup>314</sup>, narra o descontentamento do deus Dioniso acerca do que havia se transformado as artes naquele fim de Guerra do Peloponeso. A crítica aguçada de Aristófanes aos novos costumes adotados e sua saudade dos tempos da pujante democracia fica para outra oportunidade. Aqui veremos com o comediante percebe o mundo dos mortos e seu deus.

Aristófanes vêm consolidar a tradição de que o mundo dos mortos encontrava-se debaixo da terra. A localização do ambiente dos mortos, que no período homérico não é passível de uma definição definitiva, embora seja perceptível a relação com o mar, no período clássico será cada vez mais difundido como abaixo do solo. O autor, em um momento, dá a entender que o Hades encontra-se debaixo da terra, por meio da fala de

<sup>313</sup> *As Vespas*, 762-763. Trad. Hilaire van Daele.

<sup>314</sup> RAMALHO, Américo da Costa (2008), p. 11.

Héracles: “Por ventura, ao Hades, lá embaixo?”<sup>315</sup>. Em outro trecho, um pouco mais avançado da peça, o mundo dos mortos seria na descida; atravessando um pântano, na barca de Caronte – não se trata de um rio – chegariam ao mundo de Hades:

DIONISO

Irei por aquele que você seguir, na descida.

HÉRACLES

Mas há uma grande navegação. Imediatamente chegarás a um pântano muito grande e muito profundo.

DIONISO

E depois como é que atravessarei?

HÉRACLES

Num barquinho com isto, um velho marinheiro atravessar-te-á, a troco do pagamento de dois óbolos.

DIONISO

Ui! Como são coisa poderosa em toda a parte os dois óbolos . Como é que chegaram lá, também?<sup>316</sup>

O pântano, diferentemente do rio que vimos retratado em outros documentos, é presente isoladamente nesta peça. Duas hipóteses podem ser apresentadas. Neste final de período clássico, embora alguns estamentos imaginários estejam consolidados e são arrazoados por Aristófanes, outras reminiscências já se encontravam extremamente desgastadas, e foram reelaboradas ou mesmo modificadas pelo autor.

Todavia, temos de perceber que se trata de uma obra de comédia, onde a sátira é inerente. O “pântano” poderia ser uma forma de satirizar o próprio ambiente onde habitam os mortos, ou ainda o desconhecimento dos homens em relação a ele, já que os alagadiços e as regiões pantanosas, além de serem evitadas pelos Gregos – pois eram inúteis ao plantio – eram desconhecidas por estes, por serem territórios afastados dos cercos urbanos.

### 2.3. A representação imagética de Hades na cerâmica

A partir deste momento, vamos exemplificar as questões imaginárias acerca do deus da morte por meio de algumas imagens produzidas em cerâmica que demonstram o deus e um pouco de seu mundo. A produção de ânforas e vasos representando Hades ou

<sup>315</sup> *As Rãs*, 69. Trad. Américo da Costa Ramalho.

<sup>316</sup> *Idem*, 136-142.

o ambiente do mundo dos mortos era utilizada para os rituais funerários: durante a preparação do corpo ou no ambiente onde o defunto era velado e recebia as honrarias; inclusive a maioria das tumbas possuía grandes vasos e até estátuas<sup>317</sup>. Também foram encontrados inúmeros artefatos de cerâmica colocados junto ao túmulo das pessoas mortas. Os *lekythoi* áticos, fabricados a partir do século V a.C., eram exclusivamente produzidos para serem depositados nas tumbas<sup>318</sup>.

Destarte, as representações imagéticas de Hades e das outras divindades que compunham ou possuíam alguma relação com o mundo dos mortos, à exceção de Orfeu, não eram tão comuns. Mesmo entre os deuses ctônicos – que antes do período arcaico praticamente não eram contemplados na arte dos ceramistas – Hades aparece em segundo plano: mais uma vez, Dioniso e Deméter despontavam mais na cerâmica do que o deus do submundo. Os autores divergem do motivo, mas acreditamos que, da mesma forma que o nome de Hades era evitado, sua imagem também.

A primeira efígie conhecida por nós que retrata Hades data do início dos períodos tirânicos. Esta primeira cerâmica foi confeccionada – uma espécie de tigela – entre 540/530 a.C., pintada por Xenokles<sup>319</sup>. A questão da inicial imagem de Hades surgir no início dos períodos tirânicos não é mera coincidência. Como já explanamos, a tirania fez aproximar os deuses ctônicos do seio da *polis* como forma de aproximar as massas rurais e, desta forma, conceder legitimidade às ações do tirano.

Na imagem, Hades ainda não possui uma posição de destaque, surgindo



Localização: Londres, Museu Britânico, B 425. Forma: Concha. Procedência: Ática. Data: 540/30 a.C.

<sup>317</sup> ZAIDMAN, Louise Bruit; PANTEL, Pauline Schmitt (2002), p. 63.

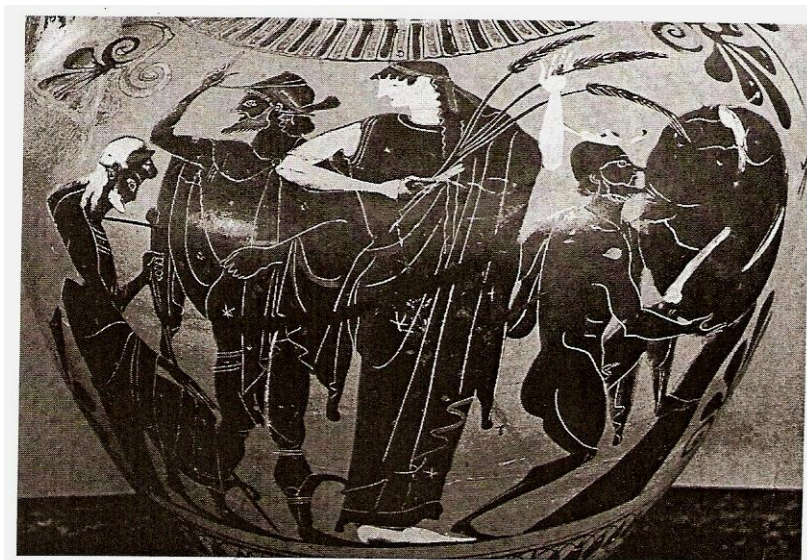
<sup>318</sup> BLAZQUEZ, Jose M<sup>a</sup>. (1977), p. 56.

<sup>319</sup> O pintor Xenokles é considerado um artista “menor” de sua época; especializou-se na pintura de tigelas.



juntamente com seus irmãos Zeus e Posídon. Neste período ainda não havia ilustrações relatando temas ou ambientes relacionados aos mortos ou às divindades que os representam. Percebemos que o trio carrega os símbolos que os identificam, de acordo com Hesíodo. Na batalha contra os titãs, Zeus ganha dos Ciclopes o raio, enquanto Posídon recebe o tridente e Hades o capacete que o torna invisível. Na imagem, Hades é a figura antropomorfa mais a esquerda, segurando seu capacete; os deuses estão ao meio de dois cavalos alados - que não devem ser confundidos com a figura mitológica Pégaso. Como neste período as técnicas artísticas ainda se encontravam em fase de aperfeiçoamento, as figuras humanas ainda não contam com detalhes, que serão valorizados no período grego posterior.

Nesta ânfora, datada entre 520/510 a.C., Hades é concebido como um homem mais velho, sentado a esquerda. Junto a Perséfone – que carrega ramos de cereal,



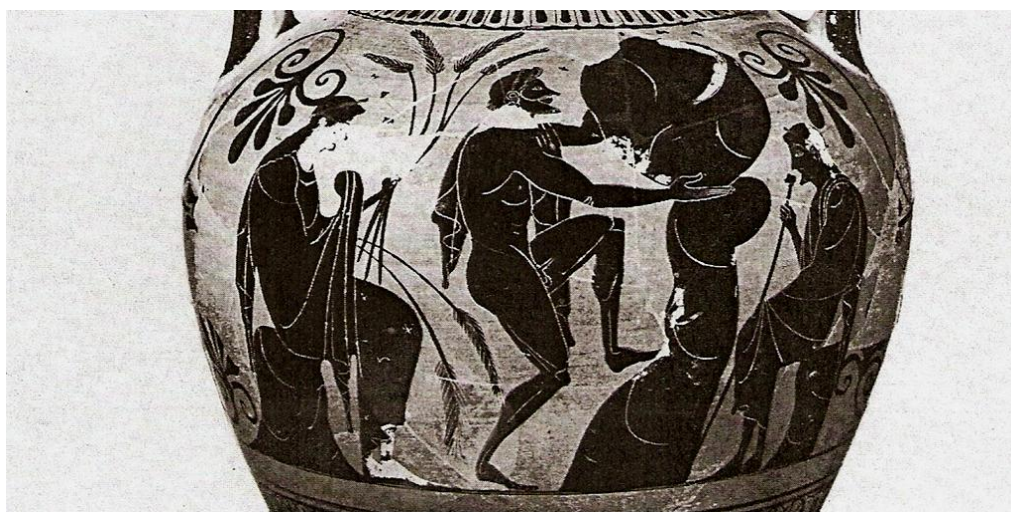
Localização: Londres, Museu Britânico, B 261. Procedência: Ática. Forma: Ânfora. Data: 520/10 a.C.

assemelhando-se à sua mãe – e a Hermes, parece que este está levando Perséfone para algum lugar. Não cremos que esta cena remeta para o rapto da deusa. É mais provável de que avilte o resgate da deusa por Hermes, e por isso Perséfone carregaria o cereal, já se sentindo ligada ao mundo superior novamente. A deusa, que passa um terço do ano abaixo da terra, associa-se a semente, que também é recebida pela Terra Mãe e germinada por esta; assim como a semente, Perséfone também passa um tempo abaixo do solo, para regressar a vida, em uma espécie de fertilidade<sup>320</sup>. Este artefato faz parte

<sup>320</sup> RODRIGUES, Nuno Simões (2008), p. 102.

do grupo dos Leagros<sup>321</sup>, sendo característica destes pintores a complexidade das cenas, com diversos detalhes e arranjos tanto na cena principal quanto na periferia das peças, como é o caso da que foi apresentada.

A única personagem distinta nesta cena é Sísifo. Presente na *Odisseia*, Sísifo é acusado de injúria e como castigo rola uma pedra eternamente. Nesta ânfora o cotidiano do ambiente do mundo inferior é representado; Sísifo está eternamente a rolar sua pedra,



Localização: Museu de Munique, nº 1549. Procedência: Ática. Forma: Ânfora. Data: 510/500 a.C.

como nos conta Homero no Canto XI de sua *Odisseia*. O mito de Sísifo, que já está mais difundido neste século VI a.C., passa a ser uma das narrativas mais populares no século V a.C.<sup>322</sup>. A presença de Sísifo nesta cena, que retorna ao mundo dos vivos, poderia significar exatamente o resgate de Perséfone por Hermes, simbolizando esta transição, pois Sísifo a rolar sua pedra corrobora exatamente que a cena se passa no submundo.

Em uma outra ânfora certamente do século VI a.C está pintada uma cena do submundo concebida por Akeloos<sup>323</sup>, datada de 510/500 a.C. Desta vez Sísifo é a personagem central e mais uma vez carrega sua pedra. Esta é mais uma das imagens contempladas por este trabalho em que Hades é representado mais velho, com uma acentuada calvície, além dos cabelos brancos. Sua barba não é longa e sua aparência é cabisbaixa. Perséfone, mais uma vez segurando algum cereal que, além de representar

<sup>321</sup> O grupo dos Leagros se configura como um dos maiores deste final se século VI a.C. Especializado em pinturas de figuras negras, estes artistas formularam diversas melhoras nas técnicas artísticas e, para alguns deles, os temas mitológicos eram os preferidos.

<sup>322</sup> JOHNSTON, Sarah Iles (1999), p. 100.

<sup>323</sup> Pintor pertencente ao grupo dos Leagros, recebeu este nome na contemporaneidade após a apresentação de um trabalho que representava uma luta entre o deus rio Achelous e Hércules.

uma divindade rural, simboliza a ligação com sua mãe Deméter e com o mundo superior, também está sentada e, como o marido, assiste ao castigo executado por Sísifo.

Partindo para as imagens do período clássico, temos esta ânfora elaborada entre 500/490 a.C. Podemos acreditar com certa tranquilidade de que esta cena representa a descida de Hércules ao mundo subterrâneo para executar um de seus trabalhos: levar o cão Cérbero até o mundo superior. Sabemos disto pelo detalhe de que Hércules – representado com suas armas – já rendeu o cão e conta com o consentimento de Hades,



Localização: Museu de Nova Iorque, 41.162.178. Forma: Ânfora. Procedência: Ática. Data: 500/490 a.C.

que não se levanta de seu trono. Como esta arte é posterior ao poema, concluímos que o imaginário de Homero propagou, ainda no período que leva o seu nome, perdurava até o início do próximo período, o arcaico, ou até depois dele. Esta ânfora foi escolhida por amostragem, já que são inúmeras as cerâmicas que relatam este acontecimento; a julgar, podemos dizer que este tema da descida de Hércules ao submundo provavelmente estava em voga na região e no período em que a cerâmica foi pintada.

Percebendo a imagem que o pintor responsável pela obra, Diosfo<sup>324</sup>, quis retratar, temos a ideia de que esta cena acontece dentro do palácio de Hades – pois o trono onde este está sentado se encontrava dentro das dependências do mesmo, além de um pilar, no meio da cena, que concedia a noção de ambiente fechado. O cetro que o

<sup>324</sup> Pintor de figuras negras, ficou mais conhecido como pintor de *lekytoi*. Foi aluno do pintor de Edimburgo.



deus utiliza em várias imagens passava a ideia de imponência e temperança, ao mesmo tempo que a pose do deus remete ao atributo de frieza e pouca emoção.

A partir do século V a.C as cenas e acontecimentos envolvendo Hades vão se diversificando. Os temas principais, como a descida de Hércules ao ambiente subterrâneo ou os episódios dentro do palácio vão tornando-se mais escassos. Em uma ânfora datada de 460 a.C., se remete aos mistérios Eleusinos – um tema que se torna cada vez mais frequente. Estes rituais, que até o período arcaico encontravam-se distantes da *polis*, passam a se aproximar desta; no intuito de urbanizá-los, os governantes inserem estes mistérios no ambiente urbano por meio de festas oficiais e sua representação nas artes dos ceramistas torna-se cada vez mais frequente, até se tornar uma constante.

Não podemos asseguradamente afirmar que os ceramistas possuíam conscientemente a intenção de tornar os deuses ctônicos mais cidadãos; acreditamos que estes compartilhavam do imaginário *políade* e, conseqüentemente, acabavam produzindo aquilo que os compradores, também viventes do mesmo imaginário, gostariam de ver representados nas cerâmicas que adquiriam.

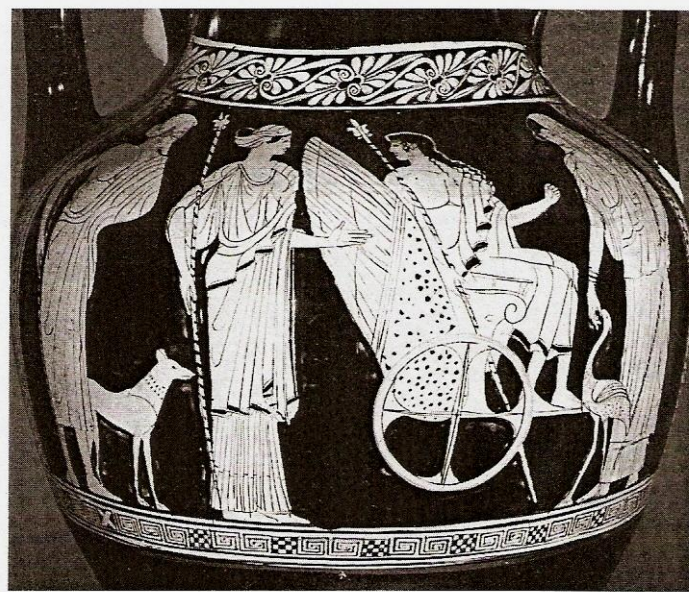
Neste século V a.C., onde muitas das Cidades-estados já haviam passado pela tirania, os artistas – tanto de cerâmica quanto de outras técnicas – já haviam absorvido grande parte da ideologia propagada pelos governos populares. A ascensão política do povo e o prestígio aos deuses campestres fez com que divindades ctônicas relacionadas ao mistério e ao mundo dos mortos, que já eram representadas, tomassem formas mais ruralizadas, condizentes com seus cultos e com seu imaginário, vividas pelos habitantes da *chóra* muito antes de qualquer sistema político organizado. Estas divindades tornaram-se menos mortuárias e mais campestres. Mesmo Hades, quando é retratado dentro dos Mistérios de Elêusis, é mais rural do que fúnebre.

Nesta ânfora, de autoria do pintor de Londres<sup>325</sup>, temos a presença de Deméter juntamente com a de Hades e de sua esposa, em uma clara alusão a um tema Eleusino. Hades aparece em segundo plano, na extrema esquerda da pintura. A centralidade conta com Deméter e com o herói Triptólemo. Inúmeras são as efígies que congregam Hades a Triptólemo, e estas se acentuam ainda mais no período clássico, quando os cultos eleusinos passaram a ser percebidos pelo *polis*. Triptólemo ganhou da deusa da agricultura um carro, que inclusive aparece nesta cena.

---

<sup>325</sup> Nome moderno dado a um pintor que costumeiramente utilizava a técnica de figuras vermelhas.

Hades, com a barba e os cabelos brancos – interessante esta representação, pois foge dos padrões que retratam do deus, pois a barba além de branca, está curta – aparece ao lado de um cão, que acreditamos não ser Cérbero, dada a naturalidade com que foi representado – sem a aparência bestial ou com mais de uma cabeça. O cachorro poderia simular, de uma maneira mais geral, a “viagem da morte”, o caminho que a alma da pessoa já defunta percorria, ou acompanhá-lo em seu caminho.<sup>326</sup> O cão estaria simbolizando a presença do deus dos mortos ou a própria presença da morte. Na extrema direita vemos a imagem de Perséfone, que estaria sendo acompanhada por uma ave – quem sabe um flamingo – remetendo à natureza e aos hábitos do campo. Inclusive, as figuras contidas neste vaso remetem muito mais ao aspecto campestre –

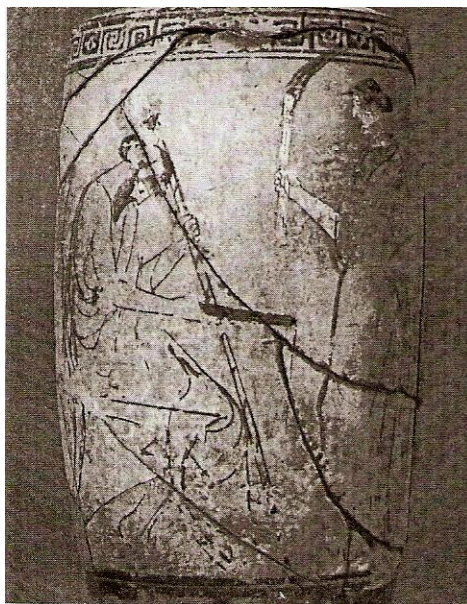


Localização: Londres, Museu Britânico, 95.10-31 I. Forma: Ânfora. Procedência: Ática. Data: 460 a.C

principalmente por se tratar de uma cena dos Mistérios de Elêusis – do que a concepção de morte, sendo resumida ao canto esquerdo, mesmo sabendo que nas celebrações em Elêusis existiam momentos onde a sensação de morte era latente.

<sup>326</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1969), p. 364-365.

A próxima imagem é um *lekythos* confeccionado pelo pintor de Atenas<sup>327</sup> e encontrado na mesma cidade, tendo sido datado de 450 a.C., onde aparece Hades de frente a Perséfone. O deus segura seu cetro e Perséfone empunha uma tocha. O fogo é



Localização: Museu de Berlim, nº 3276. Procedência: Atenas. Forma: *Lekythos*. Data: 450 a.C.

presente em muitos rituais. Nos Mistérios de Elêusis o fogo era um elemento primordial<sup>328</sup>; esta imagem provavelmente também mostra os mistérios. Ao mesmo tempo em que o fogo representaria a purificação, também se liga à terra de diversas maneiras: desde a remetida ao ouro até como elemento de transformação:

Para la mayor parte de pueblos primitivos, el fuego es un demiurgo y procede del sol, es su representación sobre la tierra; por esto se relaciona, de un lado con el rayo y el relámpago; de outro, con el oro. Frazer recoge muchos ritos en los que las antorchas, hogueras, ascuas y aun cenizas se consideran con virtud para provocar el crecimiento de las mieses y el bienestar de hombres y animales.<sup>329</sup>

<sup>327</sup> Consagrado artista especializado em *lekytoi*, continuou a tradição de qualidade do pintor de Edimburgo, sendo essencialmente pintor de figuras negras. Recebeu este nome na era moderna devido a seu gosto por retratações da cidade de Atenas, mas seu repertório era rico e variado.

<sup>328</sup> CARVALHO, Silvia M. S. de (2010), p. 314

<sup>329</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, (1969), p. 215.

Outra imagem, também da mesma época – 450/40 a.C. mostra exclusivamente Hades, embora o cálice como um todo contemple várias divindades como Hércules, Hermes, Perséfone e até o herói Teseu, que tradicionalmente não está associado às divindades do mundo subterrâneo, sendo o próprio mito do Minotauro um mito ctônico; foi pintado pelo pintor de *Nekyia*, no qual carecemos de informação. Hades está coroado com folhas e da mesma forma que na maioria das imagens segura o cetro. O deus, a partir



Localização: Museu de Nova Iorque, 08.258.21. Procedência: Apúlia. Forma: Cálice. Data: 450/40 a.C.

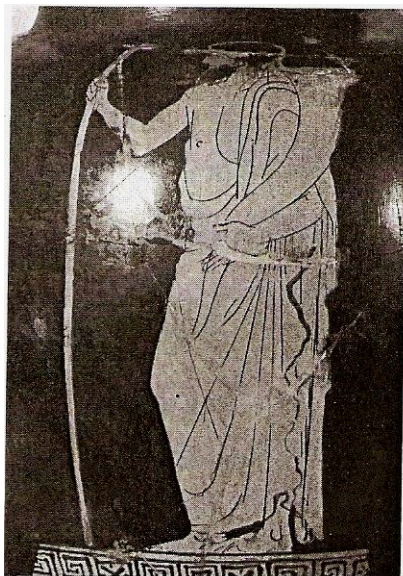
desta segunda metade do século V a.C., vai tornando-se cada vez menos caracterizado como a divindade dos mortos; a perceber por sua coroa, que não condiz com um deus tão imponente; a faceta campestre do ctonismo vai tomando conta da imagética do deus.

Nesta ânfora de 440/30 a.C., Hades manifesta uma de suas veias ctônicas. Da mesma forma que na imagem anterior, o deus segura seu cetro e, também, uma cornucópia vazia. A cornucópia, que é utilizada para armazenar frutos, representa a fecundidade e a abundância<sup>330</sup>; neste contexto, está associada à riqueza terrestre que Hades concedia. Nesta imagem, de autoria de Polignoto<sup>331</sup>, poderemos dizer que se trataria de Plutão, o pseudônimo que representa a riqueza. No decorrer do período clássico, as menções de Hades como exclusivamente deus da morte vão se extinguindo e este vai fundindo-se a Plutão – a própria concepção de Plutão também se altera.

<sup>330</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 347.

<sup>331</sup> Brillante artista de figuras vermelhas, é considerado um dos mais importantes do período clássico, responsável por arte em cerâmicas grandes. Junto com outros pintores – quem sabe seu alunos – criou um grupo, que lançava mão de suas técnicas.





Localização: Museu de Cambridge, 1959.187. Forma: Ânfora. Procedência: Ática. Data: 440/30 a.C.

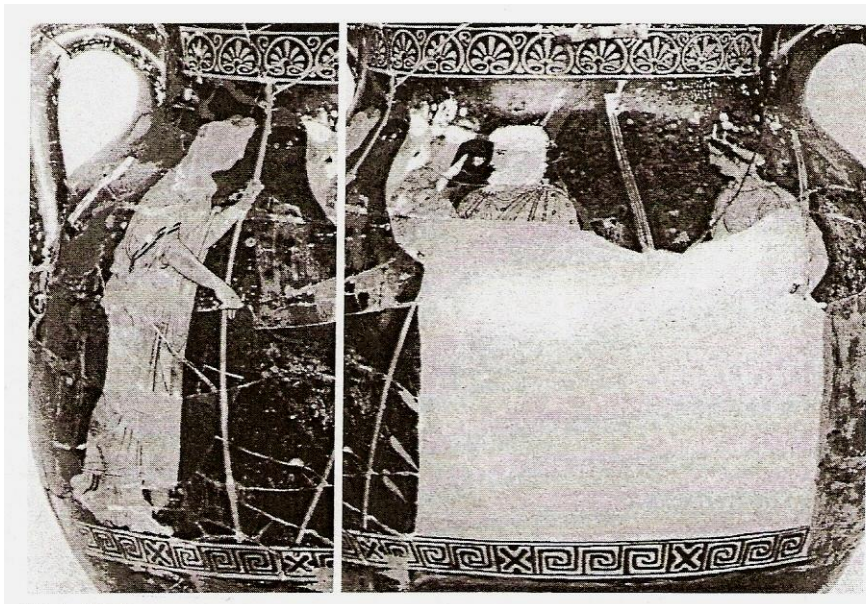
Na última imagem que trataremos nesta tese, uma ânfora confeccionada pelo pintor de Dinos<sup>332</sup>, notamos como a figura de Hades foi sendo alterada no decorrer do século VI a.C – no início de sua representação – até este final de século V a.C. Neste artefato de cerâmica de 430 a.C. vemos Hades, Deméter e Perséfone. Embora a imagem esteja prejudicada, com fragmentos faltando e desgastada, notamos que os deuses estão em um ambiente rural – e não mais mortuário. Hades empunha seu corno da abundância transbordando de uvas e tem a aparência também incomum, com barbas e cabelos brancos. Deméter, além do cetro, carrega espigas de um cereal; ambos os deuses estão em simbiose com o ctonismo. A julgar pelas tochas acesas que Perséfone carrega – à direita – imaginamos que se trata de um ritual eleusino, onde os deuses despejam toda a sua essência ctônica e rural, com frutas e cereais dados pela terra – por eles mesmos – e tochas para iluminar o caminho e conceder sabedoria.

---

<sup>332</sup> Pintor de figuras vermelhas, está na transição entre o alto clássico e o clássico tardio. Seus desenhos iniciam o estilo exuberante da próxima geração, ao mesmo tempo em que os detalhes de fora da cena se tornam mais brancos e opacos.



Hades está altamente ligado ao seu outro aspecto Plutão; sua barba e seus cabelos não estão longos e o fato destes serem alvos dá a noção de maturidade ao deus. A cornucópia que ele carrega, além de frutos, também está cheia de folhas e plantas. Ainda há o cetro, que remete ao poder, mas não presenciamos sequer nenhuma menção ao ambiente da morte ou a outras divindades – como Cérbero, Caronte ou mesmo



Localização: Museu de Trachones, nº 1154. Procedência: Trachones. Forma: Ânfora. Data: 430 a.C.

Héracles – que caracterizariam o mundo subterrâneo. O deus dos mortos cada vez menos representava os mortos em suas imagens.

Concluimos que Hades surge timidamente na cerâmica, a primeira junto de seus irmãos, e vai configurando-se como o misterioso deus da morte que todos temem. Passa por toda a segunda metade do século VI a.C. e primeira metade do século V a.C. como o enigmático deus que sempre está com a expressão hermética, que recebe a visita de Héracles e sempre se encontra rodeado por criaturas do mundo inferior. Hades não deixa de ser o deus da morte, mas com a civilidade conferida pela maioria das cidades no século V a.C., vê-se mais ligado à agricultura e ao essencial para a cidade: os alimentos.

Poderia ser que os artistas evitassem representar Hades ligado à morte por receio? Não acreditamos nesta hipótese, pois no início das imagens de Hades várias foram as efígies do deus junto ao ambiente dos mortos. cremos mais efetivamente que Hades, no século V a.C., se aproxima demasiadamente de seu homônimo Plutão, que séculos mais tarde seria adotado pelos Romanos.

## 2.4. Orfeu e os mistérios do orfismo

Em relação ao mundo dos mortos, temos, além de Hades, o herói Orfeu. Orfeu é, sem dúvida, uma das figuras mais conhecidas e controversas da Antiguidade, sendo uma das criaturas míticas mais referenciadas no próprio período Antigo. A divindade é uma das únicas – se não a única – que tem seus cultos desprendidos da própria mitologia, ganhando uma religião própria, o orfismo, que contava com filósofos e pensadores em sua teorização. Já é consenso entre os teólogos de que o orfismo acaba, inclusive, por influenciar na formação do cristianismo primitivo.

Como dissemos, Orfeu, apesar de sua imensa importância para o pensamento religioso ocidental, não é considerado um deus, e sim um herói, ou semideus – *héros*, palavra de origem obscura. A figura do herói é muito antiga – quase todas as personagens homéricas são heróis – e se trata de uma prerrogativa da religião grega, não encontrando paralelos em manifestações religiosas anteriores<sup>333</sup>. Conforme Walter Burkert o culto aos heróis poderia ter se iniciado com o culto aos mortos, e o herói seria um falecido que, de seu túmulo, agiria para o bem ou para o mal; esta noção só irá mudar a partir do século VIII a.C., quando a veneração aos heróis passará a ser relacionada diretamente com a poesia épica<sup>334</sup>.

Os heróis seriam seres ctônicos, pois estão relacionados ao ambiente dos mortos, à terra: “O culto dos heróis, tal como o culto dos mortos, é classificado como polo oposto, ‘ctônico’, da veneração dos deuses, e inclui sacrifício de animais, dádivas de comida libações.”<sup>335</sup> Nas questões políticas, podemos dizer que com o surgimento da *polis* e, principalmente, dos hólitas, a figura do herói passou a ser valorizada inclusive na esfera legal, pois entre as ordenações de Drácon consta claramente a importância da veneração dos deuses e heróis.

A figura do herói como antagonico aos deuses seria mais um paralelo da adversidade entre o ctônico em contraponto com o olímpico. No caso de Orfeu, este é um herói por excelência: ctônico, está definitivamente associado ao mundo dos mortos, às sepulturas e a presença além-vida; também é poderoso, apaziguando as feras do ambiente subterrâneo e convencendo até os soberanos deuses dos mortos com sua

<sup>333</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 395.

<sup>334</sup> *Idem*, p. 397.

<sup>335</sup> *Idem*, p. 400.

argumentação. Orfeu seria, acreditamos, a síntese do herói, pois mescla elementos antiquíssimos, como a associação com os mortos – atenuada a partir do período homérico – com a acepção do novo herói: corajoso, implacável e poderoso em suas ações.

Orfeu participa mais ativamente de dois mitos tradicionais: a viagem dos Argonautas, em que possui um papel secundário, e o mito em que é protagonista, junto com sua amada Eurídice – popularizado já no período romano. Vários outros mitos, sobretudo no período helenístico – onde o orfismo ganhará centenas de adeptos – vão fazer referência a Orfeu, inclusive alguns relacionados aos mistérios do submundo. Não iremos tratar destes mitos neste estudo, pois fazem parte de um período não abarcado por esta pesquisa.

Filho de Eagro<sup>336</sup> e Calíope<sup>337</sup> – embora não sem divergências – Orfeu é de origem Trácia<sup>338</sup>, ou seja, faz parte dos deuses estrangeiros herdeiros do panteão Indo-europeu. O herói é mais conhecido por seu mito que o liga a Eurídice – heroína que morreu e foi resgatada por este no mundo dos mortos, mas acabou sendo transformada em pedra após seu amado descumprir as regras do mundo subterrâneo. Contudo, algumas outras narrativas também se fazem presentes no imaginário órfico, como o assassinato do deus pelas mulheres da Trácia e a viagem dos Argonautas, onde o músico Orfeu foi o responsável por apaziguar as mazelas com sua música:

A look at the earlier testimonies and the mythographers, however, shows that this narrative is a composite of four different themes: the story of how Orpheus lost his wife and tried to fetch her back; how his music attracted animals, trees, and even rocks; how he died at the hands of the maenads or of Thracian women, and what happened to his severed head. These four themes account for nearly all the myths we know about Orpheus: a fifth major theme, one not integrated into the vulgate but, to anticipate, attested at the earliest date, is the story of how Orpheus accompanied the Argonauts on their adventurous trip.  
339

As narrativas míticas associadas a Orfeu, algumas conhecidas do imaginário ático e outras pouco conhecidas, sendo encerradas a localidades distantes e misteriosas, possuíam como sentido a reverência ao herói; os cultos também eram diversificados e

---

<sup>336</sup> Um deus-rio de genealogia extremamente confusa. É considerado, de acordo com algumas versões controversas, rei da Trácia.

<sup>337</sup> Uma das Musas, representa a poesia lírica. Como todas as suas irmãs, é filha de Mnemósine – titanida da memória – e Zeus.

<sup>338</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 340.

<sup>339</sup> GRAF, Fritz (1988), p. 80.

cercados por mistérios. Estes rituais, que são praticamente desconhecidos nos períodos homérico e arcaico, vão granjeando adeptos e se tornam bem apreciados no período clássico, onde Orfeu passa a ganhar a simpatia até de cidadãos da *polis*.

Muito da religião órfica foi propagado pela escrita e divulgação dos *Hinos Órficos*. Estes hinos foram escritos por integrantes do orfismo; os manuscritos foram encontrados em 1962 na Tessalónica e datavam provavelmente do século IV a.C.<sup>340</sup>. Estes cultos órficos ocorriam em determinadas regiões da Grécia. Marcel Detienne é um dos poucos autores que realizaram um estudo sobre estes rituais, já que quase não nos chegaram fontes que os retratam, por não se tratarem de cultos oficiais. O autor afirma que os discípulos de Orfeu exerceram, em dada época, um radical questionamento das religiões oficiais da cidade<sup>341</sup>. Alguns autores acreditam que os *Hinos Órficos* surgiram como resistência às teogonias hesiódicas, já que estas foram adotadas como oficiais:

La teología órfica se construye en oposición al relato hesiódico y a su ambición fundadora, y realmente sirve de apoyo a los contestatarios que recurren a la figura de Orfeo para contestar y rechazar las normas político-religiosas de la *polis*.<sup>342</sup>

Todavia seus ritos e, posteriormente, o orfismo, serão praticados por pessoas rurais e longes da cidadania. O que era um mistério nos períodos gregos mais remotos, assim como as outras relações com o ctonismo, passam a ser abarcadas pelas tiranias e tornam-se conhecidas no período clássico. Os ctônicos, de um modo geral, serão mais representados no período helenístico, e seus rituais passarão a ser adotados pelas cidades. É o caso de Orfeu, que na época de Alexandre ganhou uma estátua e até um santuário na cidade de Leibetra, no sopé do Monte Olimpo, onde ocorriam celebrações e sacrifícios<sup>343</sup>. Carl Kérenyi aponta que diversas pessoas possuíam escritos e livros que continham revelações sagradas proferidas pelo próprio Orfeu<sup>344</sup>; com estes ensinamentos preservados na forma de escrita, foi possível a transmissão deste culto à outras gerações, bem como auxiliou no crescente número de adeptos nas épocas helenística e romana.

A maioria dos especialistas ainda coloca a teologia do orfismo como do período helenístico; porém novas análises levam a pensar que estas formulações são ainda do

<sup>340</sup> ZAIDMAN, Louise B.; PANTEL, Pauline S. (2002), p. 136.

<sup>341</sup> DETIENNE, Marcel (1998), p. 167.

<sup>342</sup> ZAIDMAN, Louise B.; PANTEL, Pauline S. (2002), p. 136.

<sup>343</sup> GRAF, Fritz (1988), p. 87.

<sup>344</sup> KÉRENYI, Carl (2009), p. 294.

período clássico<sup>345</sup>, e que neste posterior período houve uma organização e até um incentivo aos cultos órficos. Maria Helena da Rocha Pereira assenta o orfismo como sendo arcaico, e no período clássico já existe uma ideia aparelhada do que seria esta teogonia paralela<sup>346</sup>. Outro contraponto entende que os adeptos do orfismo são mesmo anteriores a Homero, sofrem uma decadência no período clássico e afloram novamente no período helenístico<sup>347</sup>. Este florescimento poderia ter vindo da própria elite, que resgata estes mistérios antes subjugados.

Na era cristã, Orfeu será ainda mais inserido e, como já relatamos, terá participação no imaginário cristão romano:

Of special interest is the doctrine of purgatory; for though this is found even in savage eschatology and can be discerned in the Zend-Avesta, yet in no other Mediterranean religion save Orphism is it made the corner-stone of an eschatologic doctrine. It was evidently a central theme of the Orphic books, and Vergil, through his sixth Aeneid, imprinted it on the minds of the later ages; and when we find it mysteriously reappearing as part of the orthodox doctrine of the early Christian Church we may conclude with certainty that this was one of the legacies bequeathed to it by the older Graeco-Thracian religion which in many essentials so nearly resembled its own.<sup>348</sup>

Discordamos de Lewis R. Farnell quanto ao uso da palavra “purgatório”. No início deste capítulo, discutimos brevemente a questão do inferno cristão, do purgatório e do mundo dos mortos Grego. Desta forma, a utilização do conceito purgatório – um conceito medieval – para sociedades da Antiguidade é, sem sombra de dúvidas, um gritante anacronismo. Entretanto, a reflexão que o autor realiza acerca da influência dos preceitos órficos no imaginário cristão é válida.

Tomando o relato do autor, de que Vergílio – e podemos acrescentar vários outros poetas dos períodos helenístico e romano – e pensadores dos séculos posteriores moldaram o orfismo, e a religião cristã provavelmente pode ter se pautado nesta religião órfica moldada por pensamentos e ideologias de poetas que deixaram para posteridade um Orfeu em alguns aspectos diferente daqueles do início dos rituais de mistério.

A ideia de atenuar a dolorosa morte, este sim provavelmente o efetivo preceito do orfismo – e erroneamente interpretado como sendo o purgatório dos cristãos – pode ter tido influência no imaginário cristão primitivo que, acuando da institucionalização

<sup>345</sup> VERNANT, Jean-Pierre (2001), p. 73.

<sup>346</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1993), p. 315.

<sup>347</sup> BRANDÃO, Junito de Souza (1988), p. 150.

<sup>348</sup> FARNELL, Lewis Richard (1970), p. 382.

da Igreja Católica, já na Antiguidade tardia, faz nascer um espaço para as almas que teriam o sofrimento da morte atenuado por meio do purgatório. É alheia ao orfismo a concepção de alma abençoada ou de batalhar por sua subida ao “Céu”, ou que as almas possam residir no paraíso<sup>349</sup>; todos estes são preceitos do cristianismo, e não há relação com os mitos órficos.

A origem dos ritos a Orfeu podem derivar de um xamanismo crescente entre as populações da Ásia, chegando ao Mediterrâneo pela narrativa oral, na boca de aedos e contadores de histórias não profissionais. A migração crescente que houve, sobretudo a partir do período arcaico, fez com que o mito e o imaginário do ainda asiático Orfeu – se concordarmos que sua origem é efetivamente trácia – foi se ocidentalizando e tomando a forma com que fica conhecido no período clássico. Várias menções a um protótipo de Orfeu estariam espalhadas pelas sociedades do Indo europeísmo, inclusive sociedades secretas que buscavam o êxtase: a dos assassinos iranianos:

It is attested for many archaic Indo-European societies, among them the Germans, the Celts, the Iranians and, later, Iranian Assassins. The important thing is that these ecstatic warriors always form secret societies (most prominently the Assassins): Orpheus roaming the country with a huge band of presumably well-armed men looks like the mythical image of such a society.<sup>350</sup>

Alguns elementos presentes no ritual órfico, como a exaltação dos mortos por meio de simbolismos sagrados, a confecção de amuletos para salvação, práticas mágicas antiquíssimas e a própria ideia de morte do orfismo relembram ritos egípcios<sup>351</sup>; partindo deste pressuposto, além de características Indo-europeias fortíssimas, temos características camitas que também influenciaram no imaginário das práticas ritualísticas órficas.

Também encontramos nos rituais órficos, tal como nas narrativas míticas, como veremos mais a frente, o conceito de imortalidade. A imortalidade que tem relação com a morte – o próprio Orfeu é altamente relacionado com a morte – é a mesma imortalidade da memória de alguém que se foi. A metáfora de atravessar o rio do esquecimento – *Lhetes* – é a metáfora de perder a própria memória e tornar-se imortal, mesmo que esta imortalidade seja a da alma vagando pelo mundo subterrâneo: “The Orphic formula reveals the conception that Memory, or the preservation of personal

---

<sup>349</sup> *Idem*, p. 378.

<sup>350</sup> GRAF, Fritz (1988), p. 88.

<sup>351</sup> FARNELL, Lewis Richard (1970), p. 375.

identity, is a necessary condition of a blessed immortality, and implies also the doctrine that the impure and uninitiated soul passed into Lethe, or self-unconscious-ness.”<sup>352</sup> O rio Estige é o próprio rio da imortalidade, representação do que todos se tornam após a morte.

Diversos autores afirmam que quando o seu culto se ocidentalizou a divindade atenuou este caráter xamânico, o que consideramos ser uma afirmativa demasiadamente arriscada. Preferimos propor que o que houve foi uma relativa diminuição deste aspecto ritual, principalmente após o orfismo integrar-se no imaginário da *polis*. Seria no mínimo estranho supor que as obras teatrais ou históricas, regidos dentro de uma moral *políade*, possam exaltar algo tão animalesco e distante da cidadania como uma prática de xamanismo<sup>353</sup>. Até porque, conforme Mircea Eliade, o xamanismo tem sua origem na Ásia central<sup>354</sup> – mais um aspecto asiático presente em Orfeu e seu culto. Sendo uma prática bárbara, não poderia ser bem vista aos olhos dos urbanos das *poleis*.

Ainda de acordo com Eliade (1978), não se chegaram muitos escritos que comprovem de forma substancial que o orfismo teria sido uma religião xamânica. Foram encontradas inscrições em placas de ouro, colocadas em tumbas, com textos que mostram como percorrer o caminho após a morte, e que atesta um caráter xamânico místico<sup>355</sup>. Todavia as práticas xamânicas são difíceis de serem atestadas pela documentação escrita; porém, dado o caráter orientalizado do orfismo, vindo da Trácia, e seus aspectos misteriosos e noturnos, é possível crer com certa solidez que de que havia artifícios e características que remeteriam a um xamanismo, mesmo que não da forma clássica percebida no período Indo-europeu.

O vegetarianismo, igualmente, era inerente àqueles que aderiam ao culto órfico. Ao contrário de vários rituais, onde o sacrifício de animais era necessário e o sangue era um elemento constituidor, sabemos que nos ritos órficos o sangue e a carne eram considerados impuros e maculavam o altar reservado aos deuses; devotos de Orfeu escreveram em três plaquetas de osso, encontradas às margens do Mar Negro, que

---

<sup>352</sup> *Idem*, p. 376.

<sup>353</sup> Mircea Eliade (1978) atesta que a prática do xamanismo seria na verdade um conjunto de técnicas, de atributos, para se chegar ao êxtase. O xamanismo possuía como intuito o contato com a divindade e com o sagrado, de uma forma primitiva e ancestral. As práticas xamânicas – dentre outros métodos preces, ingestão de álcool e outros fármacos, danças, cantos, em alguns casos sacrifícios e inscrições sagradas em tabuinhas ou pergaminhos – são a forma de entrar em contato com o mundo espiritual. O xamanismo é praticado desde sociedades antigas até povos ameríndios e australianos.

<sup>354</sup> ELIADE, Mircea (1978), p. 21.

<sup>355</sup> *Idem*, p. 308.

comprovam nossa afirmativa. Aos deuses eram oferecidos bolos e mel.<sup>356</sup> Para os órficos, o mel simbolizava a sabedoria.<sup>357</sup>

Embora o orfismo tenha levado à *polis* e a um grande número de pessoas discussões religiosas pioneiras – e muitas vezes foram rejeitados por estes questionamento – os integrantes do culto a Orfeu negavam várias práticas caras à cidade e criticavam a própria vivência e o próprio cotidiano urbano: “Da mesma forma que a abstinência de carne equivale a estar fora da cidade – o exercício do sacrifício sangrento pertence à própria trama do político – renunciar aos deuses dos outros leva a questionar o edifício inteiro da vida na cidade.”<sup>358</sup> É principalmente esta questão que nos faz concordar com a corrente que não percebe o orfismo tão associado ao pitagorismo, como Junito de Souza Brandão. Enquanto o orfismo questionava certas condutas sociais e se abstinha da política tradicional, o pitagorismo – em sua maioria formada por membros cultos da elite – dedicava-se a um sistema educacional que incluía moral, ética e estudos aprofundados de astronomia e música<sup>359</sup>, além do forte foco na política, ou seja, questões da cidade, que não agradava muitos dos adeptos das seitas de Orfeu.

É sabido também que Orfeu e seus ritos faziam parte dos Mistérios Eleusinos. O caráter iniciático destes mistérios convém com a iniciação presente nos cultos órficos. A partir dos séculos VI ou V a.C. – ou até um pouco antes – os Mistérios de Elêusis, que eram sobretudo dedicados a Deméter, passam a agregar outras divindades<sup>360</sup>, e Orfeu torna-se uma das mais participativas. Além dos Mistérios de Elêusis, os próprios ritos em honra a Orfeu eram misteriosos, ocorrendo provavelmente na calada da noite: “Orfeo estaba relacionado con la oscuridad tanto por su viaje al Inframundo como, más tarde, por la celebración de sus Misterios de noche, como convenía”.<sup>361</sup> A obscuridade dos rituais órficos faz com que o herói se ligue a outros deuses ctônicos herméticos, como Hades e Hécate.

Da mesma forma, temos que admitir que muitos acontecimentos e práticas que ocorriam longe da *polis*, principalmente no ambiente rural, não eram relatadas pelas obras escritas da época; acreditar cegamente que não havia cultos mais bestiais em nome do herói porque a documentação, definitivamente produto de uma elite, não faz menção, é incorrer a um extremo positivista. Cremos que os rituais continuaram –

<sup>356</sup> DETIENNE, Marcel (1991), p. 93-94.

<sup>357</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1969), p. 312.

<sup>358</sup> DETIENNE, Marcel (1991), p. 95.

<sup>359</sup> BRANDÃO, Junito de Souza (1988), p. 152.

<sup>360</sup> FARNELL, Lewis Richard (1970), p. 373.

<sup>361</sup> KÉRENYI, Carl (2009), p. 295.



certamente em menor número – enquanto a tradicional obra escrita tratou de padronizar o herói aos moldes da *polis*.

Outra prática que foi encontrada nos rituais órficos, também não sem ressalvas, foi a prática homoafetiva. Temos de ter como certo o conceito de homoafeto ou homoerotismo nas sociedades da Antiguidade. Inúmeros especialistas já se debruçaram nesta questão: o termo “homossexualidade”, surgido junto à sociedade no século XIX, torna-se anacrônico quando aplicado a sociedades antigas. Os Helenos não eram “gays”, muito menos possuíam noção de termos contemporâneos, como homossexualidade, heterossexualidade ou bissexualidade. Dentro da prática educacional da pederastia, o *erastes* seduzia seu *eromenos* por meio de presentes e do conhecimento que este concederia; a penetração, sobretudo em Atenas, não era vista com bons olhos pela cidadania, contudo é quase certo que esta prática existia.

Então, o que seriam estas relações homoafetivas que, além da educação, ocorriam também nos rituais religiosos, como os de Orfeu – e também outros, como é o caso do dionisismo? Fritz Graf coloca que, no caso do orfismo, ao menos no ritual de iniciação ocorreriam práticas homossexuais – embora o autor possa ter incorrido em um erro conceitual, haja vista que utiliza a palavra “homosexuality”, sua referência ao fato ainda é válida para ser citada nesta tese: “One might even venture a further guess. Homosexuality can belong to this sort of background, especially to its initiation rituals: Orpheus' introducing homosexuality to Thrace might preserve older traditions than we had thought.”<sup>362</sup>

O homoerotismo em Orfeu também estaria relacionado com a questão do ofício de músico. Numa Grécia que valorizava o dono de terras – provedor do alimento e pilar do motor econômico – e o militar – responsável pela defesa e pela própria “saúde” da *polis* – ofícios como de músico profissional, além de desvalorizados socialmente, sofriam um agudo preconceito em relação a sua sexualidade; os músicos poderiam ser considerados efeminados, ou ainda quem sabe praticantes de relações homoeróticos como passivos<sup>363</sup>.

Orfeu, sempre representado com sua cítara e reverenciado por sua música e seu canto, que apaziguou todas as feras, provavelmente também contemplava os músicos no panteão helênico. A relação do herói com o homoafeto poderia ter surgido como o próprio reflexo social acerca dos músicos, considerados efeminados e subjulgados a um

---

<sup>362</sup> GRAF, Fritz (1988), p. 92.

<sup>363</sup> VERGARA, Fabio (1997), p 132.

papel de humilhação – que a própria passividade concedia. Não é à toa que Orfeu foi morto por mulheres: despedaçado pelas mulheres da Trácia, que se encontravam em estado de êxtase. Somente um efeminado ou alguém com práticas sexuais “duvidosas” poderia ser morto por mulheres, seres mais frágeis<sup>364</sup>. Algumas tradições colocam que Orfeu foi morto pelas mulheres iradas, pois este passou a menosprezar o sexo feminino e preferir jovens do sexo masculino e mancebos, introduzindo o amor homoerótico na Trácia<sup>365</sup>.

Esta misoginia do mito de Orfeu não deve ser confundida com o próprio ideal de sociedade falocêntrica e patriarcal na qual se encontrava a helênica: a ordem vigente colocava as mulheres como seres imperfeitos e incapazes de executar tarefas intelectuais; destarte os indivíduos do sexo masculino creditavam certos valores a estas, como a importância na procriação de indivíduos saudáveis para a *polis*, na organização do *oikos* e no próprio conceito da *philia*. Já Orfeu possuía uma aversão às mulheres – quem sabe após o trauma sofrido por perder Eurídice – e não enxergava nelas valor algum, nem para procriação, já que o herói estava sempre acompanhado de homens e não de mulheres.

Estas relações homoeróticas seriam, então, afetos entre pessoas do mesmo sexo que ocorreriam durante o culto, praticamente uma *philia*? Acreditamos que poderia ser até mais do que isto, ao menos no que condiz às práticas homoafetivas. Os integrantes do rito, tomados pelo êxtase e pelo transe do ritual, acabavam por transgredir a moral vigente, culminando por praticar atos considerados homoeróticos. K. J. Dover afirma que as práticas homoafetivas não eram veementemente proibidas pela sociedade helênica – sobretudo a Ateniense, na qual o autor trata – e que haveria até certa tolerância em relação a estes costumes<sup>366</sup>:

(...) the Athenian adolescent growing up in Plato's time took homosexuality for granted, and he was not taught that he was 'unnatural' or 'effeminate' if he experienced homosexual desire for younger boys. He would certainly not have regarded homosexual activity in adolescence as incompatible with the enjoyment of women or with his eventual prospect of a harmonious marriage.<sup>367</sup>

<sup>364</sup> Conforme a peça *As Bacantes*, de Eurípidés, Penteu, rei de Tebas, também é morto pelas mênades de Dioniso travestido de mulher, ou seja, em uma posição de efemenização.

<sup>365</sup> KÉRENYI, Carl (2009), p. 298.

<sup>366</sup> É importante salientarmos que esta tolerância se alterava conforme a Cidade-estado. Eva Cantarella (1992) assegura que em regiões como Elis e Beócia o amor entre homens não apresentava nenhum problema, sendo permitido; já na Ionia este amor sempre foi visto com maus olhos.

<sup>367</sup> DOVER, K. J. (1974), p. 215.

Entretanto, estas práticas normalmente ocorriam dentro de regras e modelos próprios, como o do ideal educacional da pederastia, em que um jovem mantinha relações homoafetivas com um homem adulto: “In Athens, for a boy have a homosexual relationship with an adult was considered not only acceptable, but also, under certain conditions, socially approved.”<sup>368</sup>. Ainda havia certos ritos e cultos onde um homo ou um bierotismo eram tolerados<sup>369</sup>; dentre estes rituais podemos incluir o orfismo e o dionisismo. Entretanto, homens extremamente efeminados ou que, por algum motivo, se entregavam a prostituição eram desaprovados pela moral social, como foi o caso do jovem Timarco.

Haveria penetração nestes rituais? Esta é uma pergunta praticamente impossível de ser respondida. A julgar pelo transe do rito – que fazia com que as pessoas não mais respondessem pelos seus atos – e o sentimento de transgressão que havia, é bem provável que poderia haver práticas de penetração e outras práticas não permitidas; entretanto são todas hipóteses, ainda que plausíveis.

Concordamos neste ponto com Marcel Detienne (1987): o ritual serve para exercer uma identidade num certo grupo, participante de uma sociedade maior. O orfismo aglutinava pessoas que tinham a mesma identificação da transgressão dos padrões pré estabelecidos e da ordem vigente: os rituais órficos serviriam para criar um sentimento identitário em seres humanos com mesmos anseios. O mito, e também os ritos, não servem somente para firmar a ordem, eles também podem ser subversivos, dependendo da conotação e da prática que eram concedidas a ele:

E os mitos, como os ritos, explicam-se essencialmente pela sua função na organização social: a mitologia é “a carta pragmática”, constitui a espinha dorsal pragmática da civilização primitiva. Contam-se os mitos para justificar, reforçar, codificar as práticas e as crenças postas em prática na organização social, totalmente investida pelo discurso ritual. Enquanto para o antropólogo das terras birmanesas, que admite a existência de um quadro de referência incidindo sobre a adesão geral dos membros do grupo, os mitos não visam, de modo algum, equilibrar ou estabilizar a sociedade, mas constituem uma linguagem que serve para exprimir os direitos, os estatutos contrapostos e rivais.

<sup>370</sup>

<sup>368</sup> CANTARELLA, Eva (1992), p. 17.

<sup>369</sup> DELCOURT, Marie (1958), p. 6.

<sup>370</sup> DETIENNE, Marcel (1987), p. 67.

O caráter mundano que os rituais órficos possuíam nos remetem para a ideia de que o ctonismo, ele mesmo, poderia ser caracterizado como mundano, como algo fora de certas convenções sociais e com regras e ritos próprios, muito mais telúricos e, em casos mais extremos, mais selvagens. Apartados, ao menos em um primeiro momento, de toda a civilidade que as regiões urbanas estabeleciam, os mitos e os cultos ctônicos tomaram uma forma própria: bestializada e, de certa forma, contestadora do rito dos olímpicos. O orfismo, em particular, também possuía uma ideologia de salvação: não a salvação que depois veio a ser propagada pelo cristianismo; uma salvação muito mais atrelada à essência humana e a alma e quando este culto, a partir do período arcaico, passa a ser reconhecido como uma religião, vai chocar-se com os preceitos religiosos da *polis*, essencialmente a ateniense, que pregava a salvação por meio da política e da moral:

These few citations are authoritative enough to enable us to appreciate the eschatologic gospel which Orphism, a new force in Greek religion of the sixth and fifth centuries, laboured to propagate. In the first place, the enthusiastic preaching of any doctrine of salvationism is an epoch-making event in the history of Greek religion. Orphism has many aspects; but its most salient is its bias towards other-worldliness, its message of salvation based on ritual and certain sacred books which claim the authority of revelation. At once, then, it asserts itself as a new force among a people whose religion claimed no revelation, possessed no sacred books, and was more preoccupied with the needs of this world than of the next. Secondly, Orphism has a philosophic theory which affects its eschatology: the body is regarded as evil, as in the Buddhistic philosophy, and the soul suffers from its imprisonment within it: this life is a purgation, and the only way to avoid the contamination of the body is to practise extreme and anxious purity.

<sup>371</sup>

Destarte, as populações campestres não possuíam esta consciência de subversão. Os rituais das divindades ctônicas, extremamente ligadas a terra e aos mistérios das florestas – tão intrigantes aos urbanos – cultuavam elementos não caros aqueles que viviam dentro das muralhas. A subversão dos rituais órficos era uma ideia cultivada pelos urbanos e não condizia com a própria identidade que os habitantes da *chóra* creditavam ao culto.

No século VI a.C., quando todos estes tipos de rituais foram aproximados das *poleis*, o orfismo serviu como um pensamento para a releitura do conceito de cidade e do conceito de culto dentro das muralhas: “(...) tinham um grande empenho em refazer

---

<sup>371</sup> FARNELL, Lewis Richard (1970), p. 381.

o politeísmo, em pensar de novo o sistema de pensamento e de ação estreitamente preso ao conjunto das conexões sociais e políticas chamadas cidade.”<sup>372</sup> O orfismo, quando aderido por parte da elite urbana que detinha o pensamento, questionava a própria ideologia do politeísmo vigente: “La teología órfica se construye en oposición al relato hesiódico y a su ambición fundadora, y realmente sirve de apoyo a los contestatarios que recurren a la figura de Orfeo para contestar y rechazar las normas político-religiosas de la polis.”<sup>373</sup>

Contestando a obra de Hesíodo, os adeptos do orfismo – que tinham como divindade muito presente Dioniso Zagreus, por vezes mais presente do que o próprio Orfeu – propõem e reelaboram outra vivência e outras relações sociais, baseadas no vegetarianismo, na libertação da *psyché*, do não sacrifício e da não ingestão de carne. Porém, Orfeu também se associa a Apolo: é o deus que ensina a música ao herói e zela por sua sensibilidade artística, desde criança<sup>374</sup>. Esta dualidade de facetas, assim como acontece também com Dioniso, faz de Orfeu ora o selvagem e telúrico herói dos mistérios, mas ora também este se liga à temperança e ao zelo apolíneo.

O emblemático mito que imortalizou Orfeu, o resgate de sua amada Eurídice, ao contrário do que se imagina não foi registrado no período grego. A narrativa que tanto permeou o imaginário ocidental com o passar dos séculos é de transmissão romana, foi escrito por Vergílio em sua obra *Geórgicas*, no início do século I d.C. Nesta tese, trataremos exclusivamente do imaginário helênico, e não cabe a nós abarcarmos este aspecto latino do deus em nosso trabalho<sup>375</sup>; entretanto é praticamente certo que Vergílio lançou mão de uma tradição oral que, desde os tempos dos Gregos, já narrava a descida de Orfeu ao submundo.

## 2.5. Orfeu na Ática

Orfeu se insere em Atenas a partir do período clássico. Tanto Homero como Hesíodo não mencionam o herói. Por se tratar de uma figura oriental – provavelmente trácio, como já elucidamos – e rural, acreditamos que as epopeias que remetem à realeza urbana, como as homéricas, não se sentiram no dever de contemplar uma divindade

<sup>372</sup> DETIENNE, Marcel (1991), p. 91.

<sup>373</sup> ZAIDMAN, Louise Bruit; PANTEL, Pauline Schimitt (2002), p. 136.

<sup>374</sup> KÉRENYI, Carl (2009), p. 294.

<sup>375</sup> Inúmeras são as obras que tratam e discutem a narrativa da descida de Orfeu ao mundo subterrâneo; aqui sugerimos: KERÉNYI, Carl. *Los Héroes Griegos*. Girona: Atalanta, 2009.

estrangeira, com rituais peculiares e características barbarizadas. Ou ainda podemos conjecturar que a ausência de Orfeu nestas obras se deve ao fato de que até o século VII a.C. o deus ainda não havia adentrado à Ática, ou ainda à Beócia, tendo sido cultuado nesta localidade somente em séculos posteriores.

Orfeu será lembrado pelo teatro ateniense unicamente pela tragédia. Ésquilo e Eurípides são os dois escritores que, mesmo brevemente, mencionam o herói. Em Ésquilo temos um verso da peça *Agamêmnon* em que Orfeu é mencionado. Já Eurípides dispõe o herói em três peças distintas, tendo Orfeu em um verso de cada: em *Alceste*, *As Bacantes* e *Ifigênia em Áulis*. Trabalharemos com estes poucos fragmentos e tentaremos traçar ao menos alguns aspectos do imaginário acerca desta divindade, com as poucas informações escritas que os Helenos nos legaram.

Respeitando uma ordem cronológica, comecemos com a peça *Agamêmnon*, de autoria de Ésquilo – o primeiro dos dramaturgos, nascido em 525 a.C. A peça faz parte da tetralogia escrita em 458 a.C. conhecida como *Oresteia*, que além de *Agamêmnon* incide nas obras *As Coéforas*, *As Eumenides* e uma peça satírica que não chegou até nós. Esta tetralogia narra a história da família do rei Agamêmnon, o mesmo referenciado por Homero na *Ilíada*. Em *Agamêmnon*, o rei cujo nome concede ao título da obra é assassinado por sua esposa Clitemnestra, como vingança pelo sacrifício de sua filha Ifigênia, realizado pelo rei.

Temos somente um momento em que o nome de Orfeu é mencionado. O amante de Clitemnestra, Egisto – que auxiliou Clitemnestra no assassinato do marido – faz referência a voz de Orfeu e a seu canto:

EGISTO  
 Tua glosa gesta o pranto. Como a língua  
 de Orfeu era contrária à tua! Ao máximo  
 do prazeroso ele guindava tudo,  
 só com a voz! Me enervam teus latidos.  
 Submisso, revelar-te-às dulcíssimo!<sup>376</sup>

O canto e a técnica musical de Orfeu serão immortalizados pelos poetas do período romano. Entretanto, este dom já se fazia presente no imaginário helênico; não foi algo cunhado pelos Romanos. Nas palavras de Egisto, Ésquilo atesta que o herói apaziguava todos os males somente com a voz. Vergílio, ao narrar a descida de Orfeu ao mundo dos mortos, descreve que todas as criaturas ficaram entorpecidas e sossegadas quando o

<sup>376</sup> *Agamêmnon*, 1628-1632. Trad. Trajano Vieira.

herói cantava e tocava sua cítara, objeto que o simboliza. Vergílio, provavelmente, retoma uma concepção do imaginário grego, quando afirma que Orfeu era um grande músico, capaz de domar as feras.

As três obras restantes são de autoria de Eurípides. Último dos poetas trágicos atenienses, Eurípides lançará mão do nome de Orfeu em três peças. Nascido em 484 a.C., o escritor não foi tão aceito dentro do cenário teatral de Atenas, se comparado aos outros dois dramaturgos; Eurípides se tornará popular após sua morte, nos séculos subsequentes. *Alceste* foi a primeira tragédia escrita pelo autor, em 438 a.C. Ambientada na Tessália – provável região de origem de Orfeu – relata o sacrifício de Alceste, que morre em lugar de seu marido, o rei Admeto. É na fala do rei que o herói surge, junto a uma descrição do submundo:

E, se a voz e a melodia de Orfeu me fossem  
dadas para encantar com hinos a filha  
de Deméter ou o seu esposo e arrebatá-lo do Hades,  
ver-me-ias descer lá, e nem o cão  
de Plutão, nem Caronte, o condutor dos mortos,  
curvado sobre seu remo,  
me deteriam antes de te trazer viva  
para a luz do dia.<sup>377</sup>

Este fragmento da peça – além de comprovar que Orfeu fazia parte do panteão relacionado ao mundo de Hades, pois Eurípides coloca-o ao lado das divindades mortuárias – nos remete a uma hipótese deveras plausível: Admeto está dirigindo-se a sua esposa, que se sacrifica por ele, e profere que se a ele fosse concedido o dom de entoar melodias como o herói, este a resgataria do Hades, assim como Orfeu procedeu para salvar Eurídice? Embora este passo fosse descrito e immortalizado somente séculos depois, parece que os Helenos – ao menos os Atenienses – já conheciam este momento em seu imaginário mítico.

O que podemos concluir é que Vergílio, e também Ovídio, organizaram em obras o que havia sido passado no decorrer dos séculos por meio da tradição oral, ou ainda pela resistência dos cultos órficos, que perduraram até o período romano. Provavelmente a popularidade que Orfeu recebeu no período helenístico fez com que seu imaginário não se perdesse – mesmo o de tempos mais remotos – e o que os poetas romanos realizaram foi escrever uma narrativa de acordo com mitos já existentes, presentes no imaginário social dos Helenos dos séculos anteriores.

<sup>377</sup> *Alceste*, 357-364. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Alice Nogueira Malça.

Já *As Bacantes* e *Ifigênia em Aulis* datam suas apresentações no mesmo ano, 405 a.C., em um momento histórico completamente distinto daquele em que *Alceste* foi escrito; Eurípides não chegou a assistir a representação de ambas as peças, pois morreu em 406 a.C. Em *As Bacantes* o dramaturgo descreve o culto a Dioniso, e o retorno do deus a sua terra natal Tebas. Orfeu aparece por um momento:

Talvez, agora, em Nisa  
fero-nutriz, ó Dio  
niso tirsóforo, o tíaso tirso-  
-incitas? Nos cimos  
corcíos? Nos pluri-  
arbóreos recintos olímpicos,  
onde, outrora,  
Orfeu, à cítara,  
congregou arvores com música,  
congregou bestas insubmissas?<sup>378</sup>

Percebemos que as três peças apresentadas até agora se referem a Orfeu como exímio músico. Eurípides também, ao falar do deus, também fala de sua possível descida ao submundo? Embora não fique claro, o fato de a música do herói agradar a “bestas insubmissas” poderia representar a descida do deus, que se salvou das criaturas que ali habitam graças ao som de sua cítara.

Na outra peça euripídiana que cita Orfeu a questão praticamente não será diferente, a não ser por uma característica: o herói também é relacionado à música, mas neste ponto também é mencionado como uma criatura com elocução e retórica. Na fala de Ifigênia, que se encontra agoniada pelo iminente sacrifício, diz que não será possível evitar o sofrimento, a não ser que possua a eloquência de Orfeu:

Se a eloquência tivera, ó pai, de Orfeu  
e meu canto tal magia de persuasão que as pedras me acompanhassem,  
e por palavras encantasse aqueles que eu queria,  
a isso recorreria eu; mas assim, a minha arte  
que são as lágrimas, te oferto; é tudo quanto eu posso.<sup>379</sup>

Esta persuasão das qual Eurípides trata por meio da fala de Ifigênia vem, é evidente, pela magia do canto, mas não só por ele; é com palavras que Orfeu encanta. Quem sabe o dramaturgo esteja se referindo ao convencimento proferido por Orfeu a Hades, que fez com que este permitisse que Eurídice saísse do ambiente subterrâneo.

<sup>378</sup> *As Bacantes*, 556-565. Trad. Trajano Vieira.

<sup>379</sup> *Ifigênia em Aulis*, 1211-1215. Trad. Carlos Alberto Pais de Almeida.



Embora nenhuma fonte relate este episódio até o período romano, é praticamente certo que ao menos uma tradição oral já existisse desta narrativa, que faz com que Eurípides utilize de uma das características desta – a eloquência do herói e a habilidade com as palavras – para tecer este passo de sua peça

## 2.6. Orfeu nas imagens de cerâmica

Em relação às imagens do herói, são raríssimas as cerâmicas do período arcaico conhecidas que representassem Orfeu de uma forma clara. As primeiras imagens foram confeccionadas no início do século V a.C., ou seja, já no período em que os costumes rurais estavam se fundindo ao ambiente urbanos da *polis*. Um tema é prioridade nas imagens do herói neste século: a morte de Orfeu, assassinado pelas mulheres da Trácia. Não existe nenhuma documentação textual até o período clássico que faça menção à morte de Orfeu. Provavelmente esta narrativa foi sendo difundida pela oralidade – tão presente na Antiguidade – e culminou com as representações imagéticas.

Existe, em relação à imagem do herói – assim como no culto, como já tratamos – uma semelhança ora com Apolo ora com Dioniso<sup>380</sup>. Quando Orfeu aparece em cenas coroadas com louro e com mantos gregos, se assemelha muito a seu mentor Apolo. Já em cenas em que a bestialidade e o transe imperam, como as cenas de sua morte que vamos presenciar a seguir, este se parece mais com o delirante Dioniso. Esta dicotomia apolínea/dionisíaca constituía-se na própria essência da religião e da sociedade Grega – sobretudo ateniense: a civilidade e a cidadania do urbano Apolo *versus* o êxtase e o delírio de Dioniso, tão caros aos homens do campo.

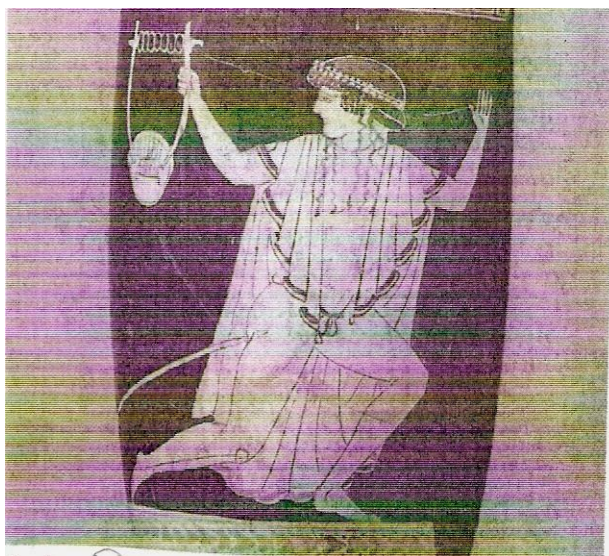
E. R. Dodds nos aponta que os dois aspectos, o apolíneo e o dionisíaco, congregam a religiosidade Grega, mas também são distintos. Embora ambos se complementem, enquanto o êxtase apolíneo – que acontece principalmente pelo raro dom da mediunidade – é individual e extremamente interior, o transe dionisíaco é a experiência do coletivo e não é rara; é sim altamente contagiosa<sup>381</sup>. O orfismo, ao mesmo tempo em que se configura como uma busca de espiritualização interior, de purificação, também é o rito coletivo, onde diversos indivíduos permanecem unidos por um mesmo objetivo.

---

<sup>380</sup> DETIENNE, Marcel (1991), p. 92.

<sup>381</sup> DODDS, E. R. (2002), p. 76.

As cerâmicas relacionadas com Orfeu que analisaremos neste trabalho são de figuras vermelhas e foram encontradas todas na região da Ática. Nesta primeira imagem, de um *lekythos* com data de 480 a.C. e confeccionada pelo pintor de Troilos – que carecemos de informação – vemos uma efígie que evoca a solidão da morte de Orfeu. Sempre com sua cítara, representando sua musicalidade, o herói parece fugir de algo – no caso as mulheres trácias – e espreita à sua direita. Ao contrário da maioria das criaturas divinas masculinas, Orfeu sempre é representado sem barba e juvenil; um efebo ou um jovem. Nesta imagem, assemelha-se inclusive a uma criança. A juventude



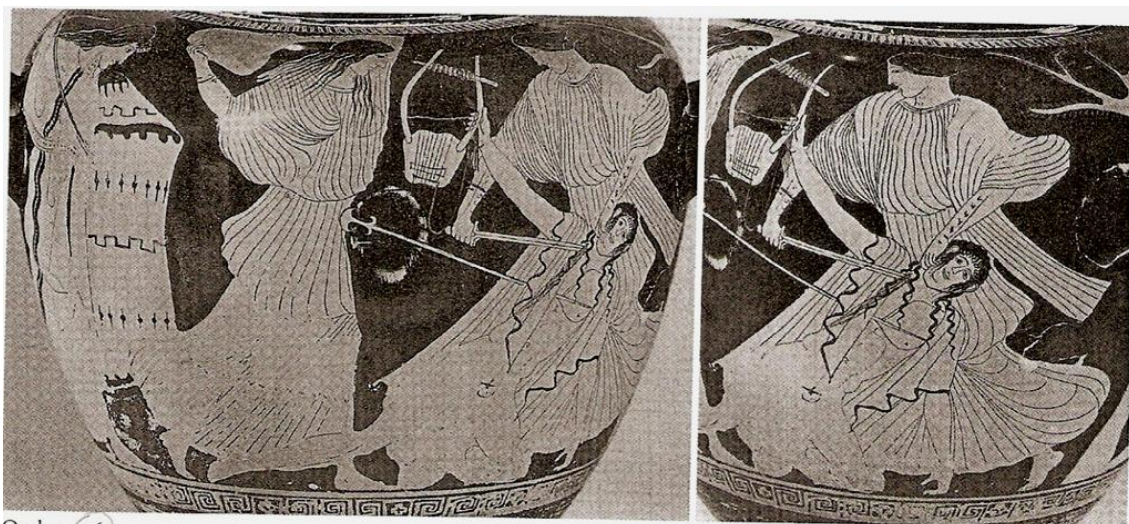
Localização: Museu Nacional de Estocolmo, nº 1700. Procedência: Ática. Forma: *Lekythos*.  
Data: 480 a.C.

deste herói vem contestar e chocar com o poder imagético dos deuses olímpicos, estes mais velhos e donos de uma altivez digna dos poderosos, como os reis homéricos. Outro fator que acompanhará Orfeu em sua retratação é a nudez. Por diversas vezes, o herói tem seu sexo a mostra; um tópico da arte grega que irá distingui-lo das demais deidades. Percebemos que Orfeu ainda não possui barba, pois já se trata do período clássico; no período arcaico o herói provavelmente teria outra concepção. Esta é quase uma unidade nas figuras divinas ctônicas masculinas, à exceção daqueles com grandes poderes, como Hades. As divindades, que antes eram mais bestializadas e rurais, tornam-se mais cidadinas<sup>382</sup> durante o período clássico.

<sup>382</sup> Optamos por utilizar este termo pois, de acordo com Manuel Antunes (1999), conceitos como civilizados ou aculturados vêm carregados de uma ideia empirista e positivista que podem incorrer a interpretações errôneas.

Em outra ânfora, de autoria do pintor de Dokimasia, que da mesma forma não possuímos informações consistentes, datada de 470 a.C., é trazido o momento do assassinato do herói. Este Orfeu, com a aparência um pouco mais velha do que o primeiro, entretanto ainda um jovem, tem os cabelos compridos e também veste um manto. Este já foi atingido com um objeto cortante no peito e encontra-se caído, levantando sua cítara – quem sabe a sua arma – enquanto uma das mulheres tracias se prepara para degolá-lo. A mulher no centro parece ter a intenção de atacá-lo também, enquanto a outra assiste ao massacre.

Percebemos por esta imagem que a violência feminina, quando esta se encontra em transe divino, pode inclusive matar uma divindade. A deidade que apaziguou as feras, abrandou os sofrimentos no mundo dos mortos e tem a cítara como arma, pela



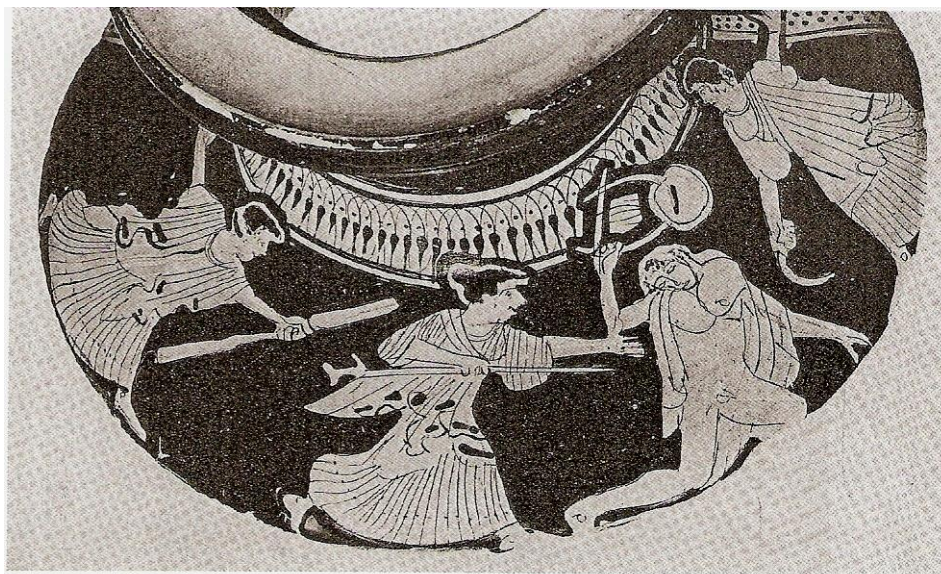
Localização: Universidade de Zurique, nº 3347. Procedência: Ática. Forma: *Stamnos*. Data: 470 a.C.

força da música não consegue seduzir as mulheres que estão em fúria, que chegam a despedaçá-lo. Além do motivo que já explanamos, muitos outros, no decorrer dos séculos, foram surgindo<sup>383</sup>. Como as explicações do porque do assassinato do herói são demasiadas frágeis, cabe aqui constatar que este fato narrativo poderia representar mais uma transgressão: as mulheres, sempre colocadas em segundo plano na sociedade helênica, nos mitos de Orfeu têm a força necessária para efetuar a execução de uma divindade.

<sup>383</sup> Para saber de outras versões, ver: GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 4ª edição. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.



Numa outra cerâmica – cuja reprodução se encontra logo abaixo, de autor desconhecido – de procedência de Atenas, com data de 450 a.C. e com uma técnica artística diferente da maioria das efígies que trabalhamos, Orfeu é perseguido pelas mulheres. Percebemos que não importa a década ou a procedência do vaso, três elementos criam uma unidade em torno do herói até aqui: sua nudez, o fato de vestir um *himation* que deixa o tronco descoberto e sempre ostentar sua cítara. Inclusive a cítara sempre é empunhada para cima, como símbolo de uma luta ou de um ideal. A música e a arte – esta já proclamada por seu mentor Apolo – contra a força física, a ingestão de carne – já que o corpo do herói é despedaçado como um pedaço grande de carne – e os



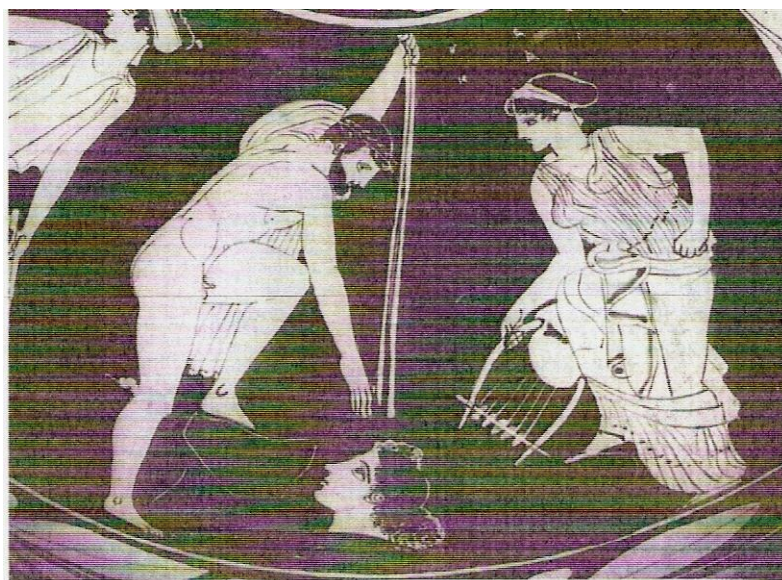
Localização: Wurtzbourg, Wagner-Musian, L 534. Procedência: Atenas. Forma: *Hydria*. Data: 450 a.C.

costumes tradicionais.

Embora Orfeu se encontrasse caindo, ainda não foi atingido por nenhum objeto. A mais próxima dele à esquerda está para feri-lo com um objeto pontiagudo, enquanto a detrás empunha uma espécie de pilão de pedra. Enquanto o herói ostenta um semblante melancólico, as mulheres parecem estar eufóricas e até alegres, provavelmente efeito do transe no qual estavam imbuídas.

Na efígie abaixo Orfeu já se encontra despedaçado. A curiosa imagem de um homem, que não sabemos ao certo de quem se trata, faz deste vaso uma das únicas representações que insere uma figura masculina na morte do herói. O homem, com o pé apoiado em uma rocha, parece pronto para introduzir um objeto, espécie de um bastão, na cabeça decapitada de Orfeu.

Nesta *hydria*, que data de 440/430 a.C., é incomum em relação a seus elementos representativos. Não era nada habitual a presença masculina nos temas que relatam a morte de Orfeu. Essencialmente feminina – até remetendo ao poder da mulher em transe – esta encenação imagética sempre contou com o comparecimento de Orfeu e das mulheres da Trácia. Um homem, principalmente um homem barbudo e másculo, remetia a um ideal de masculinidade que o próprio orfismo negava. Este ideal másculo,



Localização: Basileia, Antikenmus, BS 481. Procedência: Ática. Forma: *Hydria*. Data: 440/30 a.C.

que era o próprio homem saudável que lutava pela pátria, seja detendo os meios de produção, como o proprietário de terras, ou responsável pelo bem estar e defesa da Cidade-estado, como o militar, o dever cívico com a pátria também estava na aparência perfeita, no ideal de “belo” – e, talvez, seja este o motivo que faz com que o homem, nesta cena, esteja desferindo o golpe final no crânio do herói. O efebo Orfeu, músico por ofício e detentor de uma aguçada contestação aos padrões culturais da *polis* – e essencialmente culturais, pois o orfismo quase não se dedicava a questões da política, como já colocamos – não acordava com este ideal. Por este motivo consideramos esta imagem particular e isolada, não representativa da unidade imaginária acerca do herói, destarte importante para compreendermos que esta própria unidade não era unânime, e conforme o artista que desenhava e pintava a cerâmica, ou conforme o pedido feito sob encomenda do comprador, poderiam existir elementos que destoassem desta integração.

O pintor, do grupo de Polignoto, representou algumas mulheres em toda a extensão da cerâmica – embora não seja aqui apresentada a outra face – e estas seguram

instrumentos musicais – inclusive a mulher que aparece na imagem parece segurar a cítara de outrora foi de Orfeu. Estes instrumentos, além de representar a própria função da divindade no panteão mítico – o herói músico – provavelmente também representam um ritual, já que a maioria dos ritos ctônicos eram embalados por música. Durante o culto poderia ocorrer, dependendo do nível de transe no qual os indivíduos se encontram, autoflagelação, ingestão de carne crua, sacrifício de animais e até a morte, como o teatro algumas vezes narrou. A morte de Orfeu poderia ter sido uma consequência do ctônico e barbarizado ritual trácio, realizado por mulheres em um alto nível de êxtase.

Faz-se fundamental compreendermos o fato de porque somente a cabeça de Orfeu aparecer nesta cena. O crânio, em quase todas as culturas da Antiguidade, possuía uma importância extraordinária, sendo inclusive oferecida – no caso de algum rei ou general morto – ao guerreiro que tivesse eliminado o inimigo<sup>384</sup>. O crânio também é o elemento mais importante do corpo humano, remetendo à *psyché*; provavelmente, pelo crânio ser a parte mais difícil de desintegrar após a morte este foi associado à alma, que continua vivendo mesmo após o falecimento. O crânio é o próprio símbolo da morte física e, de acordo com a narrativa mítica, os deuses encontram somente a cabeça de Orfeu – como a imagem está pretendendo realçar – e é de posse desta que prestam as devidas honras fúnebres<sup>385</sup>; deste modo, esta peculiar imagem vêm apresentar um simbolismo particular de essencial importância: a cabeça de Orfeu – que inclusive passou a servir de oráculo – remete ao mesmo tempo em que a *psyché* transgride o corpo, acontecimento essencialmente caro entre os adeptos do orfismo. De acordo com Carl Kérenyi, a cabeça de Orfeu rolou até o rio Meles, em Esmirna, que mais tarde, no local onde o crânio foi encontrado, foi erguido um santuário e um templo em honra ao herói, onde não era permitida a entrada de mulheres<sup>386</sup>.

A próxima imagem que vamos analisar, do pintor de Londres, também é de 440/430 a.C.; trata-se de uma cratera onde a cena não é o sacrifício de Orfeu. Aliás, mostra uma cena cotidiana de difícil definição. Orfeu, ao contrário dos temas ligados a sua morte, se encontra com um semblante tranquilo; sentado em uma pedra, não está nu, remete a uma postura imponente e está coroadado com folhas de louro – representações também incomuns do herói. Empunhando a cítara e um artefato para tocá-la, semelhante

---

<sup>384</sup> BRANDÃO, Junito de Souza (1988), p. 148.

<sup>385</sup> *Idem*, p. 150.

<sup>386</sup> KÉRENYI, Carl (2009), p. 299.



a uma palheta, parece prestar atenção na conversa da dupla que se encontra a sua frente. A mulher também apoia seu pé em uma pedra e, embora a imagem não privilegie, esta segura uma harpa em sua mão esquerda; já o homem, com a cabeça virada para a esquerda, segura a espécie de um cetro.

O homem definitivamente não está trajado como um Grego, e sim como um oriental – um trácio. Da mesma forma, embora mais discreta, a mulher não está com os trajes tradicionais das Helenas. O homem veste uma túnica, na verdade um barrete trácio, e seu manto mais parece uma capa – quem sabe de guerra. Suas botas também são estilizadas, ao estilo da Ásia Menor. Estas representações, embora também fossem

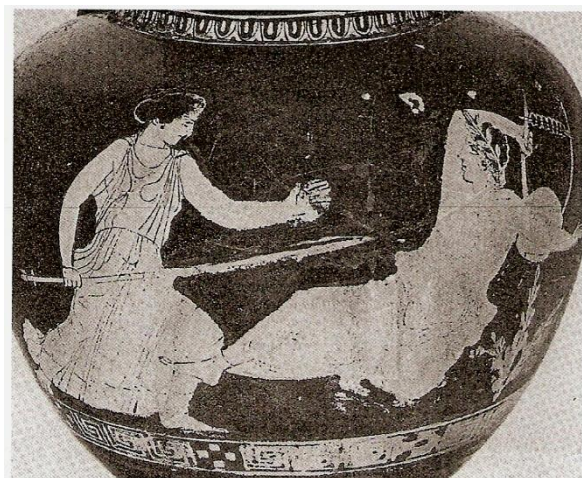


Localização: Museu de Nova York, 1924.97.30. Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: 440/30 a.C.

isoladas, remetiam à origem oriental e ao próprio barbarismo que Orfeu constituía. Esta divindade, assim como Dioniso e Ártemis, possuía um forte apelo bárbaro que, na época em que esta cratera foi feita, na segunda metade do século V a.C, já estava assimilado pela maioria das *poleis* e sobretudo pela zona Ática. Por este motivo os ceramistas já se permitiam contemplar estes elementos bárbaros em suas artes.

Retomando o tema da morte de Orfeu – infinitamente o preferido pelos ceramistas do período clássico, inclusive por este pintor, o de Schuwalov, sem informações disponíveis – temos, nas duas últimas imagens – ambas de 430 a.C. – o ataque das mulheres. Na primeira imagem o herói ainda está vivo, destarte já está caído, provavelmente sucumbido por um golpe desferido por uma das mulheres, que também já prepara-se para atacá-lo com um objeto cortante. Além da cítara, este Orfeu também

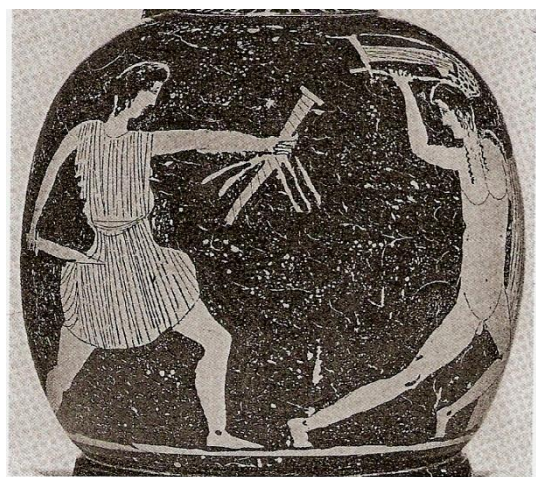
está coroado com folhas de louro; quem sabe este artefato passe a ser mais utilizado e representado na segunda metade do século V a.C, a partir da década de 40, já que a coroação remetia a um caráter cidadão e até poderoso, aspecto que a maioria das



Localização: Universidade de Zurique, nº 3637. Procedência: Ática. Forma: *Oinochoe*. Data: 430 a.C.

divindades já haviam adquirido neste período.

A última imagem, confeccionada pelo pintor de Marlay<sup>387</sup> é um *lekythos* que, da mesma forma que a anterior, também trata do ataque de uma mulher trácia ao deus. Esta, com uma vestimenta pouco convencional para uma mulher Grega, empunha em uma mão uma espada desembainhada e na outra a bainha vazia. O herói é representado completamente nu, com sua capa apoiada nos ombros e levantando a cítara, movimento



Localização: Mercado Artístico da Basileia, nº 42. Procedência: Ática. Forma: *Lekythos*. Data: 430 a.C.

comum a esta divindade.

<sup>387</sup> A única informação consistente é que se trata de um pintor de figuras vermelhas.



Como um músico, a cítara que Orfeu empunha parece se transformar na arma do herói neste momento, pois na posição em que se encontra, embora também esteja correndo para a direita, como que para evitar um golpe parece, de certa forma, ameaçar a mulher. À excessão de outras deidades, Orfeu não assiste a uma drástica transformação em sua representação: embora menino na figura mais antiga e adulto nas outras, é sempre jovem, e não consideramos esta uma modificação drástica.

Orfeu manterá suas características tanto nas fontes escritas e principalmente na documentação iconográfica: será o herói barbarizado, músico, que morre vítima da fúria de mulheres. Indo mais além, Orfeu quem sabe é uma das divindades que menos se modificam de todo o panteão, pois até os poetas Romanos irão reproduzir narrativas míticas orais Gregas, e até as influências que o herói incidirá no proto-cristianismo ainda possui características essencialmente Helênicas.

Acreditamos que, como Orfeu é uma divindade que irá extrapolar a relação ser-humano/divindade, pois abarcará seguidores de diversas matrizes religiosas e culturais distintas e criará uma espécie de teologia paralela, era importante a este grupo fazer com que seu ser divino não perdesse as raízes e as características que os uniam: dentro da questão identitária, os adeptos do orfismo conservaram as características de seu mentor maior para não haver desagregação dos pares, que se identificavam e seguiam o culto pelas semelhanças.

## **2.7. Cérbero: o cão do mundo dos mortos**

Assim que a alma deixa o corpo já sem vida é recepcionada por Hermes *psicopompo*, a faceta ctônica e subterrânea do mensageiro dos deuses. Após passar pela entrada dos portões que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos, o espírito deparará, segundo várias versões, com o guardião do mundo dos mortos, o cão Cérbero – entretando esta versão não é unânime; alguns documentos colocam o cão como guardião do palácio de Hades. Cérbero é filho de Equidna<sup>388</sup> e Tífon<sup>389</sup> e irmão de outros monstros, como o também cão Ortro, da Hidra de Lerna e do Leão de Némea. Cérbero é um dos seres mais característicos do mundo dos mortos e, de acordo com os

---

<sup>388</sup> Filha de Fórcis e de Ceto, era um monstro feminino com tronco de mulher e cauda de serpente no lugar dos membros inferiores; vivia em uma caverna na Cilícia.

<sup>389</sup> O mais jovem dos filhos de Gaia, nasceu de ovos enterrados na terra produzidos do sêmen de Cronos; destes ovos nasceria um gênio capaz de derrotar Zeus, que foi Tífon.

autores do LIMC, sempre teve a sua iconografia associada com outras narrativas míticas:

Kerberos is the guard-dog of Hades, fawning on those who enter, fierce to those who try to leave. Normally found at his post as part of the standard furniture of the Underworld or beside his master, Hades, or his mistress Persephone, Kerberos was once forcibly removed by Herakles in the course of his labours and is most often shown in art in conjunction with this hero. His image, perhaps in somewhat modified form, was borrowed in the early Hellenistic period to accompany a statue of Sarapis.<sup>390</sup>

O cão possuía como função não permitir que nenhum vivo adentrasse o mundo dos mortos e que nenhum morto saísse para o mundo dos vivos. Havia diversas formas de ser representado, com algumas imagens distintas: “ A imagem mais corrente que dele se dava era a seguinte: três cabeças de cão, cauda formada por uma serpente e, no dorso, uma multidão de cabeças levantadas. Também se afirma que tinha cinquenta ou, até, cem cabeças.”<sup>391</sup> Todavia cada artista possuía sua forma distinta de pintá-lo, como já pudemos presenciar em algumas cerâmicas apresentadas.

A primeira e fatal pergunta que se aventa é: por que um cão? A figura do cão associada a morte não é privilégio dos Gregos; não há uma só sociedade antiga que não o associe ao mundo dos mortos; a exemplo de Anubis, no Egito, mas há também inúmeros outros. A hipótese mais aceita é que um cão, conhecido guia por seu faro e sua percepção, funcione como um condutor para os mortos<sup>392</sup>; quando o morto adentrasse para o submundo, se depararia com o cão – pois, como já foi dito, o cão quase sempre está a guardar a entrada do mundo subterrâneo – como primeira criatura. Cérbero trata bem a pessoa morta que chega – como retratado por Hesíodo – e conhecem sua fúria só aqueles que tentam sair; desta forma o cão daria as boas vindas a quem chega, no papel de um guia providencial.

Cérbero é uma divindade antiga; Homero já o menciona em ambas as Epopéias, embora ainda sem nomeá-lo. Acreditamos ser ainda mais antiga, pois desde a tradição religiosa hindu<sup>393</sup> até mitos nórdicos antiquíssimos citam a figura de um cão guardião

---

<sup>390</sup> WOODFORD, Susan; SPIER, Jeffrey (1992), p. 24.

<sup>391</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 83.

<sup>392</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 816.

<sup>393</sup> Conforme Maurice Bloomfield (1905), Max Müller sempre comparou Cérbero a um cão do tronco Védico, que seria associado à noite e poderia ter dado origem ao Cérbero Helênico.

do mundo dos mortos, e alguns deles assemelam-se em muitos aspectos a Cérbero<sup>394</sup>. O cão praticamente não foi concebido como personagem principal nas imagens de cerâmica; quase sempre aparece junto a outras divindades, sempre remetendo ao ambiente do mundo subterrâneo. Da mesma forma, Cérbero não tem uma obra épica ou teatral dedicada a ele; surge como coadjuvante em momentos pontuais, quando os poetas ou teatrólogos desejam fazer menção ao mundo dos mortos.

Na *Ilíada* de Homero, embora não conste o nome do cão, este está presente no Canto VIII, quando é narrada a descida de Hércules ao ambiente subterrâneo para pegar o cão, um de seus trabalhos:

Se tudo isto eu tivesse sabido no meu espírito prudente,  
quando Euristeu o enviou para a mansão de Hades, o Guardião  
para do Érebo trazer o cão de Hades detestável,  
às íngremes correntes da Água Estígia não teria ele escapado.<sup>395</sup>

Na fala que Homero credita à deusa Atena, a menção a um cão, pertencente ou ao deus Hades ou ao próprio ambiente subterrâneo, é o indício necessário para afirmarmos que Cérbero – ou um cão guardião do submundo – já constava no panteão divino Helênico, e o imaginário da época já remetia a representação de um cão, assim como a do Érebo como sendo o próprio mundo dos mortos e as águas do Estige, que pelo adjetivo “revoltas” podemos crer que Homero falava de um rio, e não de um pântano.

Na *Odisséia*, Cérbero também não tem nome. Conjecturamos que o nome dado ao cão é mais recente do que a própria presença deste no imaginário épico. No canto XI, aquele em que Odisseu desce até o mundo dos mortos, é onde se encontra a alusão ao cão. Hércules narra a Odisseu um de seus trabalhos mais difíceis: levar o cão do mundo dos mortos a superfície:

Uma vez até para aqui me mandou, para trazer o cão de Hades  
Pensava que não havia trabalho mais dificultoso que este.  
Mas eu levei o cão, trazendo-o da mansão de Hades.  
Hermes me acompanhou e Atena de olhos garços.”<sup>396</sup>

É somente na *Teogonia* de Hesíodo, décadas depois, que o cão do mundo inferior receberá o nome de Cérbero, assim como outras divindades, que também foram

<sup>394</sup> BIERLEIN, J. F. (2003), p. 53.

<sup>395</sup> *Ilíada*, VIII, 366-369. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>396</sup> *Odisséia*, XI, 623-626. Trad. Frederico Lourenço.

personificadas na obra pois, como já havíamos colocado, Hesíodo foi o responsável pela organização do panteão divino na literatura. Cérbero aparece em alguns momentos, sempre ligado ao mundo dos mortos. Neste primeiro fragmento, trata da genealogia de Cérbero e de seus irmãos:

Gerou primeiro Orto, cão de Gerioneu.  
Depois pariu o incombustível e não nomeável  
Cérbero carnívoro, cão de brônzea voz do Hades,  
de cinquenta cabeças, impudente e cruel.<sup>397</sup>

O medo que a figura do carnívoro Cérbero produzia é visível por esta parte do Poema Hesiódico e, inclusive, oferendas dos vivos eram creditadas a Cérbero quando algum ente querido morria, como o bolo de mel<sup>398</sup>, tamanho era o medo que se tinha do cão; as cinquenta cabeças do período arcaico vão diminuindo com o passar dos séculos<sup>399</sup> – muito devido, também, ao fato da dificuldade de representar todas estas cabeças em uma arte de cerâmica – e no fim do período clássico já era representado por somente uma frente em diversas imagens. A “voz” de que Hesíodo fala poderia consistir não em uma fala, mas em um latido, metálico com o bronze, assustador.

Nos versos já da parte final da *Teogonia*, há uma descrição mais detalhada sobre o cão:

Defronte, o palácio ecoante do Deus subterrâneo  
o forte Hades e a temível Perséfone  
eleva-se. Terrível cão guarda-lhe a frente  
não piedoso, tem maligna arte: aos que entram  
faz festas com o rabo e ambas as orelhas,  
sair de novo não deixa: à espreita  
devora quem surpeende a sair das portas.<sup>400</sup>

Interessante e imprescindível uma constatação: Hesíodo não coloca Cérbero como guardião das portas do mundo dos mortos, mas vem fazer coro com a tradição que o aponta como guardador do palácio de Hades. Porém percebemos uma aparente contradição: Cérbero devora aqueles que saem; mas que saem do mundo dos mortos, pelo portão, ou do palácio? E se for do palácio, então todas as almas viviam dentro do

<sup>397</sup> *Teogonia*, 309-312. Trad. Jaa Torrano.

<sup>398</sup> BLOOMFIELD, Maurice (1905), p. 2.

<sup>399</sup> Susan Woodford e Jeffrey Spier (1992) argumentam que estas cabeças poderiam ser, também, cabeças de serpentes, que desapareceram no decorrer das décadas, até pelo fato da imagem implacável do cão ter sido apaziguada nos períodos arcaico e clássico, assim como a de uma série de outras divindades ctônicas.

<sup>400</sup> *Teogonia*, 767-773. Trad. Jaa Torrano.

próprio palácio do deus dos mortos, e estavam proibidos de dele sair? Não pretendemos lançar mão do pensamento racional para discutirmos Hesíodo; isto seria demasiadamente anacrônico. Acreditamos que o poeta não se encontrava tão preocupado com uma estrutura organizacional engessada e extremamente racionalizada. Desta forma Cérbero poderia ser, ao mesmo tempo – como é perceptível neste fragmento – guardião do palácio e dos portões, não deixando sair quem assim desejasse.

Já Sófocles, na peça *Édipo em Colono*, atesta que Cérbero guardava o portão do mundo dos mortos<sup>401</sup>. Como esta obra foi escrita, provavelmente, mais de dois séculos depois da *Teogonia*, o pensamento predominante – ao menos em Atenas – era de que o cão guardava as portas do mundo subterrâneo, e não o palácio onde se encontrava Hades e Perséfone. Tamanha é a ambiguidade entre estas características do ser que conforme o passar dos séculos o local onde Cérbero encontrava-se se alterava.

Tampouco a representação imagética de Cérbero era também engessada. Das poucas cerâmicas que retratam o cão que sobreviveram até os dias de hoje, Cérbero possuía características diferentes e por vezes só é possível identificá-lo devido a outros elementos que caracterizam o mundo dos mortos. Nesta primeira imagem, uma espécie de copo, de 560/550 a.C. e de pintor desconhecido, Cérbero é um animal extremamente selvagem. O contexto são os trabalho de Hércules; o herói surge atrás do cão, como podemos identificá-lo por seu armamento em punho, além dos pés, e segura Cérbero por



Localização: Londres, Museu Britânico. Procedência: Lacedemônia. Forma: Copo. Data: 560/50 a.C.

<sup>401</sup> *Édipo em Colono*, 1576-1577. Trad. Maria do Céu Fialho.

uma coleira. Na frente do cão está Hermes – com seu pé alado a vista – guiando Hércules pelos caminhos do submundo. As três cabeças de Cérbero parecem furiosas, e há serpentes pelo seu corpo; sua cauda também é uma cobra. Este aspecto selvagem da imagem do cão do mundo inferior demonstra muito bem a hostilidade na qual o próprio mundo se configurava: hinóspito, raivoso e implacável.

As serpentes, por si só, já demandam uma ideia de bestialidade. Contudo, ela também pode estar associada a concepção da terra, do ctonismo e de rituais telúricos<sup>402</sup>. A serpente rasteja pela terra, faz parte deste elemento; Cérbero encontra-se abaixo da terra, é uma deidade ctônica. Cão e serpente unem-se pelo seu ideal ctoniano, pela junção do elemento terra e pelas práticas telúricas. As serpentes de Cérbero possuem inclusive linhagem: seu pai, o monstro Tífon, possuía víboras da cintura para baixo; da mesma forma sua mãe também possuía serpentes pelo corpo; sua irmã Hidra de Lerna era ela mesmo uma serpente.

Destarte, diferentemente de seus familiares, Cérbero não é especificamente uma criatura ruim: “Pero Cerbero no es en sí maléfico. Desempeña un papel dialécticamente positivo en esos infiernos griegos donde se consume el ciclo perpetuo de la regeneración.”<sup>403</sup>. Embora Hesíodo, em certa altura, o caracterize como “terrível” e “não piedoso”, estes seriam adjetivos que tem a ver com sua função, a de representar a morte e não deixar que as almas retornem, muito mais do que com sua própria personalidade e essência.

O cão desempenha uma função, essencial inclusive, para o correto funcionamento da ordem do além-vida; de forma alguma prejudica os homens e muito menos os deuses; Cérbero é uma criatura que auxilia na manutenção da ordem no mundo, não permitindo que ninguém em vida adentre o mundo dos mortos e que ninguém do mundo dos mortos volte à companhia dos vivos sem ser autorizado pelo soberano Hades ou por Perséfone.

As duas galinhas que podem ser vistas na parte superior da imagem são representações da morte, são seres que desempenham função *psicopompo* desde ritos muito antigos do continente africano; o sacrifício da galinha também era realizado como forma de se comunicar com os defuntos<sup>404</sup>. A presença das galinhas nesta cena do

---

<sup>402</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 932.

<sup>403</sup> *Idem*, p. 931.

<sup>404</sup> *Idem*, p. 520.

submundo seria praticamente certa. Já o pássaro que aparece na parte de cima, sobrevoando, provavelmente indica o mundo superior, o mundo da vida, acima das cabeças das personagens da cena, já que se trata de uma cena que se passa no ambiente abaixo da terra.

Demasiadamente distinta é a próxima efígie, mais recente, onde percebemos que Cérbero possui somente duas cabeças, bem menos que as cinquenta descritas na época de Hesíodo; menos ainda que as três da cerâmica anterior. Sendo uma imagem datada de 520/510 a.C, percebemos que entre o século VII a.C – possível período da escrita da *Teogonia* – e o fim do século VI a.C a imagem do cão já havia sofrido importante modificação. Quem sabe esta mudança veio somente na arte, pelo que já explanamos, a dificuldade de, por exemplo, se representar vários crânios em uma pintura; como não temos documentação textual do século VI a.C. que descreva Cérbero, é muito difícil afirmar que a concepção da figura do cão alterou-se por completo, e não somente no aspecto iconográfico.

Na ânfora, também de pintor desconhecido, o cão está com as cabeças baixas,



Localização: Museu St. Louis-Universidade de Washington, 3274;668. Procedência: Orbetello. Forma: Ânfora. Data: 520/10 a.C.

quase sendo tocado por Hermes *psicopompo*. Esta imagem faz parte do ciclo dos trabalhos de Hércules, pois o herói encontra-se logo atrás do deus. Este é o momento em que Cérbero aceita ser levado por Hércules, pois o cão, com as cabeças baixas, parece consentir com o pedido de Hermes, provavelmente após Hércules já o ter dominado. As figuras a direita provavelmente são Hades e Perséfone, que também parecem concordar com o fato de Cérbero ser levado para o mundo da luz.



Preponderantemente, os temas nos quais Cérbero surgirá na arte grega é o relacionado ao trabalho de Hércules<sup>405</sup>, que deveria levar o cão até o herói Euristeu. É também este o caso da próxima cerâmica, já do período clássico, datada de 430 a.C. Nesta efígie, Cérbero terá três cabeças novamente, comprovando como a simbolização do ser, quando de suas fronteiras, era variada. Hércules já está com o cão sob seu poder e é ladeado por sua protetora, a deusa Atena. Tanto Hércules quanto Cérbero possuem imagens altamente citadinas: Cérbero não se parece nada com o cão da *Teogonia*, assemelha-se a um dócil cão doméstico, estando longe de aparentar a horrenda figura que guardava os portões do submundo.

Como estamos no segundo quantel do século V a.C. Cérbero, para vários



Localização: Museu Nacional de Tarento, nº 24. Procedência: Rutigliano. Forma: *Oinochoe*. Data: 430 a.C.

pintores, incluindo o autor desta image, o pintor de Berlim<sup>406</sup>, já não era uma criatura que devesse ser representada com menção ao medo e ao perigo – como influência certamente houve o advento do pensamento racional filosófico no período clássico, que já não via a morte da mesma forma que os indivíduos de séculos anteriores. Não há nada de sobrenatural no cão, apesar de ser tricéfalo: sua cauda e seu corpo são de um cão comum, assim como seu rosto. Completamente distinto do cérbero da primeira

<sup>405</sup> BLOOMFIELD, Maurice (1905), p. 4.

<sup>406</sup> Pseudônimo moderno dado a um pintor que ajudou a desenvolver o estilo clássico de figuras vermelhas na arte ática. Várias peças suas são encontradas na Magna Grécia e em outras localidades – como a que apresentamos – o que nos faz concluir ser um artista consagrado, com peças encomendadas e vendidas em diversos pontos do Mediterrâneo.



imagem, este Cérbero está muito mais adequado aos padrões *políades* do período clássico.

## 2.8. O barqueiro do ambiente subterrâneo

Após passar pelo lendário cão do mundo dos mortos, a alma que outrora fora matéria chega ao rio Aqueronte, onde encontra-se o barqueiro Caronte. Responsável pela travessia segura dos mortos, sempre exigia uma moeda pelos seus serviços. Em vários locais distintos da Grécia, havia o costume de sepultar os mortos com uma moeda, seja dentro da boca seja tapando os olhos. Caronte, na maioria das representações imagéticas, como veremos, é representado como um velho barbudo, e acreditava-se que era muito feio. De acordo com algumas tradições Caronte não rema; é a alma dos mortos que estão no leito do rio – muitas por terem tentado atravessá-lo a nado – é que guia a barca fúnebre<sup>407</sup>. Todavia, ao menos nas representações iconográficas, Caronte será pintado junto a seu remo que, juntamente com o barco, serão os símbolos mais característicos do barqueiro.

Caronte, assim como Cérbero e a maioria dos gênios e criaturas que habitam o mundo subterrâneo, é contemplado secundariamente pela literatura Helênica. Não se encontra nas epopeias, o que nos faz acreditar que seja uma divindade formada no século V a.C., a contar também que é este o século inicial de sua representação em cerâmica. No período clássico, o temido barqueiro será lembrado por Aristófanes em três peças distintas: *As Rãs*, *Lisístrata* e *Pluto*. Vamos a estas referências.

Na peça *Lisístrata*, é narrada a greve de sexo feita pelas mulheres dos guerreiros que se encontravam em plena Guerra do Peloponeso, até que estes promovessem a paz. Encenada em 411 a.C., é um apelo à paz, já que Atenas encontrava-se em um momento crítico da guerra. A menção a Caronte vem na fala da personagem principal, Lisístrata, quando esta repreende sua amiga Mirrina, esposa de Cinésias:

LISÍSTRATA  
O que está falando? O que é que deseja? Vá para o barco  
Caronte lhe chama  
Você me impediu de vencer.<sup>408</sup>

<sup>407</sup> GLIMAL, Pierre (2000), p. 76.

<sup>408</sup> *Lisístrata*, 605-607. Trad. Hilaire van Daele.

Zangada com Mirrina, Lisístrata deseja a morte da mulher; para isto, ordena para que esta entre no barco de Caronte e diz que o barqueiro a chama. Sempre, tanto na documentação textual quanto na iconografia, Caronte será associado ao seu barco e, evidentemente, à morte.

Em *As Rãs*, Caronte transporta Dioniso e seu criado Xântias, que vão para o mundo dos mortos por Dioniso ter saudades de Eurípides. A única participação de Caronte na peça é demasiadamente longa:

DIONISO

Isto? Por Zeus, é o pântano, aquele mesmo de que ele falava, e estou vendo o barco

XÂNTIAS

Sim, por Poseidon! E este aqui é o Caronte.

DIONISO

Salvé, Caronte! Salvé, Caronte! Salvé, Caronte!

CARONTE

Quem vai para o Repouso, depois de males e trabalhos?  
quem para a planura do Letes ou para a Tosquia do Burro ou  
para os Cerbérios ou para os Corvos ou para o Ténaro?

DIONISO

Eu!

CARONTE

Embarca, então, depressa!

DIONISO

Você pensa em parar nos Corvos, realmente?

CARONTE

Sim por Zeus, por tua casa, embarca já!

DIONISO (*A Xântias*)

Rapaz, para aqui.

CARONTE

Um escravo eu não transporto, se ele não combateu no mar,  
com risco da pele

XÂNTIAS

Por Zeus, eu não combati, porque estava doente dos olhos.

CARONTE

Então, corra à volta do pântano.

XÂNTIAS

E onde é que os esperarei?

CARONTE

Junto à Pedra da Secura, no ponto de embarque.

DIONISO

Compreendeu?

XÂNTIAS

Compreendo perfeitamente. Infeliz de mim, com quem teria eu encontrado, ao sair de casa? (*Se afasta*)

CARONTE

(Para

Dioniso)

Sente-se junto ao remo! (*Para o Público*). Se alguém ainda quer viajar, que se apresse. (*Para Dioniso*) Ó você, o que fez?

DIONISO

O que eu fiz? Que outra coisa senão me sentar no remo, onde você manou que eu me sentasse.

CARONTE

Você se sentará aqui, barrigudo?

DIONISO

Pronto!

CARONTE

Não irá estender as mãos e remar?

DIONISO

Pronto!

CARONTE

Não continue se fazendo de engraçado, mas apóie aos pés e rema com vigor!

DIONISO

Mas como é que poderei eu que sou inexperiente, ináutico, insalimínio, apesar disso tudo, remar?

CARONTE

Da maneira mais fácil, porque ouvirás cantos belíssimos, logo que, pela primeira vez, der uma remada.

DIONISO

De quem?

CARONTE

Das rãs-cisnes, cantos de pasmar.<sup>409</sup>

Embora seja insuficiente a descrição acerca da figura de Caronte na peça, podemos ver que no imaginário ateniense a divindade era realmente a responsável por levar as almas

<sup>409</sup> *As Rãs*, 182-205. Trad. Américo da Costa Ramalho.

ao outro lado do rio ou, neste caso, do pântano. A ideia do pântano poderia indicar que o rio não era de águas límpidas, mas sim um barrento e feio rio, com águas escuras, embora habitadas por seres cantadores, como as rãs; ainda pode indicar uma forma de Aristófanes zombar com o mundo dos mortos, como explanaremos mais a frente deste capítulo.

As rãs – que dão o título a esta peça – são signos que remetem à ideia de transição; de elementos terra e água<sup>410</sup>. E é exatamente a isto que o próprio Caronte remetia: a transição entre a vida em terra firme e a morte caudalosa e nevoenta. O rio, as rãs, no caso da peça, e o barqueiro são elementos representativos da viagem que significa a transição entre a vida e a morte.

Na última peça escrita por Aristófanes, *Pluto*, apresentada pela primeira vez em 388 a.C., Caronte aparece uma vez, nos versos 276-277. Embora em quase nada remeta à imagem do barqueiro, temos uma questão curiosa: “Na urna está agora a letra que te caiu em sorte/para o julgamento e tu não vais? Caronte dá-te a senha.”<sup>411</sup> Esta menção sobre Caronte dar a senha, no caso ao corifeu – condutor do coro – é um desejo jocoso de que este corifeu morra<sup>412</sup>. Nos tribunais, os juízes tiravam a sorte com letras do alfabeto grego, que se encontravam dentro de uma urna. Caronte, neste trecho, está simbolizando se não a própria morte, a condução a esta.

Se a retratação do barqueiro Caronte é relativamente escassa na documentação textual, no *corpus* imagético possuímos uma relativamente grande gama de cerâmicas – funerárias, em quase sua totalidade – que simbolizam o barqueiro. O que não são variados são os temas tratados: todas as imagens que temos representam Caronte em seu barco, ou a levar alguma alma ao outro lado do rio ou mesmo na companhia de Hermes *psicopompo*. Acreditamos que, como Caronte não possui participação relevante em nenhuma das narrativas míticas, os artistas e ceramistas acabaram por confeccioná-lo em sua forma mais identificativa: sempre em seu barco.

---

<sup>410</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1969), p.385.

<sup>411</sup> *Pluto*, 276-277. Trad. Américo da Costa Ramalho.

<sup>412</sup> RAMALHO, Américo da Costa (1999), p. 86.

Tampouco são conhecidas efígies em cerâmica representando Caronte antes do



Localização: Museu de Frankfurt, nº 560. Procedência: Atenas. Forma: Vaso. Data: 500 a.C.

século V a.C. Esta primeira, de figuras negras e autor desconhecido, data de 500 a.C.; Caronte tem os cabelos e barbas brancas, o que demonstra uma idade avançada, está sentado na parte traseira de seu barco, com os remos apoiados, vestindo *pilos* e *himation*. O barqueiro parece não levar ninguém, e está acompanhado de criaturas aladas.

Acerca destas criaturas, Christiane Sourvinou-Inwood, estudiosa de Caronte no LIMC, define como *eidoloi*<sup>413</sup>. O *eidolon*, como já nos referimos no início deste capítulo, é um conceito muito difícil de encerrar em uma só definição; seria uma criatura inexistente, fora do real, como um ectoplasma. Neste caso poderiam ser fantasmas que habitavam o mundo dos mortos, seres sem vida, mas com uma presença. Alguns deles fazem gestos de luto, e um se encontra sentado dentro da barca de Caronte.

Da mesma forma encontramos Caronte neste *lekythos* do terceiro quartel do século V a.C., com a diferença que desta vez o barqueiro está na companhia de Hermes, em sua versão *psicopompo*. Nesta imagem, confeccionada pelo pintor Sabouroff<sup>414</sup>, diferente da mais antiga, Caronte já é mais jovem, com seus cabelos e barbas negras. Hermes parece guiar o barqueiro com seu caduceu apontado para cima. O caduceu para

<sup>413</sup> SOURVINOU-INWOOD, Christiane (1986), p. 212.

<sup>414</sup> Sabe-se comente que era um pintor de figuras vermelhas e que pintava temas variados nas mais diversas tipologias de peças.

cima significa um momento essencialmente ctônico, ou ainda Hermes como guia<sup>415</sup>. É perceptível na cena as duas coisas: evidente que se passa em uma ocasião ctônica, pois é abaixo da terra, no submundo; e Hermes também parece guiar Caronte para algum lugar, quem sabe a buscar algum ser recém chegado ao mundo dos mortos.

Importante repararmos nas vestes de Caronte. A criatura traja – e este será o



Localização: Museu de Nova Iorque, 21.88.17. Procedência: Ática: Forma: *Lekythos*. Data: 3º quartel do século V a.C.

traje em quase todas as efígies – um *pilos* rústico que deixa o ombro nu, juntamente com um *exomis*, uma túnica curta; vestes características dos trabalhadores e até dos escravos<sup>416</sup>. Embora Caronte fosse um ser temido, era associado a um trabalhador braçal e a alguém com poucos atributos financeiros, quem sabe assemelhando-se a um mercenário, já que cobrava individualmente por seus serviços.

Como última cerâmica apresentada, temos outro *lekythos*, este do último quartel do século V a.C., confeccionada pelo Pintor de Juncos<sup>417</sup>. Caronte está dentro de seu barco, ligeiramente em pé e apoiado no remo, com seus trajes característicos e fita uma jovem, no meio de uma moita de juncos; os juncos estavam quase sempre presentes nas paisagens reproduzidas pelo Pintor de Juncos, sendo tão característico este elemento em sua arte que acabou tendo seu nome moderno associado ao vegetal. Certamente a jovem

<sup>415</sup> SIEBERT, Gérard (1990), p. 381.

<sup>416</sup> SOURVINOU-INWOOD, Christiane (1986), p. 221.

<sup>417</sup> O Pintor de Juncos é conhecido por pintar *lekytoi* funerários. Sua técnica consistia em figuras policromadas em fundos brancos. Em certa altura foram encontradas uma série de cerâmicas do artista, fruto de um enterro em massa ocorrido devido a peste em Atenas.

aguarda na margem do rio para ser levada para o outro lado do mundo dos mortos e assim cumprir seu destino.

A jovem segura algo retangular que não é possível identificar, mas certamente não é uma moeda. Assim como na imagem anterior, o barqueiro aparenta não ser tão



Localização: Museu Nacional de Atenas, nº 1759 (CC 1657). Procedência: Atenas. Forma: *Lekythos*. Data: último quartel do século V a.C.

velho, e seu semblante é sempre sereno. Aliás, Caronte assemelha-se muito mais a um trabalhador, e não somente por causa de suas vestes, mas por seu próprio aspecto e comportamento, do que uma criatura monstruosa do ambiente subterrâneo.

## 2.9. Tânato: a personificação da morte

Se Hades representa o deus dos mortos, temos também no panteão helênico a representação da própria morte. Tânato é o gênio que personifica a falecimento. Irmão de Hipno, deus do sono, Tânato é uma deidade alada, e não possui um mito próprio, participando secundariamente de narrativas de outras divindades<sup>418</sup>. Tânato é uma divindade antiga; Homero assenta-o em alguns trechos de sua *Ilíada*. Conveniente explicar que Homero, da mesma forma que faz com Cérbero, não menciona o nome do deus. Mas no épico a morte é um ser, é uma personificação divina, um sujeito.

No Canto XIV, a morte é tratada como uma acepção concreta e não como uma abstração:

<sup>418</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 427.

Aí encontrou o Sono, irmão da Morte;  
 e acariciando-o com a mão assim lhe disse e falou pelo nome:  
 ‘Sono, soberano de todos os deuses e de todos os homens!  
 Se alguma vez ouviste palavra minha, obedece-me então  
 agora; e dever-te-ei gratidão durante todos os meus dias.’<sup>419</sup>

Por este trecho apresentado, não se pode ter certeza de que a morte se trata de uma divindade, mas também não é possível a negação desta relação. A morte nesta parte é uma expressão que assola os guerreiros. A julgar pela forma que a presença da morte é colocada pelo autor, acreditamos ser esta uma personificação, e não somente um acontecimento. Mas também esta morte pode se configurar como um ser divino, pois a Morte é irmã do Sono, outra deidade, conhecida como Hipno. Ou seja, Homero em sua *Ilíada* apresenta o imaginário da Morte e do Sono não somente como fatalidade e sentimento físico, respectivamente, mas provavelmente como duas divindades presentes no imaginário social.

A Morte também é escrita em por Hesíodo, em sua *Teogonia*. O poeta a coloca como filha da Noite – que ainda não era *Nyx* – e também irmã do Sono, que da mesma forma evidentemente não era tratado como Hipno:

Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra  
 e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos.  
 A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.  
 Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa.<sup>420</sup>

Divindades como a Noite, a Morte e o Sono, que recebiam o nome conforme a convencionalidade linguística popular, no período clássico granjearam nomes distintos das sensações que representam.

Em Tântato, temos também uma menção na peça *Édipo em Colono*<sup>421</sup>; a referência desta peça é que vai fazer com que alguns autores se refiram ao deus como o “doador do sono eterno”<sup>422</sup>: diferente de Hipno, que concede o sono revigorante de poucas horas, Tântato oferecerá o sono eterno, a morte, pois alguém morto aparente estar dormindo. No fragmento de uma peça perdida de Eurípides o nome da Tântato também surge. Ou seja, divindades que eram quase abstratas, remetendo a acontecimentos ou

<sup>419</sup> *Ilíada*, XIV, 231-235. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>420</sup> *Teogonia*, 211-214. Trad. Jaa Torrano.

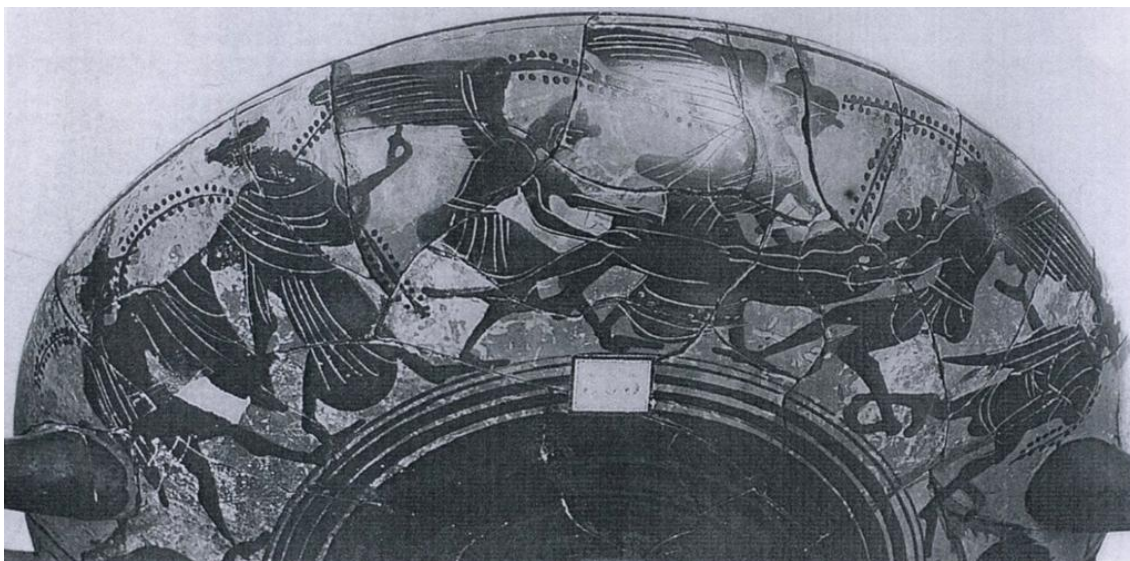
<sup>421</sup> *Édipo em Colono*, 1577. Trad. Maria do Céu Fialho

<sup>422</sup> BAZANT, Jan (1994), p. 904.



sentimentos e com denominações impessoais, no período clássico se materializam por nomes próprios, sobretudo nas peças teatrais.

Tânato se apresenta também nas imagens e não é uma representação muito antiga, sendo já do século V a.C. Trabalharemos com duas destas efígies, como forma de ilustrar este sentimento de morte que encontrava-se presente no imaginário. Em praticamente todas as imagens, Tânato está junto de seu irmão Hipno, carregando um corpo que já não tem mais vida terrena. Na taça apresentada, produzida por um pintor do grupo Haimon<sup>423</sup> e datada do início do século V a.C., Tânato aparece com suas asas carregando o corpo do rei Mêmnon<sup>424</sup>. Além de Tânato, Hipno também possui asas;



Localização: Museu Nacional de Atenas, nº 505. Procedência: Velanideza. Forma: Taça. Data: início do século V a.C.

uma terceira figura, também alada, é a deusa Eos<sup>425</sup>, mãe de Mêmnon, que auxilia no transporte do filho. Hermes encontra-se na cabeça desta procissão fúnebre. A presença de Hermes – em sua faceta *psicopompo* – faz com que a cena seja mesma associada à morte, pois o deus já se prepara para levar o herói até o submundo. Esta cena retrata um passo descrito no canto XVI da *Ilíada*, da morte de Mêmnon.

Todas as imagens que demonstrarão Tânato que chegaram até nós sempre assentam o deus junto a algum defunto; sempre carregando seu corpo e, em

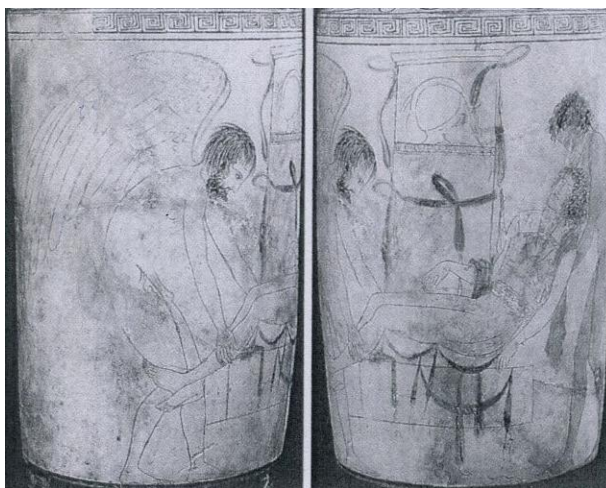
<sup>423</sup> Grupo de artistas especializados em figuras negras, comumente produzia *lekythoi*. Foram os primeiros pintores a decorar suas obras com ramos.

<sup>424</sup> Conforme José Geraldo Costa Grillo (2009), tanto nesta quanto em outras efígies que retratam Sono e Morte carregando guerreiros, os especialistas não chegam a um consenso em relação ao corpo, se é mesmo do rei Mêmnon ou se trata do corpo do herói Sarpédon.

<sup>425</sup> Eos é filha dos titãs Hipérion e Téa, sendo então uma divindade muito antiga. Personificava a aurora, sendo irmã de Selene – a antiga personificação da Lua – e Hélio – a personificação do Sol.

praticamente todas as efígies, junto a seu irmão Hipno. A Morte e o Sono, assim como percebemos na literatura, também caminham juntos nas cerâmicas. Como o estado de morte se configura a um aparente estado de sono, a linha que separa uma sensação da outra é demasiada tênue.

A próxima imagem é um *lekythos* datado de 450 a.C., onde Tânato e Hipno carregam um corpo, mas desta vez trata-se do corpo de uma pessoa desconhecida. O capacete que vemos na decoração ao fundo poderia nos dar a sensação que também se trata de uma vítima de guerra, ou ao menos que o jovem é um guerreiro – muitas das



Localização: Londres, Museu Britânico, D 58. Procedência: Ática. Forma: *Lekythos*. Data: 450 a.C.

cerâmicas que representam Tânato são pintadas com efígies com motivos de guerra. Entretanto nesta imagem, Tânato e seu irmão foram representados de maneiras distintas. Tânato, a esquerda, porta barbas e suas características asas; já Hipnos está sem barba e sem asas. Ao contrário de seu irmão, Hipno ora era representado com barba hora não, a depender da localidade e do contexto no qual o artista vivia. Mas Tânato sempre estará com asas, pois é um signo que o identifica.

A peça foi confeccionada pelo pintor de Tânato, do qual possuímos poucas informações; todavia provavelmente recebe este nome porque o seu primeiro artefato encontrado retratava o deus da morte. Diferentemente da maioria das divindades ditas ctônicas, Tânato não vai sofrer transformações significativas em sua efígie e em suas funções, tanto na literatura quanto na iconografia. Será sempre o deus da morte que retira os corpos sem vida das cenas. No máximo, a modificação ocorrida é em relação a sua materialização: se, nos períodos homérico e arcaico, será praticamente um

abstração, no período clássico assume uma figura, um nome e uma representação particular.

## 2.10. Os Juízes

Já caminhando para a parte final deste segundo capítulo, apresentaremos brevemente os três juízes da morte, segundo a documentação textual. Os juízes, Éaco, Radamanto e Minos habitam o mundo subterrâneo e são responsáveis por julgar as almas das pessoas mortas. Também são divindades antigas, tanto Radamanto como Minos – que são irmãos – constam nas Epopeias Homéricas e, possivelmente, são divindades cretenses incorporadas ao panteão Helênico, pois a própria ideia de um juízo após a morte implica, em Creta, à existência de um julgamento aos moldes egípcios, recompensando os mortos de acordo com seus feitos em vida<sup>426</sup>.

Começemos com Minos: filho de Zeus e Europa<sup>427</sup> é o rei de Creta três gerações antes da Guerra de Tróia; extremamente inteligente, foi responsável por organizar Creta e seu povo, por meio de códigos que servirão de base para diversas Cidades-estados Gregas. Sua narrativa mítica é extremamente vasta; aqui centrar-nos-emos no Minos juiz do mundo dos mortos.

Homero, embora assente Minos dentro de sua *Iliada*, o coloca com o rei de Creta, sem nenhuma referência ao mundo dos mortos. É na *Odisseia* que o herói homônimo vê Minos, quando desce ao submundo:

Nesse momento nasceu-me no peito o desejo incontido  
de ver também outras almas dos mortos, que ali se encontravam.  
Minos, realmente, ali vi, filho ilustre de Zeus poderoso,  
com cetro de ouro na mão, assentado, e entre os mortos justiça  
a distribuir; em redor eles todos, em pé e sentados  
seus casos contam no palácio de Hades de amplíssimas portas.<sup>428</sup>

Percebemos por este trecho que, ainda no período homérico, Minos já era concebido como um dos três juízes dos mortos. Esta divindade dúbia – ora rei ora juiz – aqui é colocado como filho de Zeus e dentro do palácio de Hades, local onde julgavam os mortos; empunhava um cetro de ouro, símbolo do poder e da soberania, assim como o

<sup>426</sup> LÉVÊQUE, Pierre (1996), p. 132.

<sup>427</sup> Filha de Agenor e Telefaassa, foi amada por Zeus, que se transformou em touro branco e viajou com ela até Creta, lá consumando seu amor.

<sup>428</sup> *Odisseia*, XI, 566-571. Trad. Carlos Alberto Nunes.

próprio Hades, que também era representado empunhando um cetro. O senso de justiça, que fazia parte do imaginário religioso Helênico – os deuses sempre agiam com seu senso próprio de justiça – concedia ao divino o poder sobre os vivos e sobre suas ações e atitudes. A *Odisseia* “funda” no imaginário a questão de Minos como juiz da morte, que será conhecida nos séculos vindouros.

O outro juiz do mundo dos mortos, seu irmão Radamanto, também é mencionado tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*. Herói cretense, ficou conhecido pela sua sabedoria e seu senso de organização<sup>429</sup>; era considerado tão sábio que após sua morte foi designado para julgar os mortos. Na *Ilíada*, Radamanto é mencionado somente como sendo irmão de Minos. Já na *Odisseia* é referido um passo de um mito de Radamanto que nunca foi esclarecido: a viagem em busca do gigante Títio:

mesmo que seja mais longe que a Eubeia, terra que dizem  
ser a mais longínqua aqueles dentre o nosso povo que a viram,  
quando transportaram o loiro Radamanto  
para visitar Títio, o filho da Terra.<sup>430</sup>

O outro juiz que completa a tríade é Éaco. Ao contrário dos irmãos Minos e Radamanto, Éaco não tem destaque em Homero. Aparece a primeira vez na *Teogonia* de Hesíodo e posteriormente é contemplado pela tragédia ateniense. Também filho de Zeus e da ninfa Egina,<sup>431</sup> era o mais piedoso de todos os Gregos<sup>432</sup>; por este motivo é escolhido, após a sua morte, para julgar os mortos. Interessante verificarmos que todos os juízes possuíam predicados valorizados pelo ideal grego: senso de justiça, piedade com os bons, inteligência e sabedoria. Estas características nos remetem à própria moral ideal do homem Helênico; o poder dos juízes, que quase nunca era contestado, foi adquirido devido ao consenso destes ideais. Desde a Assembleia homérica, mas principalmente na Assembleia democrática de Atenas, predicados como este eram cobrados dos cidadãos que possuíam poder de voz e de voto, sendo estas características caras a um bom elaborador da política e da cidadania.

Na *Teogonia*, não há relação de Éaco com o mundo dos mortos. Hesíodo fala da paixão do juiz:

<sup>429</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 404.

<sup>430</sup> *Odisseia*, VII, 321-324. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>431</sup> Filha do deus-rio Asopo, é uma ninfa que foi raptada por Zeus. Deu a luz a Éaco na ilha que passou a ter o seu nome.

<sup>432</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 125.

E as virgens de Nereu, o Ancião marino:  
 Arenosa divina entre as deusas gerou Foco  
 amada por Éaco graças à áurea Afrodite;  
 submetida a Peleu a Deusa Tétis de pés de prata  
 gerou Aquiles rompe-falange e de leonino ânimo.<sup>433</sup>

Além de Éaco, Hesíodo também fala de seu filho, de nome Foco, com que teve Psâmate, filha de Nereu. Além de Foco, Éaco também é pai de Télamon e Peleu, este último casado com Tétis, é pai do herói Aquiles. Ou seja, neste trecho Hesíodo apresenta toda a genealogia relacionada com Éaco.

Já na comédia ateniense do período clássico, Aristófanes irá zombar com a autoridade dos juízes, ou ao menos com a de Éaco; provavelmente estaria zombando com o próprio ideal do cidadão ateniense. Na peça *As Rãs*, Éaco aparece com o símbolo da justiça, mas de uma forma jocosa: o juiz não consegue distinguir quem é o deus e quem é o escravo, quando se depara com Dioniso e seu escravo Xântias. É dada a ideia de torturar ambos, pois o deus dor não iria sentir – a tortura aos escravos era permitida em Atenas, desde que com o consenso de seu senhor – e assim procede:

ÉACO

Palavras justas. E se eu fraturar alguma coisa, ao bater no teu escravo, a indenização será paga.

XÂNTIAS

Não vale a pena, por quem é! Pegue nele e experimenta-o.

ÉACO

Aqui mesmo, para que fale diante dos teus olhos (*A Dioniso*)  
 Você coloque a tralha depressa, e não diga agora  
 nenhuma mentira.

DIONISO

Proclamo a quem quer que seja, que não me torture, porque sou imortal. Caso contrário, sou eu próprio quem se torna o acusador.

ÉACO

Que está dizendo?

DIONISO

Afirmo que sou imortal, Dioniso, filho de Zeus (*Apontando para Xântias*)  
 e que o escravo é ele.

ÉACO (*A Xântias*)

Ouve isto?

---

<sup>433</sup> *Teogonia*, 1003-1007. Trad. Jaa Torrano.

XÂNTIAS

É o que eu digo. E muito mais deve ser chicoteado porque, se é um deus, não sentirá.

DIONISO

Porque é que, se você diz que também é um deus, não recebe igualmente as mesmas pancadas que eu?

XÂNTIAS

Raciocínio justo (*A Éaco*). E aquele de nós dois que você ver chorando primeiro ou preocupando-se um pouco com a pancada, acredite que esse não é um deus.

ÉACO (*A Xântias*)

Não há dúvida que és um homem nobre, porque vai direto ao que é justo (*A ambos*). Despem-se.

XÂNTIAS

Como é que nos julgará com justiça?

ÉACO

Da maneira mais fácil: pancada em um, pancada em outro.

XÂNTIAS

Muito bem. Vamos lá! (*Éaco bate; Xântias fica impassível.*)  
Observe agora se me vê desviar.

ÉACO

Já te bati?

XÂNTIAS

Por Zeus, não me parece de maneira nenhuma que o tenha feito.

ÉACO

Agora dirijo-me a este que vou bater-lhe. (*Bate em Dioniso*)

DIONISO

Quando?

ÉACO

E de fato já te bati.

DIONISO

E como é que eu não espirrei?

ÉACO

Não sei. Agora vou experimentar este aqui outra vez. (*Bate em Xântias*)

XÂNTIAS

Não te despacharás? (*Bate-lhe de novo*) Oh, oh, oh!

ÉACO

O que é este oh, oh, oh? Por ventura, sentiu dor?

XÂNTIAS

Não, por Zeus, mas pensei quando  
é que são as festas de Héracles nas Diomeias.

ÉACO

Santo homem! Tenho que ir outra vez ao outro. (*Bate em Dioniso*)

DIONISO

Iú, iú!

ÉACO

O que é?

DIONISO

Vejo cavaleiros.

ÉACO

E porque choras?

DIONISO

Cheira-me a cebolas.

ÉACO

Então, nada te preocupa?

DIONISO

Não quero saber de nada.

ÉACO

Tenho, pois, de tentar com o outro, de novo.

XÂNTIAS

Uhi!

ÉACO

O que foi?

XÂNTIAS (*Mostrando o pé*)

Arranca-me um espinho!

ÉACO

Que negócio é esse? Tenho de voltar ao outro. (*Bate em Dioniso*)

DIONISO (*Queixando-se*)

Apolo! (*Mais calmo*) “Você que tem Delos ou Pitô”.

XÂNTIAS

Doeu-lhe, não ouviu?

DIONISO

Não, visto que eu recordava um iambo de Hipónax.

XÂNTIAS

Nada consegue, verdadeiramente. Mas amassa-lhe de

pancada os costados.

ÉACO

Não, por Zeus. (*A Dioniso*) Mas apresenta já o ventre!

DIONISO (*Queixando-se*)

Posídon!

XÂNTIAS

Alguém sentiu dor...

DIONISO

...”que nas profundezas do mar,  
governa o promontório Egeu ou a glauca planura.”

ÉACO

Não, por Deméter, não consigo saber qual de vocês dois  
é o deus. Mas entrem. O patrão certamente reconhecerá, ele e  
Perséfone, porque são ambos deuses.<sup>434</sup>

O torturador Éaco, em seu senso de justiça, tortura ambas as personagens com o intuito de saber quem é deus e quem é homem. Como os dois permanecem impassíveis, o juiz tem de recorrer ao deus maior, Hades. O Éaco de Aristófanes é confuso e, até certo ponto patético, como a própria justiça, naquele final de século V a.C., havia se tornado. Éaco, nesta comédia, representa a crítica aos padrões de justiça e de ideal que a decadente Atenas havia absorvido.

## 2.11. As Erínias

As deidades a serem apresentadas por nós neste momento são as Erínias. Estas temidas criaturas são responsáveis por castigar os homens que agem em deformidade com as leis, como os assassinos, pois estes transgridem a imposição religiosa e moral, sendo a principal função das Erínias evitar a transgressão e a ordem hierárquica social. São divindades antigas e primitivas, nascidas do sangue de Urano, quando este foi mutilado por seu filho Cronos e não estão sob o poder dos deuses: até o próprio Zeus é subjugado a suas decisões. No início não há um número certo de quantas Erínias existem, mas com o passar do tempo passam a ser identificadas como três: Alecto, Tisífone e Megera<sup>435</sup>.

<sup>434</sup> *As Rãs*, 623-671. Trad. Américo da Costa Ramalho.

<sup>435</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 147.



Estas divindades são identificadas nos Poemas Homéricos; entretanto podem ser mais antigas, pois seres do submundo com os nomes semelhantes aos das Erínias foram encontrados no período micênico, após a decifração da escrita de Linear B<sup>436</sup>. Maria do Céu Fialho defende que, de início, as Erínias seriam associadas junto às Meras, como vigilantes do cumprimento da ordem, e que só depois lhe foram atribuídas funções próprias, diga-se a de agentes de vingança<sup>437</sup>. Os dois séquitos de divindades também são aliados devido ao ritual, pois em ambos havia sinais negativos; eram rituais noturnos e secretos, ou seja, algo obscuro e ctônico. Havia sacrifício de animais – possivelmente o feto – além de libações: “The ritual kinship of the Eumenides and Moirai is manifested by the shared negative signs in their sacrifices. Libations of honey, water and/or milk are in clear opposition to the normal libation of wine, (...) and so is the use of flowers instead of wreaths.”<sup>438</sup> Percebemos somente no período arcaico um distanciamento entre os dois séquitos de criaturas.

Tendo como morada o mundo dos mortos, as Erínias, em um período mais tardio, serão responsáveis pelos castigos do submundo. Interessante conjecturar que estas também perturbavam e confundiam os homens durante a vida:

Protetoras da ordem social, castigam todos os crimes susceptíveis de perturbação, punindo também o excesso, a *hybris*, que tende a levar o homem a esquecer-se da sua condição de mortal. Proíbem os adivinhos e os profetas de revelar o futuro com demasiada precisão, impedindo-os assim de tirar o homem da incerteza em que se encontra, para ele se não tornar a assemelhar demasiado aos deuses. Por elas se exprime a concepção fundamental do espírito helénico a respeito de uma certa ordem de mundo, que deve ser protegido das forças anárquicas.”<sup>439</sup>

Chamadas também de Eumênides – as Benevolentes – tinham, assim como Hades, uma outra designação que evitava aos homens evocarem seu verdadeiro nome e sua verdadeira essência.

As Erínias despontam na *Ilíada* em alguns momentos. Em uma obra cheia de batalhas e assassinatos, nada mais esperado do que surgir as divindades punitivas deste tipo de prática. Todavia não podemos cair no erro que acreditar que todo assassinato era condenado na Antiguidade. A morte por guerra, realizada pelo guerreiro, o chamado

---

<sup>436</sup> JOHNSTON, Sarah Iles (1999), p. 144.

<sup>437</sup> FIALHO, Maria do Céu (1996), p. 37.

<sup>438</sup> BREMMER, Jan (1988), p. 3.

<sup>439</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 147.

assassinato justo, era permitido e até louvado. O que era condenado era o assassinato banal, ocorrido fora do ambiente de batalha. Se fosse o de um escravo para com um cidadão, era ainda mais condenável.

No Canto IX da *Iliada*, há uma evocação ao nome dos seres do submundo, incluso as Erínias:

e com as mãos muito batia na terra que tudo alimenta,  
chamando por Hades e pela temível Perséfone,  
enquanto estava ajoelhada com o peito humedecido de lágrimas,  
para que elas dessem a morte a seu filho. E a Erínia que na escuridão,  
caminha ouvindo-a de Érebo, ela cujo coração não tem suavidade.<sup>440</sup>

Aqui, as duras Erínias habitam efetivamente o mundo dos mortos, ou o Érebo, como neste período ainda poderia ser identificado o submundo. As Erínias são responsáveis pela própria morte do filho; atendendo à súplica da mãe, as divindades tiram a vida de seu rebento. Percebemos que a relação entre o alado deus da morte Tânato e as também aladas Erínias ainda não estava separada: ambos poderiam indicar a própria morte ou os agentes que retiravam a vida de um indivíduo.

No Canto XIX, na súplica outorgada pelo ódio e pela dor que Aquiles sentiu em perder seu parceiro Pátroclo, este invoca as Erínias, como uma forma de cegueira causada pela raiva:

Ao Pelida declarei o meu pensamento; mas vós, demais Aqueus,  
devereis prestar atenção: que cada um fique a saber o meu discurso.  
Amiúde de fato me disseram os Aqueus estas palavras,  
e repetidas vezes me repreenderam. Só que não sou eu o culpado,  
mas Zeus e a Moira e a Erínia que na escuridão caminha:  
eles que na assembleia me lançaram no espírito a Obnubilação  
selvagem, no dia em que eu próprio tirei o prêmio a Aquiles.<sup>441</sup>

Junto das Meras, ou ao menos de uma delas, as Erínias são lembradas como uma raiva que cega. As Erínias indicariam também a parte irracional do homem ligada aos sentimentos de revolta, de ódio e de pensamentos negativos. Estas divindades, conectadas a sentimentos passionais, fazem com que a ira do herói seja personificada nas Erínias, símbolos do castigo e da intolerância dos deuses e dos homens.

Na *Teogonia*, Hesíodo trata da origem das Erínias que, como já colocamos, nasceu do sangue do órgão sexual castrado de Úrano:

<sup>440</sup> *Iliada*, IX, 568-572. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>441</sup> *Idem*, XIX, 83-89.

quantos salpicos respingaram sanguíneos  
 a todos recebeu-os Gaia; com o girar do ano  
 gerou as Erínias duras, os grandes Gigantes  
 rútilos nas armas, com longas lanças nas mãos,  
 e Ninfas chamadas Freixos sobre a terra infinita.<sup>442</sup>

Assim como Homero, Hesíodo caracteriza as Erínias como duras. Os castigos que estas aplicavam àqueles que transgrediam a ordem é a própria representação da punição aos imorais e aos que não se inseriam no contexto da *polis*. A dura consequência que o indivíduo política e religiosamente imoral iria sofrer serve como contenção de impulsos e adequação dos seres-humanos a uma realidade social previamente estabelecida.

As Erínias estão presentes em algumas peças do teatro ateniense do século V a.C. Aqui, iremos apresentar a última peça da trilogia de Ésquilo: *Orestéia-Eumênides*; também de Ésquilo temos *Prometeu Acorrentado*<sup>443</sup>, além das obras de Sófoles *Antígona* e *Édipo em Colono*<sup>444</sup>. *Prometeu Acorrentado*, apresentada provavelmente entre 462-459 a.C., fazia parte de uma trilogia, com *Prometeu Libertado* e *Prometeu Portador do Fogo*. Estas duas últimas peças não chegaram até nós. Em um passo desta obra, Ésquilo – cuja autoria da peça também é contestada – também se refere às Erínias junto as Meras, corroborando com a tradição homérica:

CORO  
 Quem, então, é que governa o Destino?

PROMETEU  
 As três Meras e as Erínias de memória infalível.

CORO  
 Acaso Zeus é menos poderoso do que elas?

PROMETEU  
 De modo algum pode ele fugir ao destino.

CORO  
 Qual é destinado a Zeus, senão sempre reinar?<sup>445</sup>

Como se pode perceber, também na visão de Ésquilo as Erínias seriam associadas a outras divindades: as Meras. Não acreditamos que, no imaginário religioso

<sup>442</sup> *Teogonia*, 183-187. Trad. Jaa Torrano.

<sup>443</sup> Esta peça também está traduzida com o título de *Prometeu Agrilhado*.

<sup>444</sup> Também na tragédia esquiliana *As Coéforas* existe uma rápida menção a divindades e castigam criminosos, contudo sem citar o nome destas deidades.

<sup>445</sup> *Prometeu Acorrentado*, 516-520. Trad. Daisi Malhadas e Maria Helena de Moura Neves.

Helênico, estas criaturas poderiam significar as mesmas divindades, a não ser em um período muito pretérito, como o micênico. Entretanto algumas semelhanças – como o fato de ambas estarem associadas ao destino e às escolhas dos seres humanos – fazem com que, segundo as acepções de alguns autores do século V a.C., como Ésquilo, referenciem estas divindades juntas.

Há também a menção de que nem Zeus está livre do poder das Meras e das Erínias. O onipotente Zeus também não escapa do destino. Este destino não é o do próprio Zeus, mas dos homens, que também são controlados pelo deus do Olimpo. Mesmo se a vontade de Zeus for uma em relação aos indivíduos, a soberana divindade não é capaz de alterar o que foi condicionado a eles por meio de seus destinos.

*Orestéia-Eumênides*, como o próprio título já explica, possui como tema central, além de Orestes, as Erínias, que aqui são chamadas de Eumênides. Apresentada pela primeira vez em Atenas no ano de 458 a.C., esta peça é a própria dicotomia entre o olímpico e o ctônico<sup>446</sup>. Enquanto as severas Erínias querem a todo custo castigar Orestes pelo assassinato de sua mãe Clitemnestra por vingança, Apolo deseja redimir o herói. Atena – outra deusa uraniana – no momento do julgamento intervém e acaba salvando o herói dos castigos das Erínias.

Na primeira parte da obra existem dois momentos de caracterização das Erínias: no primeiro a profetisa Pítia traça algumas características que são conhecidas por aquela Atenas clássica; no segundo é a vez do deus Apolo:

Nem digo mulheres, mas Górgones  
Nem as comparo às formas gorgôneas.  
Vi já numa pintura: elas tiravam  
comida de Fineu. Asas estas não têm  
e são negras, em tudo abomináveis,  
esteroram com inabordáveis hálitos  
e vertem dos olhos hediondo licor,  
o ornamento é indigno de portar-se  
ante imagens de deuses e em lares de homens.<sup>447</sup>

.....

[...] abomináveis virgens  
anciãs, vestusas filhas, a quem não se une  
nem deus nem homem nem fera nunca,  
e dos males nasceram, quando habitam

<sup>446</sup> TORRANO, Jaa (2004), p. 15.

<sup>447</sup> *Orestéia-Eumênides*, 48-56. Trad. Jaa Torrano.

malinas trevas e Tártato subterrâneo  
odiadas dos homens e dos deuses olímpicos.  
Foge, todavia, não te faças frouxo,  
perseguir-te-ão ainda por muitas terras,  
vão pelo chão chão pisado por tuas errâncias  
além do mar e dos circunfusos países.<sup>448</sup>

Comparar as Erínias às Górgones<sup>449</sup> é um sinal de monstruosidade e de repulsa, além de associar a questão da moral punitiva, pois as Górgones foram punidas por serem inescrupulosas. As Erínias portam uma imagem terrível e não deve ser associada aos deuses nem presente nos lares. Pela fala de Apolo, vemos que sua representação é de mulheres velhas e que habitam o mundo dos mortos.

A diferença entre Hesíodo e Ésquilo, no que tange à genealogia das Erínias, é que para o dramaturgo elas não nascem do sangue de Úrano, e sim são geradas por *Nyx*, a Noite, que neste tempo já ganhara um nome próprio. Percebemos aí uma certa diferenciação incomum, a do nascimento. Embora as simbolizações e imagens dos deuses se modifiquem com o passar dos séculos, suas genealogias normalmente não são alteradas; o que foi escrito por Hesíodo permanece no período clássico. Com as Erínias isto não ocorreu; acreditamos que esta possa ser uma confusão que ocorreria desde o período micênico, as atrelando às Meras – estas sim filhas de *Nyx* – imprecisão que perdura até o período clássico, pois Ésquilo coloca a mãe das Erínias como a mesma das Meras; ou ainda o autor possa ter lançado mão de alguma genealogia paralela a hesiódica escrita por algum poeta e que não chegou à época contemporânea.

Não importa quanto os homens culpados fujam, Apolo diz que elas o perseguirão: as Erínias seriam a simbologia da própria moral e da própria consciência dos homens; esta consciência é regida por um senso de justiça e de bem e mal que acompanhará os indivíduos até sua morte. O pior castigo que as Erínias poderiam aplicar em um ser humano é o da culpa, e a moral serve exatamente para conter os sentimentos por meio desta culpa.

Nesta peça, as Erínias fazem parte do coro. Aliás, elas são o próprio coro. E dizem:

Mas deves devolver o rubro licor  
dos membros sugados de ti vivo:

<sup>448</sup> *Idem*, 68-77. Trad. Jaa Torrano.

<sup>449</sup> Não sem contradições, as Górgones são três mulheres monstruosas, filhas de Fórcis e Ceto. Medusa – a impetuosa – Esteno – a opressora – e Euriale – a que está ao largo. Embora muito belas, por não terem escrúpulos foram transformadas pelos deuses em figuras horrendas, com serpentes no lugar de cabelos.

de ti beberei não potável poção.  
 Dessecado vivo levar-te-ei aos íferos  
 que punido cumpras penas de matricida.  
 Verás que se algum mortal delinqüiu  
 por impiedade contra deus ou hóspede  
 ou contra os próprios pais  
 tem cada um o peso da Justiça.<sup>450</sup>

Ésquilo faz as próprias deusas exemplificarem sua função: a função de Justiça. Por vezes Hades, por vezes os três juizes, ou ainda Perséfone, são os que julgam os crimes e erros das pessoas. Mas as executoras são as Erínias, são elas que visceralmente extraem o sangue e, provido de grande dor e sofrimento, a alma vai para o submundo. Outra diferença está no fato de que as Erínias castigam os seres ainda em vida: aqueles que conjuraram contra os pais – como no caso de Orestes – ou ainda contra algum deus sentirão o peso da penalidade. A Justiça, a última palavra deste trecho, vem exatamente fechar o pensamento: o justo será aplicado àqueles que assim mal procederam; a dor e as penas serão empregadas pelas deusas como forma de punir quem se portou aquém da moral justa.

Provavelmente foi esta a noção que Ésquilo, que vivia a plenitude da democracia, desejou passar quando deu o título à peça: *Oresteia-Eumênides*. Não cairemos na ingenuidade de crer que o dramaturgo grafou o nome das deusas como Benevolentes apenas pelo medo de pronunciar seus verdadeiros nomes. As Benevolentes, com senso de justiça, são o próprio ideal democrático pelo qual Atenas passava. A democracia recupera inclusive deusas horrendas: embora na obra as Erínias fossem criaturas monstruosas estas eram justas, possuíam o senso de equidade e eram leais as prerrogativas legalistas. A Assembleia, uma instituição própria dentro dos alicerces da democracia ática representava a justiça associado também às Erínias, que aqui são as Benevolentes que lutam pela manutenção dos anseios da legalidade e da própria democracia.

Continuando no coro, as Erínias narram sobre suas perseguições. Conveniente chamar a atenção para o fato de que estas deusas são incansáveis: irão perseguir e acoimar os homens que cometeram delitos pela eternidade; nem morta a alma terá paz e descanso:

Sobre esta vítima  
 este canto vertigem

<sup>450</sup> *Orestéia-Eumênides*, 264-272. Trad. Jaa Torrano.

desvario aturdimento  
hino de Erínias cadeia  
do espírito nenhuma lira  
exaustão dos mortais.

A interveniente Parte  
urdiu este lote perpétuo:  
perseguir mortais  
acometidos de estultícias  
perpetradas contra os seus  
até que sob a terra  
se vá, morto mas  
não por demais livre.<sup>451</sup>

A sexta frase, “exaustão dos mortais” – que também podemos traduzir por “tristeza dos mortais” – remete ao sentimento de perseguição eterna e de fuga por parte dos homens, que se esgotam no intuito de fugir da punição. A questão de as Erínias castigarem o ser até levá-lo a morte e, mesmo depois de morto, não se verá livre delas, é um sentimento demasiado forte e que controlaria os indivíduos a não agirem em deformidade com a lei e com os costumes.

Este ponto acerca da aplicabilidade da Justiça continuará durante toda a peça, e em momentos Ésquilo deixará clara qual a função principal destas divindades vingadoras:

Sempre te digo:  
respeite o altar da Justiça,  
de olho no lucro não pises com ímpio pé  
que a punição virá.  
Soberano termo espera.  
Honrem-se os venerandos pais.  
Sejam respeitados  
os aposentos da casa  
com a honra aos hóspedes.<sup>452</sup>

Aqui há a descrição de alguns dos crimes intoleráveis, no qual as Erínias se encarregariam de penalizar: o lucro desvairado, sem que se meça aos esforços ou as consequências para obtê-lo; que o desrespeito e o não reconhecimento da autoridade dos pais chegue a pontos extremos, como a agressão ou até o assassinato – e este, particularmente, é o crime que Orestes cometeu – a desonra ao *oikos*, núcleo da família e das diversas relações íntimas, bem como a seus hóspedes e seus convidados. É claro

<sup>451</sup> *Idem*, 328-340. Trad. Jaa Torrano.

<sup>452</sup> *Idem*, 538-548.

que as Erínias castigariam casos extremos, que fugiriam do controle da força das leis e da moral cotidiana.

Após Atena – que, por sinal, é a deusa da sabedoria e da Justiça – intervir por Orestes e convencer os juízes do Areópago a absolvê-lo, as Erínias, revoltadas, entoam em forma de coro:

*Iò, deuses novos! Antigas leis vós outros  
atropelastes e roubastes-me das mãos.  
Eu, sem honra, afrontada, com grave cólera  
nesta terra, pheû,  
veneno, veveno igual à dor,  
deixo ir do coração,  
respingos para terra  
insuportáveis, donde  
lepra sem folha nem filho, ó Justiça, Justiça,  
após invadir o chão  
lançará na terra peste letal aos mortais.  
Lamúrio: que hei de fazer ?  
Riem de mim: intoleráveis dores  
entre os cidadãos padeci.  
Ió aflitas infelizes filhas  
da Noite, tristes desonradas!<sup>453</sup>*

Neste trecho vemos que além da dicotomia ctônico/olímpico existe a dualidade entre os antigos e os novos deuses. As antiquíssimas Erínias reclamam que as antigas leis estavam sendo desconsideradas pelos novos deuses, no caso Apolo e Atena. Nesta contemporaneidade por que as Erínias passavam matar a mãe já não estaria sendo visto como um crime horrendo, o que desperta a ira das deusas e as faz pronunciar palavras carregadas de indignação. Para deuses que possuem terríveis sentimentos como a raiva e a vingança, proferir estes termos seria uma forma de jogar uma maldição a todos que concordavam com estas novas formas de interpretação das leis.

Nos versos finais desta peça, Ésquilo exemplifica alguns rituais e algumas oferendas que provavelmente eram oferecidas para acalmar a fúria das deusas. Um cortejo finaliza a peça, num êxodo, e nele estariam pessoas que realizavam, naquele momento, preces e oblações às Erínias:

*Marchai, grandes valorosas filhas sem filhos  
da Noite, junto com o benévolo cortejo.  
Daí boas-vindas, nativos.*

---

<sup>453</sup> *Idem*, 778-792.



No prístino recesso da terra  
sede veneradas com honras e sacrifícios.  
Daí boas-vindas, com o povo todo.

Propícias e justas para esta terra.  
vinde. Veneráveis, e comprazei-vos  
na vinda com tochas de fogo voraz.  
Alarideai agora nesta canção.

Entre tochas, eterno pacto de moradia  
com os cidadãos de Palas. O onisciente  
Zeus e Porção assim consentiram.  
Alarideai agora nesta canção.<sup>454</sup>

Embora não sejam especificados quais espécies de sacrifícios eram utilizados em honra às Erínias, sabemos, com esta informação, de que existia uma preocupação em armar um ritual no qual as deidades seriam contempladas. Também são as Erínias as responsáveis por verificar se os vivos concederam aos mortos os ritos fúnebres necessários e se pagaram o custeio dos funerais; as Erínias também se portam como “the ‘ancestors’ who watch over their descendants and ensure continuance of the family by blessing fecundity.”<sup>455</sup>

Dentro da própria documentação textual é perceptível a transformação destas criaturas. Nos poemas de Homero, estes seres parecem habitar o submundo: se levantam dele somente quando perseguem algum ser humano infrator. Já na tragédia há um paço além; elas aparecem quase sempre no mundo dos vivos, os perseguindo e, de certa forma, habitando muito mais a consciência e a tristeza dos homens do que um local concreto, como o mundo subterrâneo. As Erínias não são mortas, estão vivas no sentimento dos seres-humanos: “The Erinyes are never equated with the dead, however, and from earliest times until latest, Erinys can be called a goddess, *thea*.”<sup>456</sup> Destarte elas não são somente um sentimento; efetivamente existem enquanto divindades e tem como morada o Hades; a questão trágica, de as Erínias morarem no profundo da mente humana é uma metáfora, como se estas deusas personificassem a própria consciência e a culpa humana.

De Sófocles, apresentaremos de início *Antígona*. Na peça, as Erínias aparecem como seres habitantes do Hades:

---

<sup>454</sup> *Idem*, 1033-1047.

<sup>455</sup> JOHNSTON, Sarah Iles (1999), p. 265.

<sup>456</sup> *Idem*, p. 143.

(...) Por esse motivo, as Erínias do Hades e dos mortos, essas potências de destruição após o crime, estão em emboscada, à espera de que seja apanhado pelos mesmos males que eles. (...) <sup>457</sup>

Quem se refere às Erínias é o sábio adivinho Tirésias. Como a peça em questão se passa sob uma narrativa de morte, as Erínias são do Hades, são dos mortos; provavelmente os castigam por seus atos durante a vida. Sófocles não se refere às Erínias como deusas e sim como “potências da destruição”. Diferente do que vemos em Ésquilo, onde as criaturas são justas e auxiliam na manutenção do ideal democrático, aqui são destrutivas e até maléficas.

Porém, da mesma forma que Ésquilo, Sófocles atesta a função destes seres: esperar em emboscada após os crimes, para atormentar a consciência da vítima, como forma de punição. Esta punição poderia vir, conforme Tirésias alerta, pelos mesmos males que os criminosos cometeram. Assim como em Ésquilo, em Sófocles há a contenção de indivíduos por parte destes seres.

Outra tragédia, também de Sófocles, trata brevemente das Erínias: *Édipo em Colono*, encenada em 401 a.C. Embora o tema desta obra não seja especificamente estas criaturas ou o mundo dos mortos, é importante percebermos que parte de sua encenação passa no chamado “campo das Erínias”, e que, além disso, a peça está imbuída do sentimento de culpa por parte de Édipo, sentimento caro às Erínias. Ao contrário de outras divindades, que possuem distinções nas características e ações dentro das próprias peças teatrais, as Erínias praticamente não se modificam em sua essência; sempre são implacáveis e na maioria das vezes temidas.

Quando o cego Édipo, acompanhado de Antígona, chega a uma determinada localidade e sente a presença de um homem, este clama:

ÉDIPO

Ó estrangeiro, da boca desta jovem que vê por ela e por mim ouço que se aproxima o mensageiro ideal para esclarecer o que desconhecemos...

ESTRANGEIRO

Antes de formulares mais perguntas, sai desse lugar!  
É que tu não podes pisar território sagrado!

ÉDIPO

Que território é este? A que deus está votado?

<sup>457</sup> *Antígona*, 1074-1077. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira.

ESTRANGEIRO

Ninguém o frequenta e ninguém o habita. É que pertence às terríveis filhas da Terra e do Escuro.

ÉDIPO

Com que nome as devo eu invocar e venerar?  
Diz-me.

ESTRANGEIRO

Com o das Eumênides que tudo veem é como o povo  
daqui as invocaria. Mas noutras terras outros nomes têm.<sup>458</sup>

Embora temidas, as Erínias – ou Eumênides, como está aí escrito – eram considerados seres sagrados e seu local não deveria ser maculado. A comprovação da veia ctônica destas criaturas está nas palavras do estrangeiro, pois são filhas da “terra” e do “escuro”, dois elementos ctonicos. Esta característica das Erínias parece ser uma criação sofocliana: “Combina a origem hesiódica das Erínias, filhas do sangue de Urano e a terra, na *Teogonia*, com a esquiliana. Nas *Eumênides* o coro dá-se como nascido da Noite.”<sup>459</sup>

Apesar de as Erínias serem divindades muito antigas e desde tempos remotos já temidas pelos seres-humanos, elas passaram a ser ilustradas na cerâmica tardiamente, somente no período clássico e, mesmo neste período, ainda é baixa a produção de artefatos tendo como tema as deidades da vingança. É no período helenístico que as imagens vão ser mais difundidas.

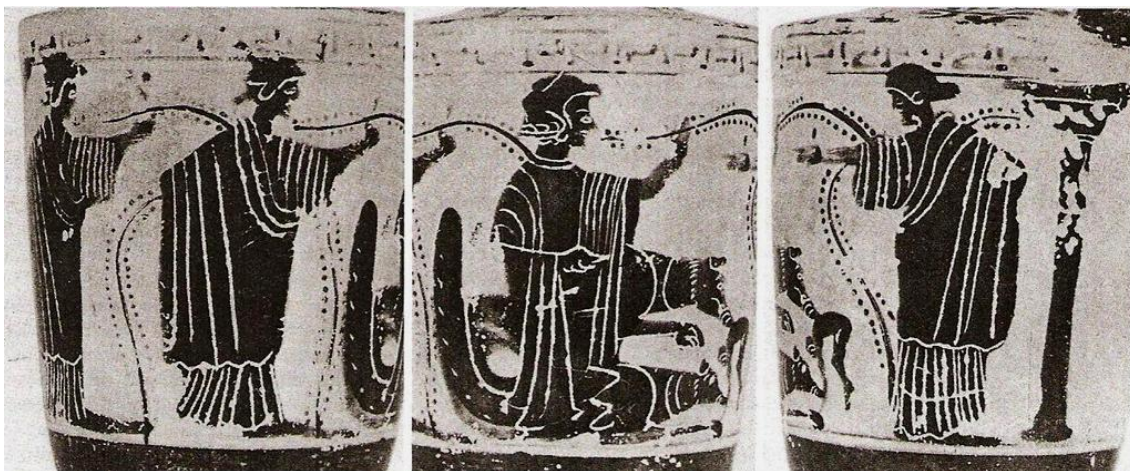
Em uma das mais antigas imagens, de 470 a.C, as Erínias são retratadas junto a outra deusa: Hécate. Assim como Hécate, as Erínias estão associadas ao sombrio e, de certo modo, ao maléfico. As divindades trajam um longo *chiton* e *himation*, ambas as vestimentas negras. Seus trajes pretos não representam que estas divindades são a morte – e normalmente elas não levam a morte aos homens; mas sim por elas habitarem o mundo da morte e misturarem-se a seus residentes<sup>460</sup>. As Erínias estão enfileiradas, de frente a Hécate, e portam espécies de elmos. Embora associadas ao mundo dos mortos, não percebemos uma semelhança com o elmo de Hades, o que nos faz concluir que a representação nesta cerâmica é uma retratação isolada. As Erínias também não são pintadas junto às serpentes, que serão simbologias associadas a elas em cerâmicas um pouco mais recentes.

<sup>458</sup> *Édipo em Colono*, 36-44. Trad. Maria do Céu Fialho.

<sup>459</sup> FIALHO, Maria do Céu (1996), p. 36.

<sup>460</sup> JOHNSTON, Sarah Iles (1999), p. 225.

Ao invés disto animais, provavelmente lobos, estão em um plano inferior. Contudo estes lobos não pertencem as Erínias; são da matilha de Hécate, que sempre é



Localização: Museu Nacional de Atenas, nº 19765. Procedência: Ática. Forma: *Lekythos*. Data: 470 a.C.

acompanhada por estes animais em suas andanças pela noite escura. As deusas justiceiras portam ramos e galhos de hera que parecem sair de seus corpos, sendo esta uma prerrogativa do estilo artístico do ceramista em questão. Este *lekythos* foi produzido pelo Pintor de Bruxas<sup>461</sup>, especialista em representar figuras ctônicas sombrias.

Em um *lekythos* dez ou vinte anos mais novo do que a primeiro, confeccionado



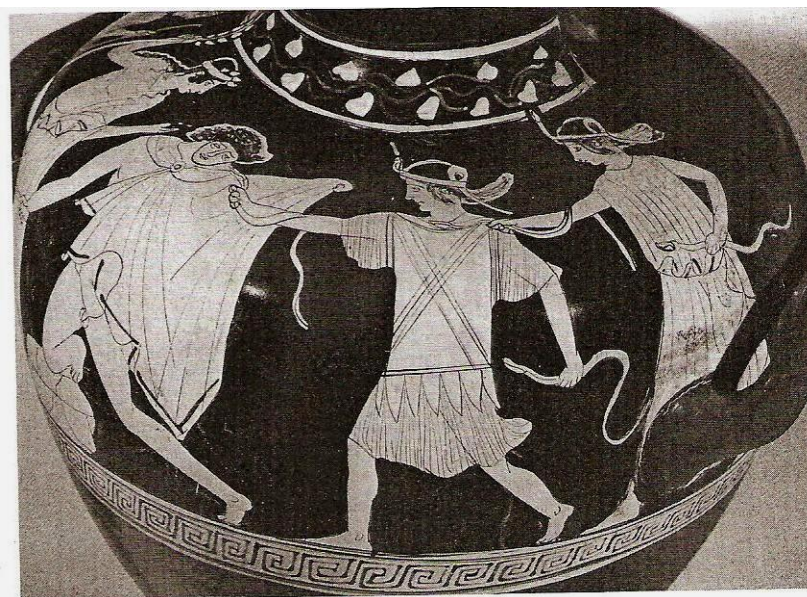
<sup>461</sup> Seu nome verdade é desconhecido; possui este nome moderno devido às temáticas que retratava. Especializado em *lékytoi* utilizados em túmulos, estilisticamente se iguala aos pintores do Grupo Haimon, embora em técnica seja considerado superior a estes. É característica de sua arte a decoração com ramos de hera por toda a cena.

Localização: Wurzburgm, Wagner-Museu, ZA i. Procedência: Região da Sicília. Forma: *Lekythos*. Data: 460/50 a.C.

pelo Pintor Bowdoin – também não se sabe seu nome, somente que era especialista em figuras vermelhas – as Erínias já se encontram com as serpentes, símbolos que as acompanhará pelo tempo restante de sua reprodução. As serpentes estão associadas ao submundo e a relação com o solo. As cobras também são símbolos do ctonismo e até da própria morte: “ctônica porque o réptil é o dono das cavernas, das profundidades”<sup>462</sup>.

Embora as Erínias fossem três, nesta face do vaso podemos ver somente uma. A Erínia parece correr para a direita e além de uma cobra em cada braço também traja uma tiara em forma de serpente, ou uma própria serpente enrolada na cabeça, assim como uma túnica com mangas longas. Nesta efígie percebemos grandes asas; as Erínias por vezes são aladas nas representações. Com suas asas, perseguem os homens tanto em vida quanto após a morte.

Nesta outra imagem, de uma *hydria* de pintor anônimo, datada de 450 a.C,



Localização: Museu de Berlim, F 2380. Procedência: Nola. Forma: *Hydria*. Data: 450 a.C.

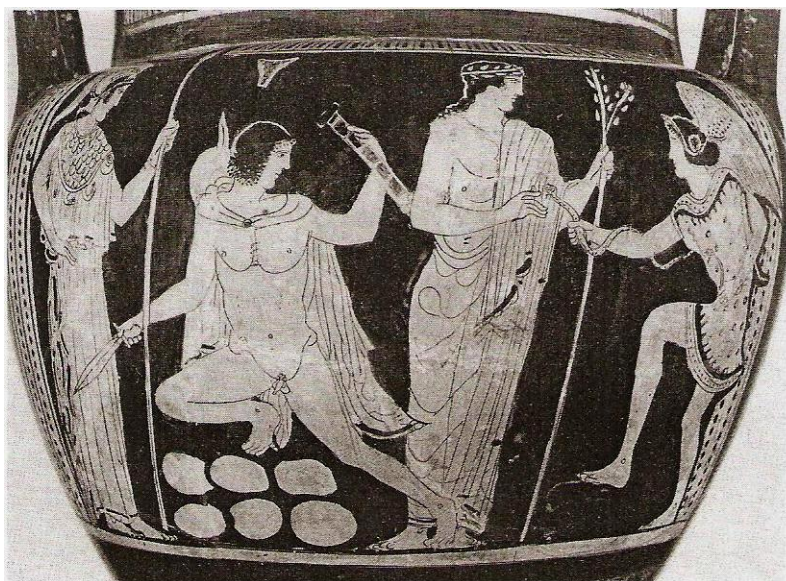
presenciamos a cena mais comum quando se trata das Erínias dentro do período clássico: os episódios associados a Orestes. Na efígie vemos uma parte bem pequena da figura de Apolo, na extrema esquerda, Ártemis em seguida e Orestes, sendo perseguido por duas das três Erínias.

<sup>462</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. (2010), p. 287.



Ambas seguram serpentes e também as têm na cabeça; a primeira da esquerda para a direita veste uma túnica curta e com mangas largas, já a segunda traça uma túnica longa e sem mangas. Nesta cena, as Erínias estão sem asas; o pintor, provavelmente, foi fiel à peça – o vaso foi confeccionado aproximadamente oito anos após a encenação desta – que, em seu início, atesta que as Erínias não possuíam asas. Esta cena narra o tormento que Orestes sofreu, com as Erínias correndo em direção a ele empunhando serpentes.

A última cerâmica que apresentamos foi datada de 440/430 a.C. Trata-se de uma cratera pintada pelo Pintor Duomo, no qual não conhecemos informações. Da mesma



Localização: Museu do Louvre, K 343. Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: 440/30 a.C.

forma, retrata o tormento de Orestes e também está presente Apolo e desta vez Atena. A túnica que a única Erínia que podemos ver veste é ricamente bordada – ao contrário das outras imagens – e ela da mesma forma segura uma serpente. Mas o que mais chama a nossa atenção é que, mesmo o pintor descrevendo uma cena que ficou conhecida com o teatro de Ésquilo, coloca asas na Erínias, mesmo que a peça diga que estas deidades não as possuísem. Provavelmente o artista mesclou um tema relacionado à peça – possivelmente encomendado – com outras tradições, criando assim uma originalidade nesta temática que, certamente, foi muito pintado neste período clássico.

## 2.12. *Hermes psicopompo*

Na parte final deste segundo capítulo, trabalharemos com uma divindade multifacetada, que com o passar dos séculos foi agregando atribuições até culminar no período clássico com inúmeras pertenças, muitas sincréticas. Estamos falando do deus Hermes, filho de Zeus e de Maia<sup>463</sup> que, ainda criança, rouba os rebanhos de seu irmão Apolo – o que o tornará o padroeiro dos ladrões e também agregará o deus às pastagens e o gado, em uma associação juntamente a Deméter e Ártemis – e, matando uma tartaruga e utilizando seu casco, cria a lira<sup>464</sup>, que mais tarde será utilizada por Apolo. Por isto o deus também é associado à melodia e a certas festas olímpicas. Nascido na Arcadia – local distante, pastoril, que conservou os antigos cultos gregos, representava a sociedade pastoril, tão comum nas regiões distantes dos pequeninos aglomerados urbanos<sup>465</sup>.

Entretanto, aqui nos interessa uma destas faces: a do ctônico Hermes *psicopompo*<sup>466</sup>; o mensageiro dos deuses responsável por guiar as almas ao submundo. Não conseguimos mensurar ao certo quando exatamente surge esta face no imaginário ligado a Hermes. O nome de Hermes figura nos tabletas escritos em Linear B sob o epíteto *e-ma-a*; o nome é praticamente idêntico em tábuas de Pilos, de Cnossos e de Tebas; ainda figura em três arquivos palacianos, o que comprovaria o caráter pan-helênico do deus<sup>467</sup>.

Walter Burkert translitera para o jônico-ático e aponta o nome *Hermês*, uma possível descendência do dórico *Hermán*, que por sua vez descenderia da palavra *hérma*, o que significaria um amontoado de pedras<sup>468</sup>. Estas pedras na vertical<sup>469</sup>, mais tarde, serão associadas ao falo; Hermes é a deidade itifálica por natureza, inclusive nas representações iconográficas, onde um totem com o falo ereto é simbolizado como Hermes.

Como praticamente todas as divindades que trabalhamos Hermes também é uma síntese de povos. Por se tratarem de deidades Indo-europeias – o que é defendido por nós nesta tese – diversas populações, quando se sedentarizaram em diferentes localidades, agregaram costumes e funções distintas a estes deuses. Deste modo,

<sup>463</sup> Filha de Atlas e Plêione, era uma ninfa do monte Cilene, na Arcádia.

<sup>464</sup> MEUNIER, Mário (1980), p. 63.

<sup>465</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre, (1966), p. 278.

<sup>466</sup> Segundo Pierre Grimal (2000), esta terminologia significaria algo como “acompanhante de almas”.

<sup>467</sup> SIEBERT, Gérard (1989), p. 285.

<sup>468</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 307.

<sup>469</sup> Ainda de acordo com Walter Burkert (1993), estas pedras também poderiam ser monumentos à morte, onde libações eram realizadas junto a aglomerados de pedras, da mesma maneira que se fazia nos túmulos.

Hermes poderia ter valores Indo-europeus e cretenses, principalmente quando tratamos dos objetos que simbolizam o deus:

D'abord un dieu crétois, maître des grands fauves, dont Hermès a conservé plusieurs traits. Selon une des plus récentes explications, l'épithète mystérieuse d'Argeiphontès signifierait "le tueur de chien": elle conviendrait particulièrement à un dieu des bêtes sauvages, qui s'attaquent normalement au chien protecteur du troupeau. D'autre part, la baguette magique que représente le caducée, et qui est généralement composée d'une verge autour de laquelle s'enroulent deux serpents, évoque des cultes, très anciens dans le bassin égéen, de l'arbre et de la Terre nourricière des serpents. Quant au dieu de l'herma, du tas de pierres, et de ses substituts (hermès, pierre tombale, pierre du seuil), il remet en mémoire certains monuments minoens, où l'on voit des libations offertes sur des tas de pierres, et rappelle l'importance de la pierre dressée (bétyle) dans les religions de l'Orient sémitique. Enfin il est bien certain que le Psychopompe, sans lequel les âmes des défunts ne peuvent accéder à l'au-delà, nous replonge aussi dans une atmosphère nettement préhellénique, et ce n'est sans doute pas un hasard s'il apparaît principalement comme tel à Athènes, qui a été l'un des grands conservatoires des cultes égéens.<sup>470</sup>

Este Hermes, embora fosse um cretense segundo os autores supracitados, em outro momento, chamam de *dévoreur des troupeaux*<sup>471</sup>: passa a ser protetor destes rebanhos nos períodos posteriores. Seguindo a lógica partilhada por nós, passa a haver uma urbanidade, uma afabilidade na figura de Hermes, passando de devorador a protetor.

Assim como Séchan e Lévêque, partilhamos da opinião de que a faceta *psicopompo* de Hermes é pré-helênica – egéia, conforme os autores – pois na *Odisseia* já existem menções a Hermes junto ao mundo dos mortos. Mais tarde Atenas, que absorveu de forma mais intensa os cultos de sociedades do Mar Egeu, vai celebrar seus mortos tendo um dia somente reservado a Hermes na festa das *Antestérias*.

Na *Iliada*, há um passo no último Canto, de número XXIV que poderia associar Hermes a uma possível analogia como o mundo dos mortos: quando os deuses se compadecem com Heitor, que teve seu cadáver ultrajado por Aquiles, clamam a Hermes para que este roube o defunto: “Mas condoeram-se os deuses bem-aventurados ao verem/o que se passava e incitaram o Matador de Argos de vista arguta.”<sup>472</sup> Acreditamos que neste passo não há uma clara referência ao *psicopompo*: primeiramente porque Hermes não conduz a alma ao mundo dos mortos, somente roubará o corpo sem vida, a matéria; vindo a agregar está o fato da rapidez de Hermes –

<sup>470</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre, (1966), p. 278.

<sup>471</sup> *Idem*, p. 279.

<sup>472</sup> *Iliada*, XXIV, 23-24. Trad. Frederico Lourenço.



devido a suas sandálias aladas – ideal para o roubo do cadáver. Deste modo, é possível afirmar que na *Ilíada* não há nenhuma menção clara que identificaria o Hermes *psicopompe*, embora esta faceta também não possa ser negada quando da análise deste passo.

Já nos Cantos XI e XXIV da *Odisseia* são os que nos faz afirmar que, no período homérico, Hermes já era conhecido como *psicompompo*, embora este aspecto não tenha sido predominante. Ambas as epopeias homéricas tratam de um Hermes associado aos rebanhos ou a serviço de Zeus, como mensageiro. Na própria *Odisseia*, em que há um Canto integralmente relatando o ambiente subterrâneo, Hermes praticamente não aparece neste aspecto. Nesta obra, o deus será quase que exclusivamente o mensageiro, auxiliando Odisseu em seu retorno para Ítaca. Homero concede mais importância a outros enfoques de Hermes do que o sombrio e fúnebre.

No fragmento que segue, temos a famosa e já exemplificada ida de Odisseu ao mundo dos mortos; conversando com Hércules, Odisseu houve a narrativa de um dos trabalhos realizados pelo herói: a captura de Cérbero. É por meio da fala de Hércules que o *psicompompo* Hermes é relatado:

Uma vez até para aqui me mandou, para trazer o cão de Hades.  
Pensava que não havia trabalho mais dificultoso que este.  
Mas eu levei o cão, trazendo-o da mansão de Hades.  
Hermes me acompanhou e Atena de olhos garços.”<sup>473</sup>

Na *Odisseia*, Hermes já era o guia do mundo subterrâneo. Esta constatação nos faz considerar a hipótese aventada por Séchan e Lévêque (1966), de que Hermes contém uma característica *psicompompo* antes mesma da formação da sociedade helênica, haja vista que nas Epopeias Homéricas encontramos relações imaginárias micênicas e até minóicas. Este passo que retrata Hermes junto a Hércules também é fortíssima na iconografia, como constatamos quando da discussão acerca de Cérbero.

Atena também acompanha o deus. Entretanto a deusa não possui relação com o submundo; está somente guiando seu protegido em mais um trabalho. O fato de Homero ter tido a preocupação de colocar junto a Atena o guia Hermes é uma prova de que realmente o deus já era visto também desta forma, e que não se tratou uma mera coincidência. O último canto deste épico, o de número XXIV inicia-se com a figura de Hermes:

<sup>473</sup> *Odisseia*, XI, 623-626. Trad. Frederico Lourenço.

As almas dos pretendentes foram chamadas por Hermes,  
 deus de Cilene, que segurava nas mãos a bela vara  
 de ouro, com que enfeitiça os olhos dos homens  
 a quem quer adormecer; ou então outros acorda do sono.  
 Com esta vara acordou as almas, que o seguiram, guinchando.  
 Tal como no recesso de uma caverna misteriosa os morcegos  
 envoaçam e guincham quando um deles cai da rocha  
 onde se agarram, enfileirados, uns aos outros –  
 assim guinchavam as almas à medida que desciam.  
 E o Auxiliador, Hermes, levou-as por caminhos bolorentos:  
 chegaram às correntes do Oceano e ao rochedo branco;  
 passaram além dos portões do Sol e da terra dos sonhos  
 e chegaram rapidamente às pradarias de asfódelo,  
 onde moram as almas, fantasmas dos que morreram.<sup>474</sup>

Colocando como referência o local de nascimento do deus, Homero concede a Hermes a faculdade de reunir as almas. Seu caduceu – a vara referenciada, que terá uma fortíssima representação e uma simbologia essencial na iconografia – já é exaltado neste período. Por dois momentos neste fragmento há a associação com Hipno, por meio do sono e dos sonhos; da mesma forma ambos os deuses estarão em convergência nas imagens a partir do período clássico. Esta relação entre as duas deidades poderia estar significando a própria idéia da morte como um sono eterno, um ato de adormecer, haja vista que o báculo de Hermes faz “vir logo o sono”.

Há mais um forte indício de que o mundo dos mortos se localizaria no Oceano ou além deste, pois Hermes, ao guiar seus mortos, passa pelas correntes marítimas. Destarte Hermes não é mal nem temido; é considerado o “salvador”, aquele que leva as cabisbaixas almas; o que não deixa nenhum dos mortos se perderem no caminho; o que atenua a amargura sentida com o fim da vida. Os asfódelos estão presentes, assim como em muitas situações em que a morte está relacionada, pois se constituía como uma das plantas simbólicas do ato fúnebre e até poderiam acreditar que facilitava a entrada do falecido no Hades.

Constatamos que já no período homérico Hermes era associado à morte. Esta associação também está interligada com as outras definições do deus: “Hermes, como deus das fronteiras e da transgressão das fronteiras impostas pelos tabus, é por conseguinte patrono dos pastores, dos ladrões, dos sepultos e dos arautos.”<sup>475</sup> A própria fronteira na qual Hermes se encontra, entre os vivos e os mortos, é a fronteira do ctônico

<sup>474</sup> *Idem*, XXIV, 1-14.

<sup>475</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 311.

mundo da contravenção: a dos rurais, dos ladrões e daqueles que não se inserem completamente nos padrões sociais helênicos.

No período arcaico, Hermes aparece como *psicopompo* em dois documentos: seu próprio Hino Homérico e o *Hino Homérico a Deméter*<sup>476</sup>. O *Hino Homérico a Hermes* apresenta a narrativa do ainda bebê Hermes, que rouba o gado que estava sob responsabilidade de seu irmão Apolo e que inventa a lira e desafia a soberania de Zeus. É no final do hino que encontramos: “e de todos os bandos ser senhor o glorioso Hermes/e ser o único perfeito mensageiro para o Hades,/e este, que nada concede, concederá honra não minúscula.”<sup>477</sup> Este único passo em todo o hino nos leva a afirmar que, mesmo com o conhecimento de que Hermes já era o responsável para acompanhar os mortos ao submundo – que era o único deus com autorização para entrar e sair deste mundo – esta não é uma função de destaque. Da mesma forma que na *Odisseia*, não é assentado como maléfico, mas sim como glorioso, como aquele ser perfeito para conviver dentro da fronteira da vida com a morte.

Sendo Hermes dono de rebanhos, o que é caracterizado por seu Hino Homérico, seria caracterizado como um pastor. O pastor, desde povos da Mesopotâmia, representava o guia, aquele que orienta e conduz os rebanhos. Assim como o pastor Hermes funciona como guia de seus rebanhos, o *psicopompo* também guia os mortos pelos caminhos do mundo subterrâneo; Hermes é, em suas facetas olímpica e ctônica, um condutor.

No *Hino Homérico a Deméter*, Hermes aparece como o responsável por guiar Perséfone em seu retorno ao mundo dos vivos. Deméter ameaça assolar a terra pela fome caso não visse sua filha, o que causa a preocupação de Zeus. A fronteira é ainda mais clara:

Depois que o baritonante, longevidente Zeus, ouviu isso,  
enviou, para o Érebo, o Argifonte de bastão dourado,  
a fim de que, seduzindo Hades com brandas palavras,  
conduzisse a pura Perséfone da treva nevoenta  
para a luz junto aos deuses, a fim de que sua mãe,  
vendo-a com os próprios olhos, pusesse fim à cólera.  
Hermes não desobedeceu. Rápido, arremessou-se sob o covil da terra  
com impetuosidade, deixando a sede Olímpia.<sup>478</sup>

---

<sup>476</sup> Nas obras de Hesíodo não é encontrada nenhuma menção a Hermes *psicopompo*, de forma que não as apresentaremos neste momento. Da mesma forma, a faceta *psicopompo* de Hermes também não foi mencionada pelo teatro ático.

<sup>477</sup> *Hino Homérico a Hermes*, 571-573. Trad. Maria Celeste C. Dezotti.

<sup>478</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 334-341. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

Como já foi explicado brevemente neste mesmo capítulo, “Argifonte” é outro nome de Hermes, significando algo como “o matador de Argos”<sup>479</sup>, em uma alusão ao local em que nasceu. Já explanamos que, nos primórdios, Hermes seria uma divindade mais selvagem e até matadora de rebanhos; este apelido poderia ser utilizado como intenção de remeter a um Hermes ainda não tão antigo, haja vista que os hinos foram redigidos, provavelmente, nos séculos VII a.C. e VI a.C.

O *Hino Homérico a Deméter*, acreditamos por ter uma natureza mais telúrica, é mais detalhista em relação ao *psicopompo* do que o próprio *Hino Homérico a Hermes*. A simbologia do caduceu, da vara, permanece, assim como a fronteira em que Hermes se encontra: estava no Olimpo e, tempos depois, já se encontra no submundo. Interessante é que outras características de Hermes mesclam-se a esta narrativa: as “brandas palavras” que seriam usadas para convencer o próprio deus do mundo subterrâneo demonstram o lado ardil de Hermes, o lado dos mercadores e malandros. Assim como a noção de rapidez que esta cena nos sugere associa o deus a sua principal função: a de mensageiro.

Nas imagens Hermes possui uma associação com passagens ctônicas relativamente forte. Todavia, os temas telúricos adjudicados aos Mistérios de Elêusis ou as estátuas hermáicas itifálicas são mais presentes do que a representação de seu lado sombrio. Entretanto acreditamos que, em cerâmicas funerárias e na arte mortuária em geral, seria benéfico a representação da alma do ente querido sendo guiado pelo “glorioso” mensageiro divino. Nesta tese lançaremos mão de duas imagens em cerâmica, por amostragem, para compreendermos como se dava a associação de Hermes quando dos temas conectados à morte.

A primeira imagem está presente em uma cratera datada de 515 a.C., período em que Hermes *psicopompo* passa a ser representado – a data das primeiras imagens encontradas que prezenciam Hermes é um pouco anterior, do início deste século VI a.C, entretanto mostrando o deus em outras temáticas. Nesta imagem Hermes está no centro, no plano de fundo; a cena mostra Hipno e Tânato carregando o corpo de Sarpédon<sup>480</sup>, que ainda se encontra com três feridas sangrando. Em uma cratera assinada pelo pintor Euphronios e com as divindades identificadas, é possível perceber que Hermes liga-se a morte: o deus aguarda para levar a alma do herói para o Hades.

<sup>479</sup> RIBEIRO JR., Wilson A; MARQUETTI, Flávia R. (2010), p. 538.

<sup>480</sup> Filho de Zeus e Laodamia, rei da Lícia. Na Guerra de Tróia foi morto por Pátroclo.

Esta é uma cena que remonta à tradição da Guerra de Tróia, e não somente pelos dois hólitas que se encontram nas extremidades do vaso – e certamente estes militares estão exatamente para “informar” a quem vê a pintura de que se trata um tema de guerra – mas pela própria morte de Sarpédon, que é narrada na *Iliada*. Apolo solicita que Hipno e Tâmato levem o corpo do rei de volta a Lícia, para que sejam concedidos os rituais fúnebres e assim é feito. Este é um claro momento de fronteira: a passagem de



Localização: Museu de Nova York, 1972.11.10. Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: 510 a.C.

Sarpédon do mundo dos vivos para o submundo requer a presença do deus das fronteiras: o guia Hermes.

O deus está trajando um *chiton* e está com seus sapatos alados, associando a concepção da rapidez do mensageiro; seu chapéu também possui asas. O deus porta seu caduceu – ou vara dourada – obliquamente; neste caso específico não haverá uma simbologia própria, diferentemente de outras posições, na qual representará outras situações específicas<sup>481</sup>. A questão do caduceu que Hermes empunha é interessante, haja vista que este objeto divino está presente desde religiões Indo-europeias muito antigas.

Este caduceu possui inúmeras definições e simbologias; no início de sua representação era pintado com duas serpentes, em uma síntese ctônico-urânica<sup>482</sup>. O próprio Hermes é esta síntese, pois o deus convive com os dois mundos e é simbolizado

<sup>481</sup> SIEBERT, Gérard (1989), p. 387.

<sup>482</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 228.

em ambos. O caduceu de Hermes estaria associado à própria fronteira entre o telúrico e o olímpico na qual o deus vive:

La varita recuerda el origen agrario del culto de Hermes y los poderes de mago que detenta; las dos serpientes evocan el carácter originalmente ctónico de este dios, capaz de descender a los Infiernos y enviar allí a sus víctimas, así como de retornar a su grado y devolver a la luz a ciertos prisioneros.<sup>483</sup>

Mas a uma outra característica este caduceu também estaria ligado: ao da fecundidade e sexualidade. O caduceu estaria simbolizando, também, um falo em ereção<sup>484</sup>. Extremamente oportuna é esta análise pois, como é sabido, uma das facetas de Hermes era o itifálico, o que está sempre com o falo em ereção. Mesmo quando o deus assume seu viés *psicopompo*, parece que não abandona seu lado itifálico; ele continua a ser simbolizado por meio do seu caduceu – importante salientar que Hermes itifálico não é representado com caduceu, pois ele já se encontraria presente na forma do pênis em ereção.

Nesta segunda imagem, um *lekythos* de 450 a.C., confeccionado pelo Pintor de Atenas percebemos que o deus conduz a alma de um jovem pelo caminho do mundo



Localização: Museu de Palermo, nº 310. Procedência: Ática. Forma: *Lekythos*. Data: 450 a.C.

subterrâneo. O semblante tristonho do outrora vivo demonstra a insatisfação do Grego diante da morte, mesmo este compreendendo a mesma como uma consequência da vida. Embora esta seja uma imagem mais recente do que a anterior, Hermes não se contrajando seus sapatos com asas. Mas o deus não os perdeu nesta fase de sua

<sup>483</sup> *Idem*, p. 229.

<sup>484</sup> *Idem*, p. 228.

representação. cremos que nesta cerâmica o pintor teve a intenção de associar Hermes exclusivamente à morte, colocando sua importância como mensageiro dos deuses em um segundo plano.

O semblante que a deidade porta é sereno. Trajando um *chiton* e seu caduceu, também veste um *chlamys*. O *chlamys* será uma vestimenta típica de Hermes: trata-se de uma espécie de capa, presa nos ombros – como percebemos nesta imagem; com o passar dos séculos, o *chlamys* passará a ser usado sobre os cotovelos. O caduceu de Hermes não se encontra em posição de destaque, estando levemente oblíqua.

Finalizando, a imagem de um Hermes *psicopompo*, associado ao mundo dos mortos e as criaturas subterrâneas, embora não fosse a principal forma de expressão por parte dos homens ao deus, não era negada. Tanto nas epopeias quanto nos hinos e nas imagens Hermes é concebido como também o que leva os mortos ao submundo. A ausência deste aspecto no teatro não pode ser visto como uma negação a esta face por um motivo principal: Hermes não obteve grande participação no teatro, seja como *psicopompo*, como Eleusino, como mensageiro ou como transgressor. Este deus, caracterizado como o divo das fronteiras, embora sempre lembrado, deveria ser demasiadamente fronteiro para ser visto e ganhar projeção por parte da *polis*.

# CAPÍTULO 3

## O AMBIENTE AGRÍCOLA

### 3.1. A *chóra* e as celebrações rurais

Muito se elucubra sobre o conceito de *polis*. Sempre se pensa como os Helenos percebiam o espaço onde viviam: seus ambientes públicos, seus locais sagrados, seu *oikos* e seu cotidiano. A maioria das teses e dos autores que se debruçaram sobre a temática do cotidiano das *poleis* se preocupam com a *asty* e seus moradores; bem menos se conjecturou – e se escreveu – sobre o cotidiano dos habitantes da *chóra*. Os homens e mulheres que residiam nos locais fora das muralhas possuíam uma dinâmica social própria, crenças próprias – como já foi esclarecido – e um modo de vida distinto do homem urbano, ao menos nos períodos homérico e arcaico, já que no período clássico a *asty* conhece um crescimento acelerado, pois, após o período das tiranias, o rural e o urbano começam a se fundir.

A agricultura, sobretudo antes deste período clássico, se configurava como a principal atividade econômica de todo o Mediterrâneo. Aliás, desde que o Homem se sedentarizou é a agricultura a principal atividade econômica humana. Era também de responsabilidade dos trabalhadores da *chóra* o abastecimento alimentar de todos os cidadãos e governantes que habitavam a parte interna das muralhas. Contudo é importante lembrar que a documentação textual que resistiu até os nossos dias explana muito mais sobre o ambiente urbano, em detrimento do rural. Os próprios antigos, ao menos antes do século IV a.C., não se preocupavam com a economia de suas respectivas *poleis*, ao menos na economia na acepção do termo que pensamos na contemporaneidade<sup>485</sup>. Sabemos, em linhas gerais, sobre o cotidiano do trabalhador rural por meio de alguns indícios narrados nas Epopeias Homéricas, das obras que Hesíodo deixou escritas – principalmente *Os Trabalhos e os Dias* – pelas reformas de Sólon em Atenas e pelas medidas tomadas pelos tiranos, como Pisístrato em Atenas e

---

<sup>485</sup> A obra *Econômico*, de autoria de Xenofonte e escrita já no século IV a.C se configura como o primeiro e mais completo tratado de economia até este período. Nesta obra, estão contidas informações sobre a prática da agricultura e a vida nos campos, além de retratar a organização econômica doméstica. A própria palavra “economia” deriva do termo *oikos*, que significaria algo com o “lar” ou o ambiente doméstico dos Gregos.



Cípselo em Corinto, entre outros, em sua maioria relatadas por Heródoto, em sua obra *Histórias*, e por Aristóteles, na *Constituição de Atenas*.

Todavia, proporemos aqui uma breve reflexão sobre este ambiente, haja vista que as divindades nas quais refletiremos neste capítulo estão intrinsecamente ligadas ao recinto agrário. Afirma-se que no século VIII a.C. houve um desenvolvimento na economia agrícola e pastoril; o aumento demográfico ocorrido nos séculos posteriores atesta o crescimento destas produções<sup>486</sup>. A economia simples do cultivo a terra era extremamente arcaica<sup>487</sup>: toda a alimentação e vestuário eram obtidos graças aos recursos locais; esta alimentação – mesmo entre as famílias mais abastadas – era baseada em alguns frutos, legumes e cereais – principalmente a cevada – além do leite, sobretudo na forma de queijo, e da carne dos animais. Nestes tempos homéricos a predominância absoluta era de grandes propriedades fechadas; o *temenos* que, embora fosse propriedade pública, era concedido aos grandes homens e heróis, conhecido inclusive como terras de deuses<sup>488</sup>.

Entretanto as técnicas agrícolas ainda eram precárias, mesmo depois da aceleração da produção de cereais; o arado simples, a foice e uma pá primitiva são os principais artefatos utilizados pelos trabalhadores, o que dificultava o trabalho em demasia. Para o pequeno agricultor – embora as grandes propriedades predominassem, existiam as pequenas – a situação era ainda mais difícil, pois este, além de sua família, possuía poucos trabalhadores, pois não poderia pagar por muitos, além de alguns poucos escravos; desta forma ele mesmo também deveria participar do trato com a terra. Esta relação faz nascer uma tensão entre o pequeno agricultor e o grande proprietário de terras que, na verdade, habitava a cidade:

Para o fim dos tempos homéricos, o pequeno camponês inspira já um certo desprezo aos grandes da terra, sobretudo às pessoas da cidade. O seu horizonte é acanhado, e curtos os seus pensamentos. (...) Quanto ao pobre homem que possui por única riqueza o canto de terra que arroteia com o suor do seu rosto, conhece-se apenas um infortúnio pior do que o seu: o do mercenário a seu serviço.<sup>489</sup>

Embora a leitura deste trecho do texto de Glotz possa nos levar a incorrer em um erro, pois os mercenários eram categorias de profissionais próprias, que tinham como

<sup>486</sup> MOSSÉ, Claude (1989), p. 123.

<sup>487</sup> MAFFRE, Jean-Jacques (1993), p. 52.

<sup>488</sup> ISAGER, Signe; SKYDSGAARD, Jens Erik (2001), p. 182.

<sup>489</sup> GLOTZ, Gustav (1946), p. 51.

ofício a venda de seus serviços, muitos dos trabalhadores do campo poderiam ser considerados espécies de mercenários, haja vista que não possuíam vínculo empregatício com o proprietário: “São, na maior parte, metecos e libertos, sobretudo nos arredores de Atenas, onde predomina a horticultura. Esta categoria de trabalhadores não aceita de bom grado o contrato ao ano.”<sup>490</sup>

Glötz (1946) afirma que, na maioria das vezes, o senhor da terra não morava em sua propriedade. A habitação do proprietário fixava-se além dos seus campos cultivados; muitas vezes dentro do perímetro urbano. Nos campos habitavam os trabalhadores da terra, o que contribuiu em muito para que estes desenvolvessem uma religiosidade própria ligada às divindades telúricas.

Sólon, o legislador ateniense, no período arcaico, tomou algumas medidas legais que favoreceram os trabalhadores do campo da região da Ática<sup>491</sup>. Delfim Leão nos dá como exemplo a *seisachtheia*, que possuía como foco o afrouxamento da escravidão devido a dívidas, bem como a libertação de alguns escravos. Também é essencial a divisão em hierarquias sociais que o legislador promoveu, dividindo os habitantes em quatro grupos conforme cálculos na quota de produção agrícola, criando assim um sistema de natureza *timocrática*<sup>492</sup>, mas que de certa forma também contemplava os menos favorecidos economicamente, diferente do que ocorrera até aquele momento.

Já em outras regiões da Península Balcânica, como Esparta e Creta, os costumes legais que regiam os trabalhadores, praticamente consuetudinários, faziam com que uma grande massa de trabalhadores fosse desfavorecida. A um grupo de agricultores cabia como única função lavrar a terra para os proprietários de glebas sem nenhuma garantia trabalhista; em Creta havia inclusive a figura do agricultor dependente, que dependia do proprietário de terras para quase tudo<sup>493</sup>.

O trigo já se constituía como um dos elementos base da agricultura grega neste período, mas também fazia parte das plantações outros cereais inclusive mais acessíveis e utilizados pela massa, como a cevada, além de algumas frutas e verduras, como já relatamos acima. A cevada, plantada em secas e pobres terras aráveis, junto com a vinha

---

<sup>490</sup> *Idem*, p. 225.

<sup>491</sup> Glötz (1946) nos explica que já em Esparta, Creta e Tessália o antigo regime de propriedade era extremamente rígido e os senhores utilizavam de trabalho essencialmente servil.

<sup>492</sup> LEÃO, Delfim (2001), p. 301.

<sup>493</sup> ISAGNER, Signe; SKYDSGAARD, Jens Erik (2001), p. 152.

e a oliveira constituíam-se na “tríade mediterrânea” de produtos agrícolas<sup>494</sup>, pois todos estes artigos adaptavam-se bem a terra seca e ao clima mediterrânico.

A oliveira era amplamente cultivada e, em Atenas, Sólon, quando baixou a lei de proibição das exportações agrícolas, não incluiu o azeite, possivelmente porque esta mercadoria era produzida em larga escala<sup>495</sup>. O óleo extraído da oliva não era utilizado somente para o consumo, mas também para iluminação e limpeza pessoal. Este produto estava entre os mais consumidos, sobretudo pelas famílias mais abastadas, que possuíam vários pés de oliveira em suas propriedades e, por vezes, excediam a produção:

Olives are notoriously unreliable croppers. Hence in order to supply domestic consumption, households might need quite large numbers of trees. On some occasions, these almost certainly produced far more than a single household could consume, leaving a substantial surplus which could be stored for future use, sold for cash, or otherwise invested in social and/or political relationships.<sup>496</sup>

O azeite de oliva, então, longe de representar somente o consumo alimentar, possuía uma verdadeira função social na Grécia.

A alimentação cotidiana dos homens de menor categoria econômica – a maioria dos habitantes – consistia em pão e hortaliças e a ausência de um agricultor, no caso, por exemplo, de uma campanha militar, poderia colocar em risco a sobrevivência de sua própria família<sup>497</sup>. Neste período de Sólon a carne já não é para todos – diferentemente do período homérico; o povo só a tem nos dias de festejos sagrados<sup>498</sup>. Desta forma o consumo de peixe, outrora desprezado, aumenta consideravelmente, já que era abundante, sobretudo no mar<sup>499</sup>, e mais acessível às pessoas pobres.

Neste período arcaico a população aumenta mas a tecnologia agrícola não evolui o necessário. O arado, a foice e o piso dos grãos por animais continuam sendo as principais técnicas. Houve melhorias importantes nos trabalhos de drenagem e de irrigação; as encostas, que antes não eram ocupadas, agora já poderiam ser cultivadas, por meio de terraços. Entretanto sempre havia a ameaça de que a produção não daria

---

<sup>494</sup> JONES, Peter V. (org.) (1997), p. 69.

<sup>495</sup> LEÃO, Delfim (2001), p. 380.

<sup>496</sup> FOXHALL, Lin (1990), p. 79.

<sup>497</sup> JONES, Peter V. (org.) (1997), p. 68-69.

<sup>498</sup> Glotz (1946) informa que a alimentação básica da população eram os cereais. Diariamente era consumido *sitos* – que consiste em pão ou papas – e *opsónione* – um complemento de peixe, fruta ou legume.

<sup>499</sup> ISAGER, Signe; SKYDSGAARD, Jens Erik (2001), p. 15.

conta da demanda e a *polis* ateniense chegou a proibir a saída de gêneros agrícolas.<sup>500</sup> A maioria da população viva nos campos e raramente ia à cidade. Este costume vai perdurar, ao menos em Atenas – até o fim do período clássico; com a Guerra do Peloponeso, a população rural vai proteger-se dentro da muralha.<sup>501</sup>

A representação da terra, além de religiosa – como trataremos mais adiante – também remetia à riqueza. As posses faziam com que um homem fosse considerado “mais rico” ou “mais pobre”: “Para o camponês agricultor com sua pequena propriedade e para o aristocrata com suas glebas mais vastas, a garantia de subsistência e do *status* aos olhos dos demais dependia da manutenção de suas propriedades que tinham herdado.”<sup>502</sup> O pequeno camponês na Atenas do período clássico por vezes sequer era considerado um cidadão e não possuía voz na Assembleia, principalmente se fosse somente um trabalhador sem posses.

Desde o século VII a.C. a aquisição e uso de terras públicas existia, por meio de arrendamentos<sup>503</sup>; é passível concluir então que indivíduos que não possuíam dinheiro suficiente para adquirir seu próprio lote de terra “alugavam” uma porção do poder público. Esta necessidade na relação econômica do homem com a terra, perceptível pelo fato de aqueles que não possuem bens arrendarem terras públicas para plantio, demonstra todo o poder que a agricultura e as práticas com a terra detinham na economia Grega.

É imprescindível relatarmos também a participação dos *thetes*, trabalhadores, proprietários ou não de terras – e quando proprietários, sempre de pequenas porções – atenienses<sup>504</sup> que ganharam prestígio, sobretudo após o governo de Clístenes. Estes trabalhadores eram em aproximadamente vinte mil, nos quais os camponeses perfaziam dois terços da civilidade de Atenas<sup>505</sup>, praticando a agricultura e dedicando-se às questões do campo<sup>506</sup>. Eram pequenos proprietários de terras que produziam praticamente para a subsistência, não participando da comercialização e exportação de

<sup>500</sup> LEÃO, Delfim (2001), p. 379.

<sup>501</sup> HANSON, Victor Davis (1998), p. 79.

<sup>502</sup> GLOTZ, Gustav (1946), p. 68.

<sup>503</sup> LALONDE, Gerald V.; LANGDON, Merle K.; WALBANK, Michael B. (1991), p. 149.

<sup>504</sup> É realmente difícil compreender os meandros político-sociais que regeram os trabalhadores rurais de outras Cidades-estados, haja vista a escassez de documentos. Todavia algumas informações acerca de outras regiões podem ser consultadas em: ISAGNER, Signe; SKYDSGAARD, Jens Erik (2001). 3ª edição. *Ancient Greek Agriculture: an introduction*. Londres/Nova Iorque: Routledge.

<sup>505</sup> THEML, Neyde (1998), p. 42.

<sup>506</sup> Vale a lembrança de que os *thetai*, de acordo com Neyde Theml (1998) poderiam assumir diversas outras funções dentro da *polis* ateniense, como diaristas, jornalheiros e horistas.

gêneros agrícolas; esta prática estava reservada aos médios proprietários – os *zeugitai* – e principalmente aos grandes latifundiários.

Após as reformas de Sólon e da tirania de Pisístrato, os *thetes* foram incorporados, em alguns aspectos, ao ambiente urbano e, após Clístenes, a algumas categorias era permitido votar e participar das decisões da *polis*. Porém, se adentrarmos nos período remotos, provavelmente estes trabalhadores do campo praticamente nenhum direito possuíam e não estavam integrados ao ambiente da *polis*.

Dentro desta questão fundiária é atestado também que os proprietários destas terras, a partir do período clássico, eram cidadãos; não era necessário possuir terras para se ter o título que concede a cidadania, mas é necessário possuir o título para adquirir terras. Mesmo o pequeno proprietário, aquele com um ou dois hectares, poderia ser considerado cidadão.<sup>507</sup> Somente os trabalhadores destas terras – e que não eram proprietários, pois muitos pequenos proprietários também exerciam serviços braçais em seus terrenos – é que dificilmente conseguiriam a cidadania. Já os grandes donos de terras, estes certamente cidadãos, tinham de despender de mão de obra servil<sup>508</sup> – haja vista o tamanho de suas propriedades, de várias glebas – remunerada ou escrava.

No período clássico, o pequeno agricultor ateniense já estava mais ligado aos negócios, negociando seus produtos e realizando transações comerciais. Aos que a terra não era suficiente para o sustento, vendiam o restante de sua mão de obra como trabalhadores e pastores em outras propriedades.<sup>509</sup> O arado foi levemente aperfeiçoado, facilitando a labuta.

Destarte, a população aumenta em um ritmo muito mais acelerado do que a produção, o que obriga várias *poleis* a praticarem o comércio com outras regiões, apressando a prática da exportação. A Ática, neste período, produzia somente um quarto do necessário para seu consumo e somente metade da produção total poderia ser destinada ao comércio<sup>510</sup>. Mas o cultivo de alguns artigos, como o vinho, o figo e o azeite são aperfeiçoados, o que diminui a dependência da região da Ática da exportação destas mercadorias.

O papel da mulher é imprescindível em toda esta engrenagem. É ela a responsável pela organização dos gêneros alimentícios no *oikos* e armazenamento de grãos na dispensa da casa; é a matrona que mantém a estabilidade familiar. A deusa

<sup>507</sup> MOSSÉ, Claude (1993), p. 52.

<sup>508</sup> MAFFRE, Jean-Jacques (1993), p. 52.

<sup>509</sup> GLOTZ, Gustav (1946), p. 159.

<sup>510</sup> *Idem*, p. 229.

Deméter poderia ser colocada também como a representante destas mulheres: senhoras não estariam bem representadas por divindades sinistras como Hécate, nem por divindades adúlteras, como Afrodite. Deméter é a ativa deusa com o comportamento de uma comandante do lar, dedicada a seus filhos – a deusa corre em proteção à sua filha, como veremos – e aos gêneros alimentícios.

Devido a grande quantidade de pessoas que habitavam a *chóra*, é claro que as festividades, tão costumeiras desde que a humanidade se sedentarizou, organizaram-se conforme a necessidade básica destes habitantes, no caso o período da colheita. Como neste capítulo estamos analisando a deusa da agricultura por excelência, Deméter, e as divindades que a acompanham, serão duas as festas que trataremos, as principais e mais difundidas que foram oferecidas à deusa: os Mistérios de Elêusis e as Tesmofórias – *Tesmophoriai*.

Não há uma data exata para o início dos chamados Mistérios de Elêusis<sup>511</sup> – *tà mystèria*, para os áticos. Uma corrente afirma que as peregrinações em Elêusis datam desde o século XV a.C.<sup>512</sup>; desta forma a implantação do ciclo eleusino foi uma adaptação de antiquíssimos cultos a uma deusa da terra. Outros autores atestam que embora um pouco mais recentes, estes ritos eram releituras de festas minoicas e, sobretudo, Indo-europeias, associadas a divindades da terra e do plantio, tendo até oferendas e artefatos parecidos, como recipientes zoomórficos ou lâmpadas que projetavam cabeças de animais<sup>513</sup>. Ainda há a hipótese de estes cultos terem vindo da Tessália ou da Trácia<sup>514</sup>, o que caracterizaria uma herança de ritos orientalizados, corroborando com o tronco Indo-europeu. Entretanto é sabido que foi a partir do século VII a.C., quando a cidade de Elêusis fica sob o controle de Atenas, que o ritual ganha força e novos adeptos<sup>515</sup>.

Elêusis era uma cidade que fazia parte da Ática, subordinada politicamente a Atenas; durante a queda de Micenas e do saque de várias cidades, parece que Elêusis, por se encontrar mais ao sul, saiu ilesa<sup>516</sup>; os festejos do ciclo eleusino ocorriam aproximadamente no mês de Setembro, o *Broedrómion*. Embora a prática do culto já

---

<sup>511</sup> George Mylonas (1961) refuta a hipótese de os rituais em Elêusis possuírem uma raiz egípcia – o que foi mencionado por Walter Burkert no clássico *Cultos Mistéricos Antiguos*; Mylonas atesta que estes se configuraram como os conhecemos somente no final do período geométrico. Burkert (1986) afirma que estes cultos poderiam ser herança de crenças micênicas.

<sup>512</sup> GOMEZ, Manuel Guerra (1987), p. 71.

<sup>513</sup> GIMBUTAS, Marija (1974), p. 82.

<sup>514</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1993), p. 230-231.

<sup>515</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1966), p. 146.

<sup>516</sup> MYLONAS, George (1961), p. 55.

existisse foi Sólon, ao que tudo indica, o responsável pela oficialização de um local para se cultuar as deidades agrícolas<sup>517</sup>, inclusive com a construção de edifícios sagrados:

In the days of Solon Salamis was taken by the Athenians. Apparently Eleusis also was then brought into the orbit of Athens, for we hear that the Mysteries were among the Athenian sacred rites provided by Solon's law the Athenian Council had to meet in the Eleusinion the day after the Mysteries were held to hear the report of the officials regarding the conduct of the celebration. We also find specifications for the sacrifices to be held in Athens in connection with the celebration of the Mysteries in an inscription that contains the re-edition of the sacred law of Solon. Apparently during the time of Solon the Hymn was composed.<sup>518</sup>

Se concordarmos que Sólon oficializou e, de certa forma, divulgou e popularizou os Mistérios de Elêusis, então a popularização que cultuava divindades ctônicas é anterior às tiranias Helênicas; se foi a legislatura de Sólon que difundiu o principal ritual de Deméter e sua filha, então a historiografia tradicional, que atesta que os deuses rurais foram contemplados sobretudo a partir do tiranos, deve ser revista.

Desde tempos remotos, Elêusis tornou-se um local divino – quem sabe por ser uma cidade de grande produção agrícola, com um raro solo fértil – e foi referenciado como o local em que Deméter reencontrou sua filha, que havia sido sequestrada. O culto foi ganhando importância com o passar das décadas, sendo que a partir da legislatura de Sólon e, principalmente, da tirania de Pisístrato e de seus filhos, passa a ser uma região oficialmente sagrada. Os cultos em Elêusis não eram simples ritos iniciáticos, tampouco somente uma narrativa mítica. Os festejos devem ser compreendidos sob diversos aspectos, em uma complexa prática religiosa<sup>519</sup>.

Sendo a sociedade helênica dependente de sua produção agrícola, atestamos o caráter agrário dos Mistérios de Elêusis. Este culto, que associa o conhecimento do plantio e o ciclo anual da terra, de certa forma atrelado também ao regresso de Perséfone/Cora, possuía um apelo à essência do ser humano; o dogma praticamente não existia: “Os Mistérios, como a religião helênica em geral, não tinham um dogma a ser ensinado, a sua característica ultrapassava o nível intelectual e chegava nos hemisférios mais íntimos do homem antigo, eles eram mais sentimentos do que ensinamentos.”<sup>520</sup>

<sup>517</sup> Walter Burkert (1993) informa que antes do local sagrado edificado o culto o corria ao ar livre, a volta de uma fogueira.

<sup>518</sup> MYLONAS, George (1961), p. 64.

<sup>519</sup> GUEDES, Carolina Machado (2009), p. 86.

<sup>520</sup> *Idem*, p. 90.

Também tinha como essência o ciclo o fato da salvação das almas: “Los misterios eleusinos, como en general todas las religiones místicas, creían en la subsistencia feliz de las almas tras la muerte.”<sup>521</sup> Esta relação do ciclo de Elêusis com o mundo dos mortos se faz como uma das relações entre Deméter e Hades, tendo como elo sua filha Perséfone.

Não era somente a questão da agricultura e do plantio de cereais que os simbolismos do ciclo eleusino se ocupavam: Deméter, numa afinidade com o mundo dos mortos, também prometia uma vida além-túmulo privilegiada ou, ao menos, com os sofrimentos amenizados; acreditava-se, inclusive, que os mortos participavam de alguns momentos do ritual, para continuar os festejos no mundo dos mortos.<sup>522</sup> Conforme Maria Helena da Rocha Pereira, a felicidade no além não dependia unicamente dos feitos durante a vida – embora estes fossem primordiais – mas também de uma série de práticas<sup>523</sup>, como a devoção a deidades protetoras da vida e a participação em ritos que poderia gerar bem-estar na vida no ambiente subterrâneo.

Uma versão nos dá conta de que Hércules, quando necessitou ir ao ambiente subterrâneo para executar um de seus trabalhos, a saber o captura do cão Cérbero, se iniciou no ritual de Elêusis, para não ofender o submundo e para não correr o risco de, uma vez lá, não conseguir voltar<sup>524</sup>. Esta é uma narrativa que corrobora com a relação dos mistérios com o mundo dos mortos: os iniciados no culto passariam a possuir uma intrínseca ligação com o mundo subterrâneo.

Por que o termo “Mistérios”? O que acontecia dentro do *telesterion*<sup>525</sup>, onde ocorria a iniciação aos cultos sagrados e onde as relações religiosas aconteciam, não poderia ser revelado. Somente os iniciados do ritual<sup>526</sup> às Duas Deusas – Deméter e Perséfone/Cora – conheciam as etapas do culto. Porém a iniciação não possuía o caráter de ensinamento; o que era conhecido não deveria ser transmitido, mas guardado em segredo<sup>527</sup>. As condições para ser aceito nos mistérios estava em falar grego e estar livre

<sup>521</sup> GOMEZ, Manuel Guerra (1987), p. 71.

<sup>522</sup> BURKERT, Walter (1986), p. 45.

<sup>523</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1955), p. 33.

<sup>524</sup> KERÉNYI, Karl (2009), p. 201.

<sup>525</sup> Templo dedicado a Deméter e a Perséfone/Cora. Foi sendo ampliado com o passar dos séculos e, no tempo de Péricles, torna-se um gigantesco edifício, capaz de abrigar centenas de pessoas. Maria Helena da Rocha Pereira (1993) coloca que a planta primitiva do *telesterion* é micênica, refutando uma origem cretense do ritual.

<sup>526</sup> Walter Burkert (1986) coloca que o nome dos que eram iniciados juntos, *adelphos*, seria algo como “irmão”; mas também alerta de que esta união deveria ser vista muito mais como um clã do que por laços afetivos.

<sup>527</sup> GUEDES, Carolina Machado, p. 92.



do crime de homicídio<sup>528</sup>; ao menos no final do período arcaico, com a popularização da festa, as condições para ingressar nestes cultos já haviam se alargado.

*Initium* é a palavra latina equivalente ao grego *mysterion*. Estes mistérios seriam as iniciações que, no caso de Elêusis ocorriam na fase adulta. Todavia os mistérios, embora coletivos, sofrem um apelo individualista: “Los misterios son una forma de religión personal que depende de una decisión privada y aspira a alguna forma de salvación por la aproximación a lo divino”<sup>529</sup>.

Contudo estes ensinamentos, ainda no período arcaico, já não seriam mais tão misteriosos, haja vista o cada vez maior número de iniciados – inclusive mulheres e até escravos. Diversos documentos posteriores narram facetas do que ocorria durante o ritual. O templo construído por Sólon já não era suficiente para abrigar todos os adeptos e Pisístrato, ao que tudo indica – embora seja difícil provar eficazmente que foi durante seu governo – constrói outro *telesterion*, muito maior pois, assim como Sólon, Pisistrato sentia o poder político e a importância que a Ática adquiriu tendo, em suas dependências, um dos santuários mais frequentados da Antiguidade<sup>530</sup>. Tanto Sólon quanto, principalmente, Pisístrato, perceberam que tendo sob controle cultos campestres poderiam ao mesmo tempo em que contemplar as camadas menos abastadas conter certas insatisfações e desapegos ao governo por parte destas.

A oferenda era primordial, não somente nos festejos de Elêusis, mas em quase todos os rituais: desde o nascimento de uma criança, a retorno de uma guerra ou a cura de uma enfermidade eram motivos para agradecer às divindades em forma de ofertas. No ciclo de Elêusis havia como animal preferido para o sacrifício o leitão, quando do ritual de iniciação. O leitão era um animal utilizado em sacrifícios desde o período Indo-europeu<sup>531</sup>, o que comprova que este festejo seria a transformação de ritos e festas agrárias muito mais antigas que ocorreriam em sociedades pretéritas.

Cada *mýstes* – iniciado – levava o seu leitão, que era entregue a morte, como uma forma de associar a morte do porco com o desaparecimento de Perséfone no interior da terra<sup>532</sup>, quando de seu rapto; o porco foi escolhido devido a sua fecundidade<sup>533</sup>. Desta forma, acreditamos, o porco estaria representando a fertilidade da

<sup>528</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1993), p. 230.

<sup>529</sup> BURKERT, Walter (1986), p. 31.

<sup>530</sup> MYLONAS, George (1961), p. 78.

<sup>531</sup> GIMBUTAS, Marija (1989), p. 146.

<sup>532</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 546.

<sup>533</sup> LESSA, Fábio de Souza (2004), p. 117.

terra e dos cereais, mas também das mulheres mães que participavam da festa, sendo a própria Deméter uma mãe.

Conforme Inês de Ornellas e Castro, a carne de porco, em todo o período Greco-romano, era a única carne sacrificial criada especialmente para o consumo e se configura, assim, como o alimento, a partilha entre os convivas e a divindade, na qual os romanos denominarão etimologicamente como *caro*, *carnis*, significando “pedaço de carne sagrada”.<sup>534</sup> Deste modo, o porco não estaria associado somente à fertilidade e sentimento maternal, mas também ao ato de compartilhar da mesma deidade durante o ritual, por meio do consumo da carne. A carne do leitão, neste caso, funciona como um elemento identitário que une os partícipes do culto em questão.

A prática sacerdotal também se fazia presente: o hierofante – que normalmente era do sexo masculino, mas isto não era uma regra – era o principal sacerdote embora, diferentemente do Oriente, na Grécia não houvesse um único sacerdote responsável por todo o templo, que também não era independente economicamente, sendo subordinado à administração da Cidade-estado. O hierofante era cedido por uma família; aliás, duas destas famílias eram dos *ghénoi* que comandavam estes mistérios: os Eumólpidas forneciam o basilar sacerdote, enquanto os Céricas concediam o *dadoûchos* – portador do archote – e o *hierokéryx* – arauto de sacrifícios<sup>535</sup>.

Nos cultos de Deméter também havia sacerdotisas, com funções oraculares, responsáveis também por lavar a imagem da deusa e realizar alguns sacrifícios; chegavam a receber dinheiro por seus serviços<sup>536</sup>. Destarte a questão de gênero não era clara: enquanto Walter Burkert (1993) sempre se refere aos sacerdotes no gênero masculino, Manuel Guerra Gomez (1987) atesta que diversos destes sacerdotes poderiam ser do sexo feminino, como o sacerdote que segura a tocha e até cargos sacerdotais exclusivamente femininos, como as cantoras. Acreditamos que, por se tratar de um culto às Duas Deusas, é perfeitamente plausível que mulheres pudessem assumir funções sacerdotais.

Não devemos confundir os Mistérios de Elêusis com uma religião paralela: não havia uma teologia própria, ou mesmo uma vivência ímpar presenciada após o ritual – diferentemente do que ocorria no orfismo. Os cultos em Elêusis eram um momento do cotidiano da *polis*: “Los misterios, como religión votiva, fueron en alguna medida una

<sup>534</sup> CASTRO, Inês de Ornellas e (2011), p. 37.

<sup>535</sup> LESSA, Fábio de Souza (2004), p. 545.

<sup>536</sup> GOMEZ, Manuel Guerra (1987), p. 58.

forma experimental de religión. Como tal, podían en ocasiones defraudar las esperanzas de los creyentes.”<sup>537</sup>

Se o ciclo de Elêusis é o festejo religioso agrário por excelência, as Tesmofórias são as celebrações urbanas que mais remetem à ruralidade. Da mesma forma, também referenciam Deméter e sua filha Perséfone. As Tesmofórias<sup>538</sup> – termo grego *thesmós*, algo como “depositar”, provavelmente os restos dos porcos que eram sacrificados – se configuram como uma das celebrações mais conhecidas e ocorriam em diversas *poleis* distintas. O leitão, elemento Indo-europeu, em mais este culto em honra a Deméter estava presente, mais uma vez na forma de sacrifício:

Women brought suckling pigs, which had been thrown into subterranean caves to rot three months before the festival, and placed them on altars with pinecones and wheat cakes in the shape of male genitals; they were then mixed with the seeds to be used for sowing. The piglet's remains were believed to increase the capacity of the seed to germinate.<sup>539</sup>

Este festejo ocorria provavelmente no fim do Outono – *Pyanepsíon* – e abrangia três dias, de onze a treze<sup>540</sup>; possuía como principal intuito garantir a fertilidade do solo, dos animais e dos seres humanos, apesar de estes objetivos se terem transformado, sendo o culto muito mais ligado à feminilidade e a fecundidade feminal. Era uma festa de caráter essencialmente feminino, pois as mulheres participavam da vida cívica pública somente em datas religiosas e festivas. Nos santuários que honravam Deméter – os *Tesmophóriai* – foram encontradas diversas imagens da deusa segurando um leitão<sup>541</sup>. Estes santuários poderiam ser edificadas fora das cidades, o que tornaria o festejo mais agrário, ou no centro da *polis*, tornando-se mais político. Os porcos eram sacrificados ao entardecer, e seus restos depositados em altares<sup>542</sup>.

A importância das mulheres está atestada pois, conforme presenciamos na peça *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, que explanaremos a frente, esta era uma das

<sup>537</sup> BURKERT, Walter (1986), p. 51.

<sup>538</sup> Além das Tesmofórias, ocorriam outras festas urbanas de importância mais restrita. Fábio de Souza Lessa (2004) fala-nos da *Stenia*, que poderia ocorrer logo após as Tesmofórias.

<sup>539</sup> GIMBUTAS, Marija (1989), p. 147.

<sup>540</sup> LESSA, Fábio de Souza (2004), p. 107.

<sup>541</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 464.

<sup>542</sup> Nas Tesmofórias os porcos também representavam a ida de Perséfone para o submundo, mas em relação a estas festas Burkert (2003) acrescenta um dado novo: os porcos do pastor Eubuleu foram imersos junto a Perséfone quando a terra se abriu, e foi na busca de sua filha de Deméter instituiu as Tesmofórias. Burkert também aponta que, durante o Neolítico, existia uma possível relação entre o porco e o cereal, o que deve ter concedido a este animal a importância nas narrativas míticas e nos ritos remetidos à própria deusa do cereal Deméter.

únicas festas exclusivas para elas, uma oportunidade única de abandonar o *oikos* e de, mesmo durante a noite, celebrar a deusa agrária: “Elas reúnem-se no santuário, excluindo rigorosamente todos os homens. (...) Todas se conhecem umas às outras e sabem quem deve estar e quem não deve estar presente. Todos os maridos são obrigados a enviar as mulheres à deusa e a pagar os custos.”<sup>543</sup> Por ser frequentado somente por mulheres, e aos homens ser proibida a visualização dentro dos espaços sagrados, podemos dizer que as Tesmofórias, em certo ponto de vista, também constituíam-se como “mistérios”. Assim como o ciclo de Elêusis, nas Tesmofórias também havia iniciação. Nem o comediógrafo Aristófanes, que redige a peça tendo como tema central este assunto, consegue relatar com alguma precisão o que ocorria dentro dos espaços sagrados.

Tomando o conceito de “festa” proposto por Norberto Guarinello<sup>544</sup>, esta é uma interrupção social, mas que já estava prevista no próprio cotidiano. A oportunidade que as mulheres têm de transgredir a ordem – com a dissolução da família e a separação de gênero, como uma própria sociedade das mulheres – mesmo que em um festejo oficializado e com os dias certos, faz com que a importância social desta seja reconhecida, mesmo que somente por uma convenção social, para ser diminuída novamente ao final da festividade.

O ódio aos homens era estimulado – como narra Aristófanes – mesmo que somente no campo da representação teatral. As mulheres castravam os homens, os furavam com facas, os queimavam com tochas, muito semelhante a alguns rituais, também femininos, em louvor a Dioniso. Dentre tantas semelhanças entre Deméter e este outro deus, esta é mais uma delas. As mulheres também consumiam romã – embora outros autores, como Brumfield, insistam em colocar que a ingestão de romã era proibida durante a festa – certamente uma alusão ao episódio de Perséfone no mundo subterrâneo, e o sumo vermelho assemelhava-se ao sangue<sup>545</sup>, assim como o vinho dionisíaco.

Na verdade o consumo de romã era permitido a algumas pessoas: além de ser um símbolo do mundo fúnebre, a romã também era característica da fecundidade – e por isto estaria terminantemente proibida, por exemplo, aos iniciados no ciclo de Elêusis. A

---

<sup>543</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 464.

<sup>544</sup> GUARINELLO, Norberto (2001), p. 972.

<sup>545</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 469.

romã, nestas festas que ocorriam para referenciar Deméter e sua filha, é a representação de Perséfone e do próprio elo entre o ambiente dos vivos e o dos mortos:

Así Perséfone, por haberlo comido, pasará un tercio del año “en la obscuridad brumosa y los otros dos al lado de los Inmortales”. En el contexto del mito, el grano de granada podría significar que Perséfone ha sucumbido a la seducción y merece así el castigo de pasar un tercio de su vida en los infiernos. Por otra parte, al probar el grano de granada rompe El ayuno, que es la ley de los infiernos.<sup>546</sup>

A duração do festejo divergia de cidade para cidade. Tanto em Tebas quanto em Esparta durava três dias. Já em Siracusa chegava a durar dez dias<sup>547</sup>. No segundo dia, havia o jejum, da mesma forma que a deusa jejuou na busca de sua filha. Durante o jejum, as mulheres dormiam em camas feitas com plantas que se supunham ter um efeito afrodisíaco<sup>548</sup>; a sexualidade, durante quase todo o tempo em que durava a festividade, estava presente – todavia muito mais por símbolos que remetiam à sexualidade – embora fosse exigida abstinência sexual, exigindo destas mulheres seu caráter de *mélissa*<sup>549</sup>.

A proibição da prática sexual é contraditória: ao mesmo tempo em que há diversos artefatos que estimulam a sexualidade – como objetos fálicos, sugerindo a mesma fecundidade que o porco – o sexo não poderia ser praticado, inclusive devido a ausência dos homens<sup>550</sup>. Não sem contradições na historiografia, as mulheres que participavam deste festejo eram esposas de cidadãos<sup>551</sup> – diferentemente do que ocorria nos festejos de Elêusis. Sendo estas mulheres partícipes de uma elite que deveria manter os costumes esperados por elas por parte da *polis*, estas deveriam portar-se como tal; como as geradoras de futuros cidadãos.

A relação das mulheres longe do sexo quem sabe venha corroborar com a nossa tese de que Deméter representava a matrona do lar, a mãe dedicada e a comandante do *oikos*, que não deveria ser vista como um ser passível de desejos carnis e sexo banal. Embora Deméter fosse uma das principais representações da própria fecundidade, esta

<sup>546</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 538.

<sup>547</sup> Informação dada por Diodoro da Sicília, em sua obra *Bibliotheca Histórica* (5, 4, 7).

<sup>548</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 467.

<sup>549</sup> O conceito de *mélissa* seria o de esposa perfeita, o da mulher idealizada.

<sup>550</sup> LESSA, Fábio de Souza (2004), p. 112.

<sup>551</sup> A participação de *hetairai* ou escravas é extremamente contraditória, embora Aristófanes faça alusão a uma ama que presenciava o ritual, provavelmente acompanhando sua senhora.

se dava muito mais pelas alusões ao cultivo e ao nascimento – como a da mãe que gera a filha – do que por questões sexuais ou amorais.

### 3.2. Deméter e a importância do cereal

Deméter, de acordo com Pierre Grimal, é a deusa maternal da terra<sup>552</sup>. Esta definição genérica abre uma grande discussão, por vezes controversa, entre os especialistas. Grimal afirma também que a deusa é fundamentalmente a divindade do trigo. Lançando mão de outros autores, podemos perceber que a definição não é assim tão simplória e não deve ser tratada com leviandade. Walter Burkert retoma os dialetos dórico e eólico e afirma que seu nome, *Demáter*, conforme encontrado em tábuas micênicas na Idade do Bronze, seria como “mãe”, mas o autor refuta a ideia do nome significar algo como “mãe terra” ou “mãe dos cereais”, certificando de que seria linguisticamente inconsistente<sup>553</sup>. Como a segunda parte do nome da deusa, *Meter*, significaria “mãe”, e a primeira “deusa” – *Dé* – acreditamos que a denominação “deusa-mãe” seja a mais apropriada.

Marija Gimbutas (1989) nos coloca que uma antiga deusa-mãe Indo-europeia, que inclusive era representada grávida – assim como Deméter dá a luz a Perséfone – associada ao grão seria o protótipo da deusa grega. Em certas localidades de cultos muito antigos, como Tarxien, havia armazenamentos de grãos que seriam oferecidos a uma deusa matrona antes da sementeira; este armazenamento e esta oferenda corresponderiam aos rituais Gregos, que associaram estes cultos de grãos e fertilidade ao de sua deusa Deméter<sup>554</sup>; a própria questão do armazenamento de cereais estaria ligado a questão da sementeira que Perséfone representaria.

Conforme Gerda Lerner, esta deusa matrona do panteão Indo-europeu foi, conforme a sociedade patriarcal iria se instaurando, sendo substituída pelo deus trovão<sup>555</sup>, com uma identidade masculina e viril. Este deus trovão – possivelmente transformado no Zeus dos Gregos – atestaria a mudança de uma comunidade, se não matriarcal, mais igualitária quanto ao gênero, para uma sociedade onde imperava o patriarcado, simbolizado pelo deus maior, um homem.

<sup>552</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 114.

<sup>553</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 313.

<sup>554</sup> GIMBUTAS, Marija (1989), p. 219.

<sup>555</sup> LERNER, Gerda (1986), p. 158.

É atestado que em Micenas havia também uma divindade dos cereais – *si-to pó-ti-ni-já*, significando algo como “Senhora do Trigo” – e em Cnossos, uma tabuinha menciona o nome *ma-ka*, também “Mãe Terra”. Em Tebas, várias tabuinhas associam a deusa da terra a seu irmão e amante Zeus e a sua filha Perséfone, como uma trindade: *ma-ka, o-po-re-i* – referente a Zeus, o “protetor dos frutos” – e *ko-wa*, a Cora – jovem ou moça – outro nome para a filha de Deméter, Perséfone<sup>556</sup>. Marcel Detienne informa que ainda nas ocupações do período Neolítico, por cerca de 6500 a 5650 a.C, já havia vestígios de uma deusa da cultura agrária, conhecida por descobertas arqueológicas<sup>557</sup>. No *Hino Homérico a Deméter* a deusa, disfarçada de uma idosa, diz que vem de Creta.

Louis Séchan e Pierre Lévêque assentam que este nome de Deméter – ou *Demáter* – também remete a uma tradição cretense<sup>558</sup>, que cultuava uma antiga deusa mãe da terra e mãe do cereal:

(...) Déméter équivaudrait à “Mère du grain” ou “Mère du blé”. Il subsiste quelque incertitude, mais on peut, à la rigueur, s’épargner la difficulté de choisir entre ces deux explications, qui, loin d’être inconciliables, correspondraient simplement à une évolution dans le caractère de la déesse.<sup>559</sup>

Esta etimologia é confusa desde os tempos da própria Antiguidade, quando algumas outras interpretações também eram possíveis: “(...) appezzamento di terreno a grano, nucleo familiare, più che il nome stesso della dea.”<sup>560</sup> Luigi Beschi, o estudioso de Deméter no LIMC, também concorda de que a tradição cretense seria a mais aceita e não somente baseados em sítios arqueológicos e documentações históricas escritas referentes a deusa, mas pelas próprias tradições e memórias de seus mistérios, que contam com diversas características cretenses.

Se não podemos afirmar que Deméter seria exclusivamente a deusa do trigo, ou a mãe que representa a terra, ao menos sabemos que as práticas agrícolas eram expedidas a ela, e que já nos Mistérios Eleusinos é predominante a simbologia da deusa com a agricultura e o cereal<sup>561</sup>, logo alguma relação significativa existia. Destarte, sabemos que o trigo não era tão popular, mesmo no período clássico. Enquanto a Ática

<sup>556</sup> RIBEIRO JR., Wilson A. (2010), p. 60

<sup>557</sup> DETIENNE, Marcel (1998), p. 58.

<sup>558</sup> A própria cidade de Elêusis, onde ocorria o principal rito a deusa, de acordo com Sílvia M. S. de Carvalho (2010), é tida por alguns autores como uma associação ao nome da cidade cretense de Eleuterna.

<sup>559</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1966), p. 136.

<sup>560</sup> BESCHI, Luigi (1982), p. 844.

<sup>561</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. de (2010), p. 279.

produzia 387.325 *medimnoi* de cevada, de trigo eram produzidos apenas 39.500 *medimnoi*; ou seja, 90% da produção de cereais era de cevada<sup>562</sup>. Desta forma opinamos que dificilmente Deméter seria exclusivamente a deusa do trigo, haja vista que um cereal que não era assim tão popular entre os Helenos não poderia ser representado por uma deusa extremamente conhecida e notória, com festas que chamavam habitantes de diversas localidades.

Menelaos Stephanides aponta a deusa como da agricultura, e coloca um elemento novo: o fato desta ter ensinado aos homens o cultivo da terra – questão que sempre era mencionada nos Mistérios de Elêusis – faz dela a deusa de toda a agricultura<sup>563</sup>. Esta conexão com a “terra” faria da divindade uma tradicional deusa ctônica. Embora Deméter faça parte da primeira geração após os titãs, o que daria a ideia de força e de postura palaciana, assim como Hades a deusa possui diversos elementos rurais, e os próprios Mistérios de Elêusis constituíam-se como uma celebração dos campos e das pessoas campestres.

A “terra” que Deméter concebe em seu nome não deve ser confundida com a alegoria de Gaia<sup>564</sup>, pois Gaia é a Terra como um elemento cosmogônico<sup>565</sup>, é efetivamente uma divindade que remete à Terra. A terra de Deméter não é um artifício abstrato: é o solo, a terra firme, aquela utilizada para o cultivo de grãos, de onde cresce a vegetação. A importância primordial da agricultura – a base da economia em praticamente todas as sociedades antigas – fez com que Deméter fosse cultuada em diversas localidades, desde Cnossos e Creta até o Peloponeso. Vem somar a nosso argumento de não concordamos com a designação de Deméter como a Terra enquanto local de habitação a afirmação de Manuel Guerra Gomez: o homem moderno não consegue compreender a questão da terra como um conceito de deidade divinizada:

La progresiva secularización de la tierra incapacita al hombre occidental de nuestro tiempo para captar el mensaje de la “tierra” en cuanto numinosa o divina, sintonizado con nitidez por los hombres de todos los continentes en el mundo arcaico. La Tierra no es una deidad conceptual como por ej. – en gran medida – Gea o Rea, otras divinidades de la “tierra” con esta palabra en su mismo nombre. La

<sup>562</sup> GLOTZ, Gustav (1946), p. 227.

<sup>563</sup> STEPHANIDES, Menelaos (2004), p. 104.

<sup>564</sup> Nascida do Caos, Gaia é o elemento primordial do qual descendem as genealogias divinas. Mãe de inúmeros seres, uniu-se a seu filho Urano e gerou os Titãs.

<sup>565</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 114.



diosa madre Tierra encierra en sus entrañas el misterio de la vegetación (...)<sup>566</sup>

A relevância da deusa como representação do cereal e da própria agricultura concebe a ideia de que Deméter remeteria ao próprio modelo econômico de produção da Antiguidade. Embora o conceito de “Modo de Produção Asiático” já concentre diversos problemas de inaplicabilidade às sociedades antigas, sabemos que quem deteria a propriedade da terra na Grécia detinha grande parte dos modos de produção; concluímos então que, ao contrário de Dioniso e Hécate, por exemplo, Deméter era recebida de bom grado também pelo imaginário religioso da elite Helênica.

Este imaginário elitista associará Deméter ao próprio soberano Zeus, quando da época de colheita da produção:

This does not mean that the farmer could manage without the help of the gods; when autumn ploughing was to begin and the grain was to be sown, it was wise to offer sacrifices to Zeus and to Demeter as well. They were the two gods who were of prime importance, Zeus because he sent the rain, and Demeter because she was responsible for the growth of the grain more than any other god. Experience showed that even if the farmer had sown at the right time, Zeus could delay the rain or send a rain so heavy that it would be necessary to undertake a new sowing which could be a serious and perhaps insurmountable obstacle. In other words, it was of vital importance to sow at the right time and also offer sacrifices to Zeus.<sup>567</sup>

O agricultor, ao mesmo tempo em que via em Deméter a responsável pelo florescimento dos grãos, partilhava esta responsabilidade com Zeus, que é que manda a chuva, em alguns casos. Os dois irmãos, um estritamente olímpico, a outra também com características telúricas, estão unidos pelo bem do próprio Homem, pelo bem de alimentar as populações.

Embora fosse muito mais ctônica do que uraniana, não podemos afiançar que a deusa não recebesse honras dos mais abastados economicamente, sobretudo a partir do século VI a.C., quando a questão da terra se torna mais conhecida por nós, após as leis de Sólon. Destarte é fato de que nos Poemas Homéricos, que retratavam a realeza palaciana, Deméter, assim como todos os deuses ctônicos, não detém um papel de destaque, o que reforça a ideia de que no período homérico os ctônicos estavam fora dos muros que delimitavam o perímetro urbano.

<sup>566</sup> GOMEZ, Manuel Guerra (1987), p. 55.

<sup>567</sup> ISAGER, Signe; SKYDSGAARD, Jens Erik (2001), p. 163.

Também há um consenso de que esta divindade seria explicitada como a “mãe”; aquela mãe que provém o alimento aos homens, a que nutre e fortifica a vida. Deméter é uma mãe e é muito conhecida por esta representação – muito mais do que a deusa do casamento Hera: é a mãe devotada de Perséfone que corre atrás da filha quando de seu rapto. Acreditamos que a deusa poderia ser a mãe de todos os homens, pois em muitas imagens Deméter trajará um vestuário que se assemelha aos das mulheres líderes dos *oikoi*.

Nas Epopeias Homéricas, Deméter surge em referências a terra e aos alimentos; todavia há somente uma menção a deusa como conexas ao trigo, levando-nos a concluir que o universo desta era muito mais irrestrito do que ao deste único cereal. O que é restrita é a participação da deusa, limitada no aristocrático e militarizado universo da *Ilíada*<sup>568</sup>. Nesta obra, Deméter é raramente citada. Os deuses ctônicos não combinavam com o poder dos reis; Deméter, sendo a deusa agrária dos grãos e da colheita, simbolizava muito mais a população que vivia nos campos a aqueles que se encontravam dentro dos palácios:

Homer’s aristocratic perspective on the divine is a very important, perhaps the most important, source of the Olympian tendency, and we may note that the so-called Chthonian deities play a very negligible role in the Homeric epos as does Chthonian ritual (libations, blood-sacrifice). On the other hand, the Homeric gods exhibit a very acute sense of the realities of hierarchy and power, which are central to the Olympian understanding of the divine. The gods are powerful and pure: they are high (...). The dominant classes, the powerful, slave-owning, leisurely classes, have come to see as absolutely preposterous the idea of gods and divinity having anything to do with the earth, with the dirt and the manure and dead gods as not only preposterous but sacrilegious. Gods are power, power such as they have, only greater.<sup>569</sup>

Os deuses ctônicos associados à terra ou ao mundo subterrâneo não desejam obter o poder dos olímpicos, nem competir com a lideranças das forças primordiais com estes; os ctônicos desejam somente conservar seu próprio espaço: “The motivation is purely the preservation of their realm and of their offspring. In every other aspect, the chthonic deities are perfectly content to allow the ouranic gods to rule as they choose.”<sup>570</sup>

<sup>568</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1966), p. 137.

<sup>569</sup> SANDIN, Pär (2008), p. 12.

<sup>570</sup> SPENCER, Tracy A. (2003), p. 87.

Seu principal passo na *Ilíada* encontra-se no Canto V, aquele que exalta os feitos heroicos do guerreiro Diomodes:

Tal como o vento dispersa o joio nas eiras sagradas  
de homens peneireiros, na altura em que a loira Deméter  
separa o trigo do joio entre rajadas de vento,  
e os montes de joio se embranquecem – assim os Aqueus  
se embranqueciam por causa da nuvem de pó, que no seu meio  
o percutir das patas dos cavalos fazia subir até ao céu de bronze,<sup>571</sup>

Por este passo é passível a afirmação de que Deméter já era conhecida, e num sentido mais amplo, como a deusa dos grãos e cereais, haja vista que a deidade é a responsável por separar os grãos da palha na colheita; poderíamos ir mais além e atestar esta divindade como também da colheita, pois o trabalho de separação era dado àqueles trabalhadores rurais responsáveis pela captação e armazenamento dos grãos.

O Canto seguinte da *Ilíada* é o XIV, e a deusa desponta juntamente com outras divindades do mundo ctônico:

nem por Semele ou Alcmena em Tebas,  
esta que deu à luz a Hércules, seu filho magnânimo,  
ao passo que Semele deu à luz a Dioniso, alegria dos mortais;  
nem pela soberana Deméter das belas tranças;  
nem pela gloriosa Leto – e nem mesmo por ti própria  
me apaixonei como agora te amo, dominado pelo doce desejo.”<sup>572</sup>

Os cabelos de Deméter sempre serão exaltados em distintas obras de diferentes épocas. O adjetivo “venustas” aqui utilizado provavelmente funda a tradição da formosidade dos cabelos de Deméter, que tanto na *Ilíada* quanto em seu Hino Homérico por diversas vezes são exaltados e assentados como da cor de diversos cereais: loiro. A cor do cabelo da deusa remeteria a própria cor do cereal maduro<sup>573</sup>. Na *Odisseia*, a deusa aparece poucas vezes. Na mais significativa, no Canto V, Homero certifica que Deméter uniu-se a Jasão<sup>574</sup>, o que provoca a ira de Zeus:

cedeu Deméter de belas tranças: a Iásion se uniu em leito de amor,  
deitada em terras três vezes arada. Mas Zeus apercebeu-se

<sup>571</sup> *Ilíada*, V, 499-504. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>572</sup> *Idem*, XIV, 323-328.

<sup>573</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 314.

<sup>574</sup> Filho de Éson e provavelmente de Alcímede, Jasão foi o líder dos Argonautas em busca do velo de ouro. Casado com Medeia, tem seus dois filhos assassinados pela própria mãe, sua esposa, como vingança desta ao adultério do herói.

depressa e logo o atingiu e matou com um relâmpago candente.  
E assim sucede agora comigo: sentis rancor, ó deuses,<sup>575</sup>

Não há muitas informações a ser acrescentadas. Além dos cabelos da deusa, que mais uma vez são enlevados, aqui estando em forma de trança, podemos concluir também que Homero atestava a tradição do imaginário mítico que coloca Deméter como uma das amantes de Zeus, e é desta união que nasce Perséfone. A fúria do deus estaria no fato de sua amada se ter unido com outro homem, ainda mais sendo um homem mortal.

A ausência de elementos que caracterizem mais substancialmente Deméter nos Poemas Homéricos nos faz pensar que, até este momento, a deusa era percebida somente como a bela loira que auxiliava na colheita. As questões ligadas à maternidade de todos, aos festejos e a importância para a economia foram apreendidas posteriormente, provavelmente com a popularização das celebrações ligadas aos Mistérios Eleusinos.

Na *Teogonia*, o poeta Hesíodo registra: “Réia submetida a Cronos pariu brilhantes filhos:/Héstia, Deméter e Hera de áureas sandálias,”<sup>576</sup>; neste episódio fica firmada a tradição de Deméter filha de Cronos e Reia e irmã dos demais deuses da primeira geração. Mais para a parte final da obra é trazido um passo curioso: “Também foi ao leito de Deméter nutriz/que pariu Perséfone de alvos braços. Aidoneu/raptou-a de sua mãe, por dádiva do sábio Zeus.”<sup>577</sup>. Como já vimos no capítulo passado, esta é a narrativa em que se desenvolve todo o *Hino Homérico a Deméter*. Se concordarmos com a maioria dos autores acerca da datação destes hinos, sabemos que são posteriores a *Teogonia*. Desta forma, acreditamos que o hino não conta com um ineditismo total em sua narrativa, mas também reúne e organiza uma narração que já existia no imaginário social Helênico, talvez séculos antes de sua escrita e, quando da organização dos festejos em Elêusis, os integrantes necessitaram de uma narrativa organizada que descrevesse um aspecto importante do imaginário mítico da deusa. A julgar pela obra, esta tradição era muito conhecida e, de acordo com Walter Burkert, parece conservar material muito mais antigo do que aquele da data da provável escrita do hino<sup>578</sup>.

Outro fragmento importante descrito por Hesíodo é a Riqueza – que mais tarde terá nome: Pluto – que Deméter gera:

<sup>575</sup> *Odisseia*, V, 125-128. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>576</sup> *Teogonia*, 443-444. Trad. Jaa Torrano.

<sup>577</sup> *Idem*, 912-914.

<sup>578</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 314.

Deméter divina entre Deusas gerou Riqueza,  
 unida em amores ao herói Jasão sobre a terra  
 três vezes lavrada na gorda região de Creta.  
 Boa Riqueza por terra e largo dorso do mar  
 anda e a quem encontra e chega às mãos  
 ela torna próspero e dá muita opulência.<sup>579</sup>

A tradição da união entre Deméter e Jasão, que é colocada por Homero, é reforçada por Hesíodo. Desta união nasce a divindade ainda sem nome Riqueza, e ainda há uma menção a Creta, região onde o culto a deusa poderia ter surgido. Na *Teogonia* se encontra também a primeira menção de Deméter como mãe; embora ainda não seja referenciada sua filha Perséfone, Deméter dá a luz a Riqueza – Pluto – outro filho seu.

Este seu filho Riqueza pode ser interpretado como uma metáfora: como o motor que dinamizava a economia na Grécia era a agricultura, nada mais pertinente do que a deidade que representa o cereal e a colheita gerar uma prole que represente o resultado deste cultivo: a própria riqueza. Aqueles que detinham a agricultura detinham os modos de produção econômicos, e esta riqueza era almejada por todos: “(...) les augustes desses envoient Ploutos à ceux qui les vénèrent, Ploutos le dieu de la richesse qu’il accorde aux hommes pieux. Déméter elle-même est dite ‘la plus grande source de richesse et de joie qui soit aux Immortels et aux hommes mortel’”.<sup>580</sup> Veremos um pouco desta relação na comédia *Pluto*, de Aristófanes.

### 3.3. O Hino Homérico a Deméter

Acreditamos que o documento mais importante para compreendermos como se configurava o imaginário em relação à Deméter é seu Hino Homérico. Os Hinos Homéricos são uma série de documentos com particularidades intrigantes. Estes Hinos foram redigidos em épocas diferentes da Antiguidade e estão espalhados por diversas obras, inclusive em obras modernas, como a *Epístola crítica I*, datada de 1781 de David Ruhnken, que reuniu vários destes. São trinta e sete hinos redigidos em hexâmetros, cada um honrando uma divindade distinta; foram atribuídos a Homero pela tradição manuscrita e acabam sendo incorporados pela chamada “tradição homérica” discutida desde a Idade Moderna. Todavia, os estudiosos de filologia e linguística não atribuem

<sup>579</sup> *Teogonia*, 969-974. Trad. Jaa Torrano.

<sup>580</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1966), p. 139.

mais estes hinos ao aedo, já que as formas de escrita diferem em pontos particulares, sugerindo que as épocas em que foram redigidos diferiam umas das outras.

Um hino, na definição de M. L. West, é uma celebração e invocação a alguma divindade<sup>581</sup>. Existem fortes evidências que atestam que os hinos Helênicos possuem uma associação com hinos Indo-europeus, mais precisamente com regiões do Médio e Próximo Oriente<sup>582</sup>. Trazido este costume para regiões da Península Balcânica, estas imprecações serão utilizadas em distintos rituais a diversas divindades do panteão.

Creemos que os hinos foram atribuídos ao aedo Homero porque estes também detinham uma tradição oral, com rapsodos que os recitavam na *ágora*, como uma referência à antiga recitação pública das Epopeias Homéricas e a uma dependência da linguagem e do ideal homérico<sup>583</sup>. Todavia, acreditamos que estes hinos eram utilizados, sobretudo, nos festejos e celebrações promovidos pelas diferentes *poleis* Gregas a partir do século VII a.C. e se configuravam como religiosos: o ato do declamador recitar ou ainda cantar o poema representava narrar a própria divindade em questão e colocá-la junto aos participantes dos festejos<sup>584</sup>.

Albin Lesky foi um dos poucos filólogos a fazer alguma referência a estes hinos, já que estes são menos utilizados pelos historiadores da Antiguidade do que deveriam. Consideramos que os hinos são uma fonte importante para o estudo do imaginário mítico, já que retratam alguns aspectos essenciais da representação dos deuses durante a Antiguidade. Embora não se saiba quem os escreveu e em que época foram produzidos, não devem ser ignorados. Também é de extrema dificuldade a datação da compilação que chegou até nós. Contudo, os autores chegaram a certo consenso da data na qual foram recitados pela primeira vez: a sugestão mais aceita é que as declamações ocorrem em 523 ou 522 a.C., em festejos em Delos<sup>585</sup>.

Percebemos em alguns hinos resquícios de épocas muito remotas e, também, elementos característicos de outros povos, dado todos os processos migratórios no Mediterrâneo. No *Hino a Apolo Délico* existe um forte apelo jônico, descrevendo festas e rituais deste povo<sup>586</sup>. Embora estes documentos sejam de difícil datação é dada como certa a possibilidade de que foram redigidos na Antiguidade, pois Tucídides faz referência a este *Hino a Apolo Délico* em seus escritos e chega até a discutir sobre a

<sup>581</sup> WEST, M. L. (1999), p. 264.

<sup>582</sup> *Idem*, p. 265.

<sup>583</sup> LESKY, Albin (1995), p. 107.

<sup>584</sup> RIBEIRO JR., Wilson A. (2010), p. 43.

<sup>585</sup> MACEDO, José Marcos Mariani de (2007), p. 7.

<sup>586</sup> LESKY, Albin (1995), p. 107.

tradição hínica. Os hinos não eram compostos como registro meramente escritos, eles deveriam ser ouvidos e internalizados pelos participantes da celebração: “Todos eles eram compostos com a finalidade de serem ouvidos por uma audiência, durante a apresentação, nunca para serem simplesmente lidos.”<sup>587</sup>

De acordo com Wilson A. Ribeiro Jr. (2010), os trinta e três hinos homéricos são divididos em três partes: na primeira – *inuocatio* – era, como o nome em latim sugere, a invocação à divindade que será exaltada, para que esta participe da celebração e esteja entre os presentes; na segunda – *pars epica* – atenta para a importância do deus no panteão helênico e a seus predicados, como atributos físicos ou poderes; a terceira e última parte é a *precatio*, composta de uma saudação, uma ou mais preces e uma sequência, que chama o hino seguinte; é o encerramento, que atende a todos os requisitos de uma invocação divina.

No *Hino Homérico a Deméter* – partes dele já foram relatadas por nós no capítulo anterior – temos, além de várias características acerca da deusa, de sua filha e do mundo agrícola, também várias aspectos que nos ajudam a entender como funcionavam os Mistérios de Elêusis, pelo menos até o período arcaico, se concordamos que o hino foi escrito antes do período clássico. Destarte, como o nome do festejo exemplifica, havia diversos aspectos misteriosos que não eram revelados, a não ser pelos iniciados – como já elucidamos – e que não são abordados pelo hino:

It is impossible to know just how much of the ritual is revealed in the *Homeric Hymn*. It would be presumptuous to imagine that the most profound secrets are here for all to read, and we cannot be sure how much may be inferred from what is directly stated. That elements of the ceremonies are indicated cannot be denied, but presumably these are only the elements that were witnessed or revealed to all, not only to the initiated. Thus we have prescribed by the text such details as an interval of nine days, fasting, the carrying of torches, the exchange of jests, the partaking of the drink *Kykeon*, the wearing of a special dress, for example, the veil of Demeter, even precise geographical indications (e.g., the Maiden Well and the site of the temple) are designated. The emotional tone of the poem too might set the key for a mystic performance in connection with the celebrations. The anguish of Demeter, her frantic wanderings and search, the traumatic episode with Demophoon, the miraculous transformation of the goddess, the ecstatic reunion between mother and daughter, the blessed return of vegetation to a barren earth, are some of the obvious emotional and dramatic highlights.<sup>588</sup>

<sup>587</sup> RIBEIRO JR., Wilson A. (2010), p. 45.

<sup>588</sup> MORFORD, Mark P. O.; LENARDON, Robert J. (1977), p. 232.

Embora a maioria dos autores ateste que os Hinos Homéricos – incluindo o de Deméter – foram redigidos e recitados a partir do final do século VII a.C., Pär Sandin propõe que o *Hino Homérico a Demeter* está em uma consonância com a *Teogonia*.

I suggest that it is possible to read Hesiod as well as the Homeric Hymn to Demeter as part of a literary apologetic tradition. In this particular case the apology would answer to objections to the traditional myth of Persephone, which had arisen as the dominant classes of Greek society became increasingly anxious about the issue of sacral purity and the pollution of death, a concern which is identical with the tendency of Greek religion which traditionally has been called “Olympian”, taking its peak in the Classical age of Greek history.<sup>589</sup>

A data de confecção deste hino é controversa entre os especialistas, podendo ser tanto do final do século VII a.C. ou no início do século VI a.C.<sup>590</sup>.

No *inuocatio*, temos dois momentos de chamamento da deusa: “A Deméter de belos cabelos, deusa augusta, começo a entoar.” e “longe de Deméter de espada dourada e de esplêndido fruto.”<sup>591</sup>. Assim como nas Epopeias Homéricas, os cabelos da deusa são exaltados. Também é exaltado o fruto, colocando Deméter como a provedora da agricultura e das colheitas. Assim inicia-se o hino, entretanto em todo o restante desta primeira parte ele é regido em torno do rapto de sua filha Perséfone, que é sequestrada por seu tio Hades, nos campos de Elêusis, autorizado por seu irmão Zeus. O hino tem como principais personagens mulheres: Deméter, Perséfone e Metanira. Divindades masculinas como Zeus, Helio, os filhos de Metanira e até Hades estão na periferia da narrativa; aqui as figuras femininas é que são exaltadas e desempenham os papéis cruciais<sup>592</sup>. O papel do homem no mito de Deméter e de sua filha é apenas o de sedutor e conquistador<sup>593</sup>.

Assim que Deméter toma conhecimento do rapto de sua filha, passa a procurá-la e jejuar:

Em seguida, durante nove dias, a soberana Deo  
vagava pela terra com tochas acesas nas mãos;  
nenhuma vez sorveu a ambrosia e o néctar suave,

<sup>589</sup> SANDIN, Pär (2008), p. 11-12.

<sup>590</sup> WEST, M. L. (2003), p. 9.

<sup>591</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 1; 3. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>592</sup> SPENCER, Tracy A. (2003), p. 33.

<sup>593</sup> JUNG, C. G.; KERÉNYI, Carl (2002), p. 220.



porque estava aflita, e nem seu corpo lançou nos banhos.<sup>594</sup>

Da mesma forma que Aidoneu para Hades, Deo é uma nomenclatura alternativa relativa à Deméter<sup>595</sup>. A tocha é um elemento imprescindível nas celebrações de Elêusis e, como já informamos, o hino está cheio de simbologias ligadas a este ritual, mais um motivo para propormos a tese de que este hino era recitado no próprio ritual. A tocha remetia para o fato de Deméter estar vagando a noite, a procurar sua filha, simbolizando conhecimento, e também para fazer presente o elemento fogo, símbolo de purificação.

O ato de se banhar, como também já discutimos, era o próprio ritual de purificação e expurgação; Deméter, estando na espécie de um luto não se purifica, como se vivesse uma morte, já que sua filha foi levada efetivamente para o mundo que representa a morte. A questão da aparente “morte” de Perséfone era pensada pelos próprios antigos. O filósofo Xenófanes escreve que a morte de um deus seria um sacrilégio<sup>596</sup>; Perséfone não morre efetivamente, mas sai dos braços de sua mãe e da luz para a vida em um ambiente obscuro e misterioso. A ambrosia é o alimento sagrados dos deuses e o ato de não comê-la representa um jejum sagrado.

Este, que é o principal momento narrado pelo hino, foi discutido e reelaborado inúmeras vezes. Segundo a maioria das versões, o rapto de Perséfone estaria em conexão com a própria sementeira: a deusa representaria o grão a ser colocado debaixo da terra para poder germinar os frutos. O retorno de Perséfone, que também era o retorno do florescimento – pois era quando Deméter encontrava-se feliz e fazia com que toda a vegetação crescesse – remeteria ao ciclo agrícola que, de acordo com o hino, aconteceria nas estações quentes, onde ocorria o florescimento: “Quando a terra se cobrir de odoríferas flores/primaveris, de todas as espécies, da terra nevoenta de.”<sup>597</sup>. Helene Foley atribui este ciclo a um retorno: a Mãe Terra que espera seu fruto germinar abaixo da terra e nascer em todo o seu esplendor<sup>598</sup>.

Entretanto Walter Burkert não crê que Perséfone fosse a representação do grão plantado, pois os cereais no Mediterrâneo germinavam semanas depois da sementeira do Outono e, lançando mão das teorias de Cornford e Nilsson, atesta que a entrada de Perséfone no mundo dos mortos é uma alusão ao armazenamento dos cereais em silos

<sup>594</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 47-50. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>595</sup> De acordo com Menelaos Stephanides (2004), Deo é o diminutivo do nome da deusa, Deméter, em grego.

<sup>596</sup> SANDIN, Pär (2008), p. 13.

<sup>597</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 401-402. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>598</sup> FOLEY, Helene (1994), p. 38.

subterrâneos, pois estes são ameaçados pela seca recorrente nos meses de Verão<sup>599</sup>.

Seguindo em nosso documento, Deméter, após ser também raptada, mas por piratas, vai até o palácio de Celeu, rei de Elêusis no momento do sequestro<sup>600</sup>; Celeu é filho do homem com o mesmo nome da região<sup>601</sup>. Juntamente com sua esposa Metanira, acolhe a deusa em seu palácio e a emprega como serva, já que Deméter havia escondido sua face divina com o disfarce de uma velha:

até que ela chegasse ao palácio do prudente Celeu,  
ele que era, então, soberano da perfumada  
Elêusis. Ofendida no coração, perto da estrada sentou,  
no poço Partênio, de onde os cidadãos tiravam água.<sup>602</sup>

Elêusis é exaltada como a *polis* perfumada, aquela de mais valor. Partênio teria como significado “das virgens”; poderia ser, quem sabe, uma alusão às filhas de Celeu que levaram Deméter até a casa do pai.

Na sequência, há um trecho que exemplifica a relação da deusa com as estações do ano: “mas Deméter, trazedora das estações de esplêndidos”<sup>603</sup>. Deméter também é a divindade que envia a chuva benéfica; diferente de Zeus, que lança sob os homens sua ira em forma de tempestade, ou de Posídon, que com sua fúria provoca maremotos catastróficos, a ctônica Deméter é quem faz florescer os frutos da plantação por meio da chuva, aquela chuva que alivia os homens e garante o alimento a toda a população Helênica.

Deméter quebra o jejum e se faz deusa. Este momento do hino é rico em informações simbólicas que ajudam a compreender algumas características relacionadas com o imaginário religioso:

Dava-lhe Metanira um copo de vinho doce como o mel,  
tendo-o enchido, mas ela recusou. Pois não lhe era permitido,  
dizia, beber vinho vermelho: exortou-a, então, a dar-lhe cevada e  
água para beber, tendo-as misturado com tenro poejo.  
Tendo feito a bebida, passou-a à deusa, como essa ordenava.  
Recebeu-a multissoberana Déo, por causa da lei divina.<sup>604</sup>

<sup>599</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 315-316.

<sup>600</sup> Nesta questão do sequestro, Walter Burkert (1993) coloca que havia um mito nórdico que apresentava a ideia de mãe/filha que os Gregos haviam trazido para sua região. Da mesma forma, a ameaça a vida durante os períodos intermédios, a cessação da vegetação e o desaparecimento e retorno da divindade fazem parte de mitos orientais suméro-babilônicos e hititas muito antigos.

<sup>601</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 81.

<sup>602</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 96-99. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>603</sup> *Idem*, 192.

<sup>604</sup> *Idem*, 206-211.

Desde o verso 49 que a deusa não quebrava o jejum e não o faz com comida divina e sim com alimento humano, haja vista que esta ainda não havia revelado sua faceta divina, e recebe de Metanira alimento mortal.

Embora o vinho fosse mais costumeiramente servido aos visitantes como símbolo de receptividade, Deméter recusa. Cremos que esta era uma bebida representativa de outra divindade: Dioniso. Deméter optou por não ingerir uma bebida que na verdade sorve outro deus, então recebe um elixir que tem muito mais a ver com ela: uma espécie de cerveja – embora ainda não recebesse esta nomenclatura – pois no hino é exemplificada somente como cevada misturada a água.

Na verdade a etimologia mais apropriada a esta bebida é *kykeon*. O *kykeon* significaria mescla ou poção; esta era uma bebida ritual, que também deveria ser servida durante as festas no santuário de Elêusis e também em rituais xamânicos<sup>605</sup>. A cevada é um grão, um cereal; desta forma era muito mais relacionada com Deméter do que uma fruta, como a uva. Podemos dizer então que Deméter realmente era muito mais a deusa dos cereais do que de todos os vegetais; Dioniso dividia esta segunda função com ela.

O *kykeon* é uma bebida para ritual e com propriedades psicoativas. Esta bebida, de acordo com outra teoria, seria a mistura de água, farinha, poejo ou papoula; a papoula era associada ao sono e ao esquecimento, esquecimento da dor pelo rapto da filha<sup>606</sup>. A papoula também possui propriedades psicoterápicas analgésicas, capazes de anestesiarem e apaziguar agonias; nada mais oportuno para uma desesperada mãe que sequer sabia do paradeiro de sua filha. Ao misturar a bebida, que também era consumida em momentos do ciclo de Elêusis e das Tesmofórias, e ao sentir os *phármakoi* em seu corpo, as mulheres demonstravam um conhecimento herbário e um conhecimento sobre seu próprio corpo.<sup>607</sup>

Entretanto o *kykeon*, embora fosse considerada alcoólica desde os primórdios da Suméria, neste hino não possuía o mesmo caráter do vinho, que era utilizado em simpósios para aguçar a mente por meio da embriaguês ou nos rituais dionisíacos, como forma de alcançar o transe e o êxtase divino. A cevada com água aqui se constitui como uma bebida oportuna para a deusa retornar a comer; nada mais equitativo do que a deusa dos cereais quebrar seu jejum com um cereal. Importante reparar que a bebida é a

<sup>605</sup> CASADIEGOS, Yidi Páez (2006), p. 2.

<sup>606</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. de (2010), p. 281.

<sup>607</sup> LESSA, Fábio de Souza (2004), p. 113.

base de cevada, e não de trigo; a cevada, muito mais comum aos homens, estaria associada a Deméter muito mais do que o trigo.

Entre os versos 275 a 280 é apresentada uma descrição da aparência da deusa, quando esta revela todo o seu esplendor divino:

Assim tendo dito, a deusa o talhe e a aparência trocou,  
despojando-se da velhice, e em sua volta a beleza  
esplendia. Uma fragrância sedutora dos seus perfumados  
mantos espalhava-se e, ao longe, a luz do corpo imortal  
da deusa luzia, seus loiros cabelos caíam sobre seus ombros,  
e um clarão encheu a sólida casa, como de um relâmpago.<sup>608</sup>

A beleza e a magnificência de Deméter sempre foram exaltadas, independentemente do período ou da região em que era cultuada. Claramente a bondosa deusa que provia o alimento aos homens estava entre as mais belas, pois os auxiliava em suas vidas. Divindades que castigavam os homens, como as Erínias, eram caracterizadas como horrendas e maléficas. A deusa ainda possuía o manto que, provavelmente, caracterizava o luto, pois num trecho mais a frente há a descrição da cor escura do véu. Os cabelos da deusa sempre são claros, imitando o cereal – seu ambiente – enquanto Hades, no hino, é sempre mencionado como o “de escuros cabelos”, remetendo a seu mundo.

Esta dicotomia entre o claro e o escuro é a própria dicotomia entre Hades e Deméter; é o que se chama de “tempo simultaneamente luminoso e tenebroso”<sup>609</sup>: aquele que tira a vida e aquela que concede a vida; aquele que tira a filha dos braços da mãe e aquela que sai errante em luto, buscando a prole; aquele que reina sobre a escuridão – o mundo abaixo da terra – e aquela que reina sob a luz, no mundo acima da terra. Os cabelos concebem as próprias personalidades de ambas as divindades.

Imbuída da grande tristeza causada pelo luto, Deméter deixa de prover a terra; a fome passa a assolar a humanidade:

Terribilíssimo ano sobre a terra multinutriz  
fez para os homens, o mais maléfico; a terra nem semente  
fazia brotar, pois ocultava-a a bem coroada Deméter.  
Muitos arados encurvados inutilmente os bois arrastavam nos  
campos, e muita cevada branca em vão caiu na terra.  
Ela teria aniquilado completamente a raça dos homens mortais  
pela fome penosa e teria privado os que têm palácio no Olimpo

<sup>608</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 175-180. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>609</sup> FIALHO, Maria do Céu (1988), p. 5.

da honra muito gloriosa dos privilégios e dos sacrifícios,  
se Zeus não compreendesse e refletisse em seu ânimo.<sup>610</sup>

Nesta ocasião temos a presença de alguns elementos do campo: o arado, uma das ferramentas agrárias mais antigas do mundo, que era puxado por bois, e mais uma vez a cevada, e não o trigo, é o grão associado à Deméter. Também percebemos a importância que os deuses depositavam nos rituais e adorações; ou a importância que os homens acreditavam que os deuses confiavam a suas oferendas.

A tensão entre Zeus e Deméter significa, neste caso, a própria tensão entre o urâniano deus olímpico e a ctônica deusa da terra; a dicotomia entre Zeus e Deméter é, no hino, a própria dicotomia entre o olímpico e o ctônico<sup>611</sup>. Da mesma forma, este documento também mostra a força feminina; não a força política – esta era reservada aos homens – mas a força de provedora, como a mulher era a própria mantenedora do lar. Zeus, mesmo com todo o seu poder, inclusive político, nada poderia fazer com a falta de alimentos; escassez que uma mulher iria proporcionar:

Demeter prevents the crops from growing in order to demonstrate to Zeus the importance of her own power. Similarly, she reminds Zeus of what can happen when he ignores the feminine roles. (...) Zeus usurped the woman's role in childbirth with his child Athena and, to some extent, with Dionysus as well.<sup>612</sup>

É possível também a interpretação de que esta tensão seria a feminina força da Natureza contra os deuses masculinos comprometidos com a guerra e a morte<sup>613</sup>, sendo este um resquício de características Indo-europeias ou até Pré-Indo-europeias. O poderoso deus do Olimpo vê suas ações aniquiladas somente pela ideia da fome – uma ideia que amedrontava todos os povos da Antiguidade – e é obrigado a voltar atrás em sua decisão: “Through the famine, Demeter is demonstrating to Zeus that he has no business meddling with fertility. He cannot bring the vegetation back.”<sup>614</sup>

As oferendas, em praticamente sua totalidade, eram constituídas por alimentos e bebidas, assim como os sacrifícios de animais. Sem a produção agrícola os homens, além de terem sua economia praticamente estagnada, também estariam impedidos de exercerem sua religiosidade e seus ritos; a agricultura regia desde a economia até as

<sup>610</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 305-313. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>611</sup> SPENCER, Tracy A. (2003), p. 1.

<sup>612</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>613</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. de (2010), p. 304.

<sup>614</sup> SPENCER, Tracy A. (2003), p. 66.

manifestações religiosas, e os deuses necessitam das oferendas e cultos que os mortais lhes prestavam. E Zeus, que foi quem permitiu a Hades que este raptasse a sobrinha, percebe os males que iriam ocorrer caso o alimento não crescesse, e intercede. Envia Íris<sup>615</sup> para Elêusis, no intuito de informar Deméter que Hades seria obrigado a devolver sua filha: “Chegou à cidade de Elêusis perfumada/e encontrou Deméter de escuro manto no templo.”<sup>616</sup>. Em Elêusis é que foi construído o templo em honra a deusa e certamente acreditava-se que ali Deméter se encontrava quando se experimentava tristonha pela ausência de sua filha.

Entretanto, quando Hermes desce ao submundo para resgatar Perséfone, a mesma já havia comido uma semente de romã, alimento do mundo da morte, e estava parcialmente presa ao ambiente subterrâneo. Desta forma, nos meses em que Perséfone passaria no mundo dos mortos – que representam um terço de nosso calendário – Deméter encontrar-se-ia tristonha e nada floresceria:

E impetuosamente precipitou-se dos cimos do Olimpo,  
e veio para Rárion, seio nutriz do campo outrora,  
porém, agora, nada nutriz, mas inativa,  
desprovida de folhas, pois escondia a cevada branca  
por desígnio de Deméter de belos tornozelos. Mas em seguida,  
quando a primavera crescesse, devia, de uma vez, colmar alongadas  
[espigas  
e então, em seu solo, opulentas fileiras  
ficariam carregadas de espigas de trigo, que seriam atadas em  
feixes.<sup>617</sup>

A felicidade com que Deméter ficou ao saber que sua filha passaria a maior parte do ano em sua companhia fez com que os alimentos florescessem novamente. Rárion, um local em Elêusis onde se retirava abundante colheita é mencionado como símbolo de fartura. A cevada branca continua a figurar como cereal caro a deusa, e desta vez o trigo também é referenciado, entretanto percebemos que este é muito menos lembrado do que a cevada.

É justamente este elemento de transição que Deméter irá viver: a descida da mãe do Olimpo e a subida da filha do mundo subterrâneo para viverem juntas a felicidade no mundo intermediário, que é mundo dos homens vivos, é uma aliança celebrada pelos

---

<sup>615</sup> Filha de Taumas e Electra tem com símbolo o arco-íris, que representa também a junção entre o Céu e a Terra. Possui um manto que com a luz do sol adquire as cores deste e, junto a Hermes, é a mensageira dos deuses; porém esta está mais ligada ao casal olímpico, prestando serviços exclusivos a Zeus e Hera.

<sup>616</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 318-319. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>617</sup> *Idem*, 449-456.

Mistérios de Elêusis; o próprio encontro acontece não na colina sagrada do Olimpo, mas sim na região onde se encontra o templo a Deméter, em Elêusis<sup>618</sup>.

Walter Burkert, entretanto, não acredita na discussão acerca de que o tempo que Perséfone ficava no submundo igualasse ao inverno, embora o autor admita que desde a Antiguidade esta interpretação seja fruto de controvérsias. Embora o hino, a partir de seu verso 401 ateste que na terra brotam as plantas da Primavera, Burkert afirma que em ambiente mediterrâneo as plantações iniciam a germinação após a sementeira de Outono e o crescimento se dá a partir daí<sup>619</sup>; as hipóteses de que o hino representasse o ciclo das estações do ano não são mais consideradas pela maioria dos especialistas contemporâneos.

Na parte final, na *precatio*, há uma grande saudação a Deméter e sua filha, com uma rica descrição acerca das celebrações em Elêusis:

Toda a vasta terra ficou carregada de folhas e flores. Depois, ela foi aos reis justiceiros e mostrou a Triptólemo, a Diocles domador de cavalos, a Eumolo forte e a Celeu, o guia de povos, o cumprimento dos seus mistérios sagrados, e indicou os belos ritos a Triptólemo, a Polixeno e, além deles, a Diocles, ritos augustos, que não se pode violar, nem investigar, nem divulgar, pois um grande temor pelas deusas detém a voz. Feliz quem dentre os homens supraterrâneos os viu. Mas o não iniciado e o não participante nos mistérios sagrados, jamais tem destino igual, ainda que pareça sob a treva bolorenta. Depois que ensinou tudo, a diva entre as deusas caminhou para ir à reunião junto aos outros deuses no Olimpo. Ali habitam junto a Zeus frui-raios, augustas e venerandas. Muito feliz é a quem, dentre os homens supraterrâneos, elas, de boa vontade, dedicam amizade. Enviam prontamente à sua grande casa, ao seu lar, Pluto, que dá riqueza aos homens mortais. Vamos, vós que tendes a perfumada região de Elêusis, Paros banhada pelas ondas e Antrona pedregosa – tu, Deo, soberana de esplêndidos dons, senhora trazedora das estações, e tua filha, belíssima Perséfone – de boa vontade, em troca do meu canto, daí-me vida aprazível. Depois me lembrarei de ti e de outro canto.<sup>620</sup>

Diversos reis e heróis são citados: o filho de Metanira Triptólemo, Diocles, Eumolo, Celeu e Políxeno, que são indivíduos responsáveis pela condução dos festejos eleusinos. A questão dos “reis justiceiros” remete-nos a um período anterior as tiranias, onde a

<sup>618</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. de (2010), p. 303.

<sup>619</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 315-316.

<sup>620</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 472-495. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

realiza ainda reinava. Esta seria uma evidência de que o hino foi redigido ainda no século VII a.C., período em que a monarquia – vista como justiceira pela ideologia difundida na época – estava em voga e detinha o poder político.

Apesar de as personagens que aparecem compondo os rituais de Elêusis sejam reis, é sabido que nestes festejos eram tolerados diversos segmentos sociais, e as distinções econômicas eram atenuadas:

The Mysteries are a continuation of the chthonic worship of the Earth Mother, Gaia, in Demeter and Persephone. Kerényi writes that the essential gift Demeter bestows on humanity at the close of the hymn, is not the fruits of the earth, which she restores, but the Mysteries. The cult of Demeter and Persephone at Eleusis was not just for women but for men as well. This supports the conclusion that the Twain and the hymn reflect more than merely domestic women's affairs. The cult was also accepting of all people, regardless of class standing. The Twain blessed slaves along with kings. The blessings bestowed upon the initiates were true blessings and assured the initiates of a blessed afterlife.<sup>621</sup>

Embora a afirmação de Tracy Spencer, de que as celebrações em Elêusis são uma continuação dos cultos ctônicos concedidos à deusa Gaia não seja uma unanimidade e, até certo ponto, ser uma afirmativa polêmica, a questão de que estes mistérios, embora mitologicamente estejam ligados a heróis e reis, em sua prática eram aceites desde indivíduos campestres e ruralizados até cidadãos – a partir do período clássico, na Ática – e pessoas importantes dos governos. Importante é o fato de os ritos não poderem ser divulgados pois, de acordo com este fragmento, o temor às deusas era maior. Isto concede o caráter de mistério que somente os iniciados poderiam presenciar.

### 3.4 O período democrático ateniense e a imagem de Deméter

Deméter, assim como Hades, não é abundantemente mencionada no teatro ático. Aristófanes cita a deusa explicitamente em apenas três de suas comédias<sup>622</sup>: *As Aves*, *As Rãs* e *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*. Das tragédias que sobreviveram ao tempo e chegaram até nós, Deméter é citada nas peças *As Bacantes*, *Helena*, *Hipólito*,

<sup>621</sup> SPENCER, Tracy A. (2003), p. 44.

<sup>622</sup> Na comédia *Os Cavaleiros* o nome de Deméter também aparece, todavia somente em forma de exclamações como “/Por Deméter!”, sem nenhuma referência aos simbolismos ou imagens da deusa.



*As Fenícias* e *Ciclope*, todas de autoria de Eurípides<sup>623</sup>. Uma deusa benevolente e misericordiosa com os mortais não combinava com os textos trágicos, onde as divindades são vingativas e o sofrimento é latente.

*As Aves*, encenada em 414 a.C. pela primeira vez, é uma peça de estilo aristofânico clássico: contém a ácida condenação aos novos costumes da sociedade Atenense; há a crítica aos políticos, à Assembleia, aos militares e aos impostos cobrados. Na fala de Pistetero<sup>624</sup> é que a deusa surge: desgostoso com os homens de Atenas, Evélpides imagina uma vingança para estes: “Nesse caso é preciso que se forme uma nuvem de pássaros e/frouvas, que lhe arrase as sementes nos campos. E depois, quando/estiverem na miséria, que Deméter lhes deite contas ao grão”<sup>625</sup>

É interessante verificar como Deméter é vista como a grande responsável pela distribuição dos alimentos e por sanar a fome dos mais necessitados. Aristófanes credita à deusa uma bondade; bondade esta que se materializa no grão que será distribuído aos miseráveis quando a cidade de Atenas ruir, enquanto Pistetero estará nos céus; a *polis*, se continuar no rumo errado, dependerá da bondade da deusa para sobreviver. É importante ressaltarmos que o comediante escreve que a deusa irá jogar grãos, e não especifica um cereal em especial. O trigo é citado algumas vezes nesta peça, mas neste passo, que justamente se refere à Deméter, não o é.

Como já explanamos, devido ao pobre solo da Península Balcânica, o trigo é plantado somente em algumas propriedades rurais e nem todos tinham acesso; o acesso por parte dos famintos citados na peça deveria ser ainda menor, já que o cereal em abundância na região era a cevada. A questão de Aristófanes escrever que a divindade distribui grãos – e não especificamente trigo – nos passa a noção de que Deméter era associada a toda a agricultura, simbolizava todos os grãos, e não somente um em especial. Da mesma forma que em seu Hino Homérico, onde a popular cevada é muito mais citada do que o trigo, em *As Aves* – as duas fontes que referenciam os cereais junto à deusa, não há menção de Deméter possuir como simbolismo o trigo ou ainda mais, ser a deidade deste cereal.

*As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* foi apresentada na ocasião das festividades das Grandes Dionísias, em 411 a.C., e não sabemos qual foi a sua

<sup>623</sup> Da mesma forma, em *Íon* há uma menção a “deusa mãe da donzela” (v. 1075-1076), porém mais informações acerca de Deméter não foram contempladas neste texto trágico.

<sup>624</sup> Morador de Atenas que, inconformado com os rumos políticos que a cidade havia tomado, sai da *polis* e juntamente com seu amigo Evélpides constrói uma cidade acima das nuvens para viver com os pássaros.

<sup>625</sup> *As Aves*, 579-581. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva.

colocação no concurso. Em se tratando do estilo de Aristófanes, esta peça é atípica: não há a crítica aos costumes políticos ou aos rumos da democracia ateniense. Nesta composição teatral, que descreve a celebração das Tesmofórias, o comediante centra-se na sátira a Agatão e Eurípides.

Na obra há um momento significativo em que Deméter é referenciada, na fala do parente de Eurípides que, ao referir-se a uma serva imaginária, entoa ordens e práticas utilizadas nas oferendas a deusa e a sua filha:

E vocês, belas Tesmofórias, acolhei-me  
em boa hora aqui e no regresso a casa. Ó Trata, pouse a cesta no [chão,  
tire o bolo e dê-me cá, para eu sacrificar às duas deusas.  
Venerada Deméter, senhora digna  
de todas as honras, e tu, Perséfone, tenha eu muitas e muitas  
[vezes de te  
fazer sacrifícios, se escapar desta despercebido. (...)<sup>626</sup>

Sabemos, por este relato, que não eram somente animais e frutos que Deméter recebia como oferendas; também alimentos preparados eram ofertados a divindade. Na verdade este bolo era queimado durante o ritual<sup>627</sup>; não era consumido. O medo no qual o parente encontrava-se faz com que este faça uma promessa a Perséfone: se não fosse percebido, realizaria sacrifícios – provavelmente de animais – em glória à deusa. O sacrifício então se une primeiramente ao temor, para depois se associar a recompensa pela deusa haver auxiliado o crente.

Outra peça do mesmo autor, apresentada em 405 a.C durante o festival das Grandes Dionísias, é *As Rãs*. Esta obra é muito rica para o conhecimento de elementos ritualísticos presentes nos Mistérios de Elêusis. No primeiro trecho que apresentamos, o escravo Xântias entoa uma ode, na verdade, à filha de Deméter: “Oh Senhora venerável, filha de Deméter, como é doce o/cheiro de carne de porco que chegou ao meu nariz!”<sup>628</sup> Neste momento acontecia um sacrifício dentro das celebrações de Elêusis e o porco, como por esta fonte fica comprovado, era um animal sacrificado à Deméter.

É importante notar que o porco também significa, além de todos os aspectos que já pontuamos, o símbolo da transformação do inferior para o superior<sup>629</sup>; desta forma o fato de Xântias evocar Perséfone e não Deméter – mesmo o porco sendo sacrificado à

<sup>626</sup> *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, 283-288. Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva.

<sup>627</sup> SILVA, Maria de Fátima (2001), p. 68.

<sup>628</sup> *As Rãs*, 338-339. Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva.

<sup>629</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1969), p. 132.

mãe, e não à filha – significaria o próprio regresso de Perséfone do mundo inferior ao mundo dos vivos. O porco, além de ser um animal associado à Deméter, representava a ascensão de sua filha e a felicidade da deusa. O sacrificio de animais domésticos é bruto, sobretudo por ser um companheiro do homem; dificilmente há o sacrificio de animais selvagens:

O sacrificio (...) está intimamente ligado ao mundo dos campos cultivados, sobre os quais reina Deméter. O animal sacrificial é um animal doméstico, o companheiro do homem no trabalho. Mundo selvagem e terra arável, caça e sacrificio não devem interligar-se.<sup>630</sup>

Podemos colocar neste trabalho que a terra arável – Deméter – e a terra selvagem da caça – Ártemis – estavam em dicotomia, em um movimento dialético; uma terra se contrapõe e ao mesmo tempo completa a outra.

Nos seguintes versos desta mesma peça temos, na fala do Coro:

CORIFEU

Oras, ressoem uma outra forma de hinos, cantai a rainha que traz os frutos, a deusa Deméter, celebrando-a com cânticos divinos.

CORO (*Estrofe*)

Deméter, das castas orgias  
soberana, vem até nós,  
e salva o teu próprio coro!  
E que eu possa em segurança  
o dia inteiro folgar e dançar!

(*Antístrofe*)

E dizer muitas coisas de rir  
e muitas coisas sérias.  
E que depois dos gracejos e piadas,  
dignos da tua festa,  
eu vença e seja coroado com as fitas da vitória!<sup>631</sup>

O Coro faz parte do cortejo que caminha até os campos floridos para celebrar Deméter, e o que lemos é um hino que saúda Deméter, caracterizada por Aristófanes como a deusa que traz os frutos. Várias alegorias referentes aos ritos a Deméter são citadas: as danças, o riso e as piadas; todas estas características remetem à descontração e à leveza do espírito, próprios de cultos que celebravam divindades ctônicas campestres. A orgia,

<sup>630</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (1999), p. 280.

<sup>631</sup> *As Rãs*, 384-393. Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva.

embora fosse mais referente a Dioniso, aqui também é lembrada, concluindo então que nos Mistérios de Elêusis as práticas orgiásticas também poderiam ser latentes.

Os integrantes do ritual estavam em cortejo e caminhavam em um longo percurso. Com a fadiga já sendo sentida o coro, entoando o hino divino, deseja sair vencedor e receber as fitas da vitória. É sabido que fitas eram dadas de presente como honra aos vencedores de certos concursos esportivos. Desta forma, atingir o distante local da prática do culto a Deméter era como vencer uma prova esportiva e, metaforicamente, as honras de um atleta seriam concedidas a quem completasse a jornada. Com a popularização das celebrações eleusinas ocorridas no século V a.C – período em que a peça foi escrita e apresentada – vários devotos da deusa – e também de outros deuses, como Perséfone, Dioniso e Orfeu – saíam de suas *poleis* ou mesmo aglomerados urbanos menores e iam até Elêusis; vários grupos deveriam ir em cortejo a pé, já como parte do rito, o que certamente demandava sacrifícios e fez com que Aristófanes os colocasse como atletas.

Já na tragédia, Eurípides cita a deusa em três de suas obras. *Hipólito*, encenada em 428 a.C. possui a narrativa centrada no caçador homônimo, devoto de Ártemis que, embora muito belo, insistia em permanecer casto e por esta razão é castigado por Afrodite. Deméter é citada no início da peça, pelo Coro das mulheres de Trezena:

O terceiro dia é, disseram-me,  
que sua divina boca  
em jejum se mantém  
e casto permanece seu corpo,  
do fruto de Deméter afastado.<sup>632</sup>

Se referindo a Fedra, a madrasta, as mulheres de Coro atestam que esta está em jejum, assim como Deméter também ficou em jejum na busca por sua filha.

Embora a analogia seja tentadora, não encontramos elementos que nos fazem crer que Eurípides se refere ao jejum de Fedra igualmente ao jejum realizado pela deusa Deméter, a não ser o fato de ambas entrarem no jejum devido à amargura e a tristeza, embora os motivos desta agonia sejam distintos. O que o dramaturgo faz é se referir ao fruto de Deméter, que Fedra já não comia havia muito tempo. Este fruto não tem relação com as frutas silvestres, ou mesmo frutas em geral: o fruto seria o que é dado por Deméter, ou seja, o grão; o pão<sup>633</sup>.

<sup>632</sup> *Hipólito*, 134-138. Trad. Bernardina de Sousa Oliveira.

<sup>633</sup> OLIVEIRA, Bernardina de Sousa (1979), p. 97.

Em *Helena*, de 412 a.C, há uma outra reflexão acerca do rapto de rainha de Esparta, na qual a peça leva o nome: Helena é levada por Hermes ao Egito, e não para Tróia. Eurípides utilizou-se das narrativas de Heródoto e de Estesícoro – poeta grego do período arcaico – para escrevê-la. Deméter – embora seu nome não tenha sido grafado, Eurípides deixa claro de que se refere à deusa – aparece numa longa fala do Coro:

Um dia, a Mãe dos deuses que vive na montanha correu rápido e em jejum pelo vale de árvores e pelo curso fluvial das águas e pela onda marinha que troveja abafadamente, pela saudade de sua filha ausente, a donzela inefável. Os chocalhos barulhentos em um ruído agudo clamavam quando, com a deusa junto aos carros puxados por feras, rápidas como o furacão, realizaram uma reunião com a donzela raptada dos coros de dança nos círculos virginiais, Artemis com seu arco, olhava assustada, totalmente armada e com lança. Mas Zeus, vivendo pacificamente em seu trono celestial, mandava outro destino. Quando a mãe sua rápida e inconstante fadiga, após procurar com dificuldade o falaz raptor de sua filha, cruzou os vigias que se alimentam com neve das ninfas ideais. E se joga em sua dor abaixo dos bosques rochosos cobertos de neve. Não fecunda com frutos as secas planícies de terra para os mortais e destrói a descendência dos povos. E não verifica o gado dos ricos pastos de curvadas e belas folhas, e a vida se esvai das cidades. Não há sacrifícios para os deuses, nem bolos de sacrifício cozinhados nos altares. Seu espírito vingador pela dor de sua filha faz acabar os frescos mananciais de onde fluíam claras águas. Após cessarem os festejos para os deuses e para o gênero humano, Zeus, amenizando a odiosa cólera da Mãe, disse: “Marchem, augustas Graças, vão transformar a pena de Deo que está irritada com sua donzela com o alalá, e vocês, Musas, com os hinos dos coros”. Então Cipris, a mais bela entre os bem-aventurados, pela primeira vez descobriu a subterrânea voz de bronze e os tambores revestidos com peles. Então a deusa riu e tomou em suas mãos, de uma só vez, o aulos, divertindo-se com o alalá. Após queimar a casa dos deuses que, proibida por vontade divina e pela piedade, tem a grande cólera da mãe, oh filha!, a não venerar os sacrifícios divinos. São muitos os vestidos bordados com peles de veados e o terno verde das coroas de hera e das sagradas férulas, e o agitar do círculo de tambores que dá voltas no ar e a cabeleira que se agita pelo furor báquico para Brômio, e os festivais noturnos da deusa, a lua leva a fazer

boa colheita. Todos se orgulham se sua figura.<sup>634</sup>

Alguns indícios acerca da imagem e do culto a Deméter são passíveis de verificação. Percebemos que Eurípides narra o mesmo passo da tristeza e ira de Deméter devido ao sequestro de sua filha presente no *Hino Homérico a Deméter*, todavia o autor acrescenta outras impressões. Nesta peça, Deméter não é assemelhada à agricultura, e sim às florestas de um modo geral, ambiente muito mais atrelado a Cora. Neste final de período clássico as divindades, de um modo geral, não estão mais tão definidas como em períodos anteriores: sendo Deméter uma ctônica, estaria agora permutada a toda a atmosfera rural, como as flores, pastagens, as matas e os rios.

Nesta peça Deméter é referenciada como a Mãe dos deuses. A mãe das deidades – ao menos as da primeira geração – é a titânide Réia, a antiquíssima deusa Cíbele. Deméter é assemelhada a Grande Mãe Réia-Cíbele, atestando o extremo sincretismo<sup>635</sup> que a obra levanta. A deusa Deméter é a grande mãe dos homens; é também a grande mãe de Perséfone, que corre atrás da filha e faz o ciclo alimentício parar. A mãe Deméter e a mãe Reia-Cíbele fundidas em uma só deidade remeteria a um certo matriarcado, acentuado no período em que Cíbele era cultuada por diversos povos. A preocupação dos deuses com os sacrifícios também foi lembrada pelo dramaturgo, inclusive o bolo, utilizado como oferenda nos cultos em honra a Deméter.

Eurípides acrescenta que a forma encontrada pela deidade de secar os alimentos foi a neve, questão não demonstrada pelo *Hino Homérico a Deméter*. Intrigante é a forma que Zeus encontra para apaziguar a vingança da deusa: faz com que as Graças<sup>636</sup> e as Musas<sup>637</sup>, deidades da natureza, que levem Deo – e aqui Eurípides também apresenta o mesmo epíteto da deusa – aos encantos do ritual. A deusa Cípris, que na verdade se trata de outro nome para a deidade da paixão Afrodite – esta nasce, segundo algumas versões, na ilha Citera, e por isso o apelido – e por esta razão é colocada como “a mais bela” encontra o subterrâneo culto. Este ponto é interessante: Afrodite descobre “a subterrânea voz de bronze e os tambores revestidos com peles”; no verso 625 da *Odisseia*, Homero grafou: “Cérbero carnívoro, cão de brônzea voz do Hades,”. Não cremos que Eurípides se referisse a Cérbero em particular, mas a menção à subterrânea

<sup>634</sup> *Helena*, 1301-1346. Trad. José Ribeiro Ferreira.

<sup>635</sup> HENRÍQUEZ, Germán Santana (2006), p. 135.

<sup>636</sup> Filhas de Zeus e Hera segundo a maioria das versões, eram criaturas símbolos do encantamento, da beleza, da dança e da natureza. Sendo três, podem ter surgido na Beócia, como antigas deusas da vegetação.

<sup>637</sup> Sendo nove, cada uma representava uma arte ou ciência grega. Filhas de Zeus e Mnemósine, estão relacionadas com Apolo, devido a sua simbologia artística.

e brônzea voz remete para o mundo dos mortos. Sabemos que Hades integrava os festejos ocorridos em Elêusis; esta descrição estaria referindo a estas celebrações? Ou o submundo estava somente a representar o rapto de Perséfone?

Este ritual que Eurípides descreve acreditamos não se tratar dos Mistérios de Elêusis por uma questão principal: Brômio, um teônimo alternativo do deus Dioniso, é a principal deidade deste rito: pois é ele quem concede o furor; o “furor báquico”. Embora Dioniso também participasse dos Mistérios Eleusinos, Deméter era a principal divindade, e não Brômio. Este ritual era dionisíaco e tanto Deméter como uma presença do submundo encontram-se mencionados devido ao sincretismo, principalmente neste período, onde todas as divindades já se embarçavam no panteão divino e, também, devido a seu autor, pois Eurípides, em diversas obras, altera as funções e as representações dos deuses.

Todo este trecho da peça é extremante sincrético, mesclando antigos deuses como Reia-Cíbele, elementos do ritual à Deméter e a Dioniso, assim como Afrodite, uma deusa olímpica entre os vários ctônicos, e a presença do mundo dos mortos, que neste momento poderia estar simbolizando os mistérios e ocultismos presentes nestes cultos. No *telestérion* havia uma entrada que se dizia ser a caverna que levaria ao submundo<sup>638</sup>; deste modo, nos cultos a Deméter e Perséfone/Cora era sentido um certo apelo ao ambiente dos mortos. Até os artefatos e as vestimentas são muito mais dionisíacas: os tambores, as peles de veado e a hera. Entretanto plantas raras como as férulas não eram mencionadas nos cultos báquicos; quem sabe um elemento ligado à deusa da agricultura Demeter, mais uma prova do sincretismo.

De autoria também de Eurípides, a peça *As Fenícias* foi encenada em 411 a.C. e se configurou como uma das tragédias mais populares do autor. A obra se apresenta como uma outra leitura da saga de Édipo, escrita por Sófocles. A relação que o autor estabelece com Deméter é bem distinta das demais referenciadas por nós até aqui. Na Antístrofe do Coro:

Acorre, acorre a esta terra,  
por tua estirpe fundada.  
Ela está na posse das deusas de duplo nome  
Perséfone e Deméter  
a diva amada, Gaia,  
do Universo rainha,  
do Universo alimento!

---

<sup>638</sup> MYLONAS, George (1961), p. 99.

Escolta as lucíferas deusas  
 este país socorre,  
 que aos numes tudo lhes é fácil!<sup>639</sup>

A simbolização de Deméter nesta peça é complexa e também confusa. Há diversas interpretações para o epíteto διωνυμοι: ou as deusas Deméter e Perséfone seriam evocadas conjuntamente, ou o fato de ambas as deidades possuírem dois nomes: o Perséfone/Cora, já conhecido, e o Deméter/Gaia, no qual não encontramos menção em outras documentações mais antigas. O mais provável, concordando com Manuel dos Santos Alves (1975) é a hipótese de que as deusas são apresentadas em número de duas, e a associação às duas divindades juntas já era conhecida e utilizada por diversos autores do período clássico.

Todavia não podemos negar que Deméter aparece em um mutualismo com a deusa Gaia: primeiramente, nos versos 679-680, a impressão que nos passa é de que Deméter é “a diva amada Gaia”, e que não seria simplesmente a invocação a duas divindades distintas. Mas o passo mais significativo desta relação é o a questão de Gaia ser a “do Universo alimento!”. O alimento, o fruto e a agricultura eram, tradicionalmente, prerrogativas de Deméter. Gaia, a Terra como elemento cosmogônico, não é referenciada como responsável pelo alimento, ao menos até Eurípides. O escritor é o primeiro a lançar mão desta relação, ao menos dentro dos documentos que sobreviveram até nossos dias.

Também temos o fato da escolta das “lucíferas deusas”, provavelmente uma reminiscência dos Mistérios de Elêusis<sup>640</sup>, que neste final de século V a.C. deveria estar completamente modificado. As “lucíferas”, as “que emanam luz”, seria uma referências as tochas do cortejo eleusino, empunhada pelos devotos; também seria a luz que a própria Deméter emanaria na noite sombria, procurando sua filha com uma tocha acesa.

Há ainda, no drama satírico *Ciclope*, o seguinte passo, em uma fala do herói Odisseu: “Semeiam o trigo de Deméter ou do que é que vivem?”<sup>641</sup>. O termo trigo mais uma vez surge associado a deusa, todavia não de forma preponderante. A única menção a Deméter nesta obra não nos auxilia a resolver a questão do cereal representativo desta deidade.

A última peça a ser trabalhada por nós neste tópico é *As Bacantes*. Neste último

<sup>639</sup> *As Fenícias*, 676-689. Trad. Manuel dos Santos Alves.

<sup>640</sup> ALVES, Manuel dos Santos (1975), p. 407.

<sup>641</sup> *Ciclope*, 122. Trad. Carmen Soares.



trabalho de Eurípides, escrito na Macedônia e apresentado em 405 a.C., presenciamos o retorno de Dioniso a sua terra natal Tebas, após andar por todo o bárbaro Oriente. O rei Penteu, seu primo, não aceita o culto deste deus barbarizado e censura as mulheres que saíram para celebrá-lo – dentre elas sua mãe e suas tias. Penteu conhece a cólera de Dioniso por este não o aceitar: o rei é despedaçado pelas próprias mulheres de sua família, quando estas se encontravam em transe dionisíaco.

Esta obra se configura como uma ode a Dioniso por excelência. Destarte o que nos interessa neste momento é Deméter, e ela aparece em um momento da peça; a forma com que Eurípides a coloca é muito importante para o entendimento de como a deusa era percebida naquele momento:

(...) Terra  
ou Deméter – nomeia-a como queiras –,  
de quem provém o nutrimento seco;  
e seu êmulo, o filho de Semele,  
que ao mundo trouxe o sumo invento: sumo  
da vinha, licor puro! (...) <sup>642</sup>

Na alocução do adivinho Tirésias, que se traveste de mulher para cultuar Dioniso, Deméter pode ser chamada da própria Terra. Da mesma forma que na peça *As Fenícias*, em *As Bacantes* Eurípides também apresenta Deméter em associação com Gaia, com a Terra. A terra firme, da sementeira, relacionada a Deméter e a Terra como *habitat* do ser humano, que seria representada por Gaia, se confundem em uma só abstração. Pela peça de Eurípides certificamos que esta relação não estava assim tão clara neste período, ao menos para os Atenenses, e que esta divisão é muito mais nossa do que dos próprios Helenos.

Isto é uma comprovação de que as definições, quando tratamos de divindades, não devem ser engessadas ou enclausuradas num conjunto de acepções; dependendo da forma alegórica que o escritor trabalhava os deuses poderiam obter definições, se não distintas, diferentes das que usualmente atribuímos a eles; sobretudo Eurípides que, como já informamos, possuía como característica a mudança de funções e imagens de deidades. É possível que as duas deusas iniciem sua fusão neste último quartel do século V a.C. e que assim passem a ser conhecidas nos períodos posteriores pois, como um dos exemplos, Ovídio, no período romano, associa Ceres e a Terra juntas <sup>643</sup>.

<sup>642</sup> *As Bacantes*, 275-280. Trad. Trajano Vieira.

<sup>643</sup> *Os Fastos*, I. 671-674. Trad. Robert Schilling.

Deméter é a deusa que provém o nutrimento seco, ou seja, os cereais, os vegetais e todos os alimentos sólidos. Já Dioniso é o que provém o alimento líquido, que alimenta a mente e as almas dos homens: o vinho. Embora a palavra “êmulos” possa remeter a competidor ou rival – o que estabelecería uma tensão entre os dois deuses – ela também pode ser entendida como “aquele que quer chegar a” ou “aquele que completa a”; Dioniso e Deméter estão em constante mutualismo, um complementando o outro. E Eurípides deixa clara esta relação de Deméter alimentar o corpo dos homens – sólido – e Dioniso alimentar sua alma – líquida e abstrata – embora o vinho também acabe por alimentar o corpo dos homens de certa forma, pois é por meio dele que a dança, a euforia e o transe são aflorados. Os dois estão ligados a terra: uma propiciando o crescimento da agricultura e principalmente o cereal e o outro perpetrando o florescimento da vinha, que mais tarde se transformaria no néctar divino.

Estas distinções e conexões foram percebidas também por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet: “Uma inventando o trigo e o pão, o outro inventando a vinha e o vinho, ambos introduziram nos homens aquilo que os fez passar da vida selvagem à vida cultivada.”<sup>644</sup> Embora os autores informem que Deméter inventa o trigo – e estamos propondo que o trigo não era tão inerente a Deméter quanto parece – é mister que o cereal e o alimento sólido ao mesmo tempo que contrasta, complementa a vinha e o alimento líquido. Entretanto os autores colocam que enquanto o cereal é cultural, e é essencialmente do mundo cultivável o vinho, se consumido puro, desperta uma selvageria; se é consumido conforme as normas, também traz a vida cultivada.

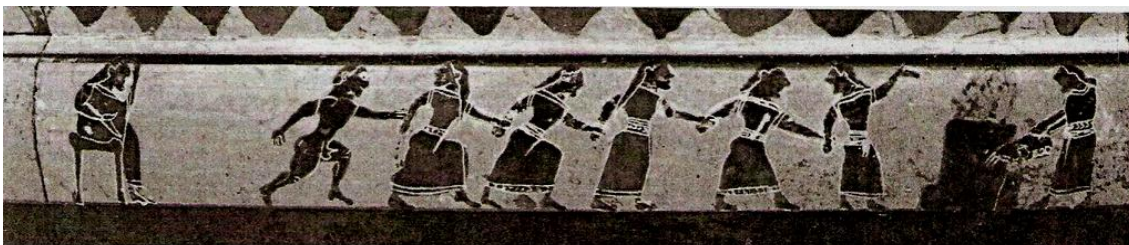
Como foi possível perceber, em toda a documentação textual que chegou até nós não existe nada que comprove que Deméter era cultuada como deusa do trigo<sup>645</sup>, ou que cultos ao trigo referenciaríam a deusa. Se não é possível afirmar que Deméter não é a deusa do trigo, não é impróprio incorrer nesta afirmação. Esta divindade, sendo resquício Indo-europeu de uma grande deusa-mãe, está muito mais associada ao vegetal, à plantação e ao cereal de uma forma geral – e provavelmente muito mais a cevada, pois era plantada por mais pessoas – do que ao trigo especificamente.

<sup>644</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (1999), p. 350.

<sup>645</sup> Na obra *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, August Nauck (1964) nos traz diversos fragmentos de tragédias perdidas, que nos chegaram somente em pedaços ou ainda mencionadas por outras fontes mais tardias. Em um texto teatral de Sófocles, sob o título *Triptólemo*, Deméter é mencionada. Nas poucas partes em que se faz possível a consulta, que da mesma forma foi feita no original em grego, a deusa ensina o plantio do cereal e as práticas agrícolas ao herói homônimo. Porém nenhuma menção específica e importante a Deméter junto ao trigo foi encontrada.

### 3.5. A cerâmica e as representações de Deméter

Deméter segue a lógica das outras divindades ctônicas no que diz respeito às representações imagéticas. As imagens de que dispomos que contemplam a deusa iniciam-se no século VI a.C. Esta primeira, contida em uma espécie de copo chamado a.C.de “Copo Siana”<sup>646</sup>, com data de 560 a.C. e confeccionada por um pintor do Grupo Burgon<sup>647</sup>, vemos tanto o Lado A do artefato quanto o Lado B. No lado A presenciamos uma figura sentada observando mulheres – possivelmente sacerdotisas – que entoam uma dança; esta figura sentada provavelmente seja Deméter, pois está em pose briosa e empunha um cetro. Embora a deusa não esteja identificada, percebemos que observa as outras mulheres na dança, pois existe na cena um elemento que é característico a ela: o ato de arar e a sementeira, que nesta cerâmica já se encontra no Lado B. Uma outra



Localização: Londres, Museu Britânico, nº 1906.12-15.I. Procedência: Ática: Forma: Copo: Data: 560

figura feminina segura um arado, como se estivesse plantando algo.

Mesmo nos remotos tempos do período arcaico Deméter já surge em momentos que a identificam socialmente. Tanto o ato de arar quanto a dança, onde participantes são mulheres, concebem costumes intrínsecos à deusa. O fato de estar sentada também é próprio de Deméter, como forma de demonstrar sua altivez. A agricultura, tão importante neste período – inclusive um período de turbulência nas políticas agrárias – coloca Deméter numa posição importante: a de deusa que concede o alimento.

A dança poderia indicar um costume ligado aos Mistérios de Elêusis, que nesta época ainda não haviam se popularizado completamente, embora as reformas de Sólon já houvessem ocorrido. Utilizamos o termo “poderia” pois não é possível afirmar que o

<sup>646</sup> Estes copos receberam este nome devido aos primeiros artefatos deste estilo terem sido encontrados na necrópole da cidade de Siana, em Rhodes; porém, a partir do século VI a.C. se popularizaram muito em Atenas. Vários pintores se especializaram em confeccionar Copos Siana, o que comprova que este tipo de peça deveria ser muito solicitada pelos compradores de cerâmica.

<sup>647</sup> Pintores de figuras negras, o nome do grupo é derivado de Thomas Burgon, que supervisionou escavações em Atenas. O grupo ficou conhecido por produzir peças com temas relacionados às Panatenaicas.

pintor possuía como intenção retratar este festejo, ou algum outro, ou ainda uma força feminina que possuía nesta deidade da agricultura a sua essência. Entretanto, é fato de que neste momento histórico a deusa, além de estar aliada ao ato do cultivo, também estava ligada à dança; componente que a acompanhará até o período helenístico e posterior.

Continuando no século VI a.C., a próxima cerâmica foi encontrada dentro do próprio santuário de Elêusis; se trata de uma mesa que era utilizada para funções no santuário. Datada de 550 a.C. e elaborada pelo chamado Pintor de Elêusis, que não possuímos informações – entretanto acreditamos que, pelo nome moderno que lhe foi atribuído, pintava cenas relacionadas aos mistérios eleusinos e seus deuses. Embora a imagem não esteja em perfeita qualidade de visualização, vemos que foram pintadas Deméter e sua filha Perséfone, uma de frente para a outra. Esta imagem acompanha o que Hesíodo atestou na *Teogonia*, mãe e filha surgem juntas e em diversas imagens por toda a região da Península Balcânica esta representação se firmará: matrona e prole estarão unidas tanto pelas narrativas míticas presentes em alguns documentos textuais quanto na iconografia do período grego.

Sobre a temática mãe e filha, C. G. Jung e Carl Kerényi apontam que Deméter e Perséfone estão associadas à vida. A mãe concebe a vida à filha, em uma simbologia de fertilidade. Perséfone vive uma dualidade: enquanto a acepção mãe/filha se associa à vida, à fecundidade; a relação jovem esposa/marido remete à morte<sup>648</sup>, pois a parte Cora de Perséfone permanece morta e infértil o tempo em que ela estiver no mundo dos



Localização: Museu de Elêusis, nº 1397. Procedência: Elêusis. Forma: Mesa. Data: 550 a.C.

<sup>648</sup> JUNG, C. G.; KERÉNYI, Carl (2002), p. 150.

mortos. Nas cerâmicas que se referem à agricultura, ou ainda aos Mistérios de Elêusis – com ritos essencialmente agrícolas – a retratação mãe e filha é a própria associação com o ambiente fértil e com o mundo da vitalidade.

Não conseguiremos afirmar com absoluta certeza qual das duas divindades representadas é Deméter mas, concordando com as informações contidas no LIMC, acreditamos que a deusa é a figura da direita que saúda. Por conta do aspecto mais jovial que a divindade da esquerda assume – o que nos faz crer que se trata de Perséfone – a deidade da esquerda se assemelharia mais a maturidade e seriedade que Deméter representa.

Ainda do século VI a.C., há esta ânfora abaixo, que não foi datada de forma precisa, mas considerada como sendo fabricada no terceiro quartel deste século e de autor também desconhecido. Nela, deparamos com uma clara retratação do ritual Eleusino. Triptólemo, o herói que participa do festejo, aparece sentado em um carro e atrás dele acredita-se que seja Perséfone, acenando para a divindade que se encontra parada após o carro de Triptólemo. Esta divindade, que está ao lado de uma lira – que poderia remeter a música necessária à festa de Elêusis – pode ser Deméter, primeiramente por sua posição; estática e ao mesmo tempo demonstrando a majestade que a maternal divindade da agricultura deveria passar.

A vestimenta que a deusa utiliza também é característica: o manto, reservado às



Localização: Museu de Budapeste – Sessão Belas Artes, 50/732. Procedência: Ática: Forma: Ânfora. Data: Fim do século VI a.C.

senhoras matronas que, embora ainda não sejam idosas, já possuem filhos e



responsabilidades familiares. A cabeça coberta, que essencialmente é uma representação do sagrado, também remete à ideia de uma seriedade condizente com uma deusa-mãe; uma divindade que, embora bondosa, tem sob controle um dos aspectos mais importantes da sociedade helênica: a agricultura e o plantio de cereais.

Os Mistérios de Elêusis, que certamente já existiam antes deste século VI a.C., estavam reservados a um ambiente distante da *ásty*. Nesta ânfora há o reforço da tese de que as tiranias vêm aproximar da *polis* os costumes campesinos. Um aspecto dos festejos em honra a Deméter que não era conhecido dos homens urbanos antes da ascensão dos governos tirânicos – e por esta razão quase não encontramos representações dos mistérios na documentação imagética – passa inclusive a ser tema de pinturas em cerâmica, elaboradas por pintores que vendiam e atendiam a um público urbano: a maioria dos compradores de cerâmica era, se não somente membros de uma elite, homens que possuíam condições de pagar pelos serviços dos ceramistas e que, em sua imensa maioria, habitavam ambientes urbanos. A cerâmica passa a ser um produto acalentado pelo consumo<sup>649</sup>, voltado para um público consumidor economicamente capaz de adquiri-la.

Adentrando no século V a.C. apresentamos esta cerâmica, também encontrada em Elêusis, que foi datada de 500 a.C e de autor desconhecido. Mais uma vez Deméter e Perséfone aparecem uma de frente para a outra; ambas estão coroadas. Deméter está sentada, numa pose solene e nobre, condizente com o poder que exerce. A deusa parece estar feliz por se encontrar na presença da filha, e empunha o que parecem ser ramos de algum cereal, um dos símbolos que a caracteriza.

No outro lado do mesmo vaso surge uma procissão de fiéis, como um cortejo em homenagem à deusa, pois a figura mais a frente também leva uma espiga de cereal. Os cortejos durante as festas que celebravam a colheita eram usuais e, a julgar pelas ramos nas mãos tanto da deusa como da figura feminina, nos levam a crer que esta imagem representasse alguma celebração da colheita: o cereal – seja ele qual for – já foi colhido e agora é levado pelos camponeses para o armazenamento.

---

<sup>649</sup> MOSSÉ, Claude (1989), p. 124.

A coroa aparecerá com frequência na frente de Deméter na iconografia do período clássico. A coroa “no solo se halla en lo más alto del cuerpo (y del ser humano), sino que lo supera; por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia



Localização: Museu Nacional de Atenas, nº 501. Procedência: Elêusis. Forma: Vaso. Data: 500 a.C.

idea de superación.<sup>650</sup> Assim como os reis, Deméter é coroada como um ser superior. É sabido que durante o governo das realezas micênicas e da monarquia homérica da Idade das Trevas grega – para citar um termo caro a Moses Finley (2002) – a deusa dos cereais não foi representada imagetivamente, embora já fizesse parte do panteão de divindades. Acharmos difícil a questão de que os Helenos viam em Deméter uma rainha na acepção política do termo. A coroa e a concepção de superioridade seriam devido, mais uma vez, ao poder divino que a deusa possuía na mão: o poder de secar os alimentos e deixar toda a espécie humana na fome, ou de promover a abundância e a fertilidade.

Este poder da deusa, diferentemente de Zeus, não era político; Deméter não participava das importantes decisões do Olimpo. Ao contrário, isto era reservado aos olímpicos e poderosos deuses. A coroa de Deméter é a coroa da fertilidade; o simbolismo de que a influência e autoridade da deusa ultrapassavam as barreiras do político fazia parte das esferas econômicas, como a própria agricultura era a grande propulsora da economia.

<sup>650</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1969), p. 151.

Seriam os Helenos – ou ao menos os Atenienses – mais ligados à economia do que a própria política, essência do cidadão? Torna-se complexo – mas não indiscutível – questionarmos a economia grega, pois os próprios Gregos não possuíam uma noção de economia como a que levamos conosco. A questão de Deméter ser a poderosa e coroada deusa faz com que a importância que os indivíduos concediam a sua principal atividade econômica transferisse para a religiosidade os anseios de uma vida de labuta e produção. Além de Deméte, Hera porta uma coroa; assim como a deusa, Hera também era vista como a mulher com inúmeros poderes: ao lado de seu marido Zeus, auxiliava na ordem do mundo e, por vezes, era vingativa e implacável. A coroa como um sinônimo de poder: “Se concibe a partir de ahí que la corona simbolice una dignidad, un poder, una realeza, El acceso a un rango y a unas fuerzas superiores. Cuando culmina en forma de domo, afirma una soberanía absoluta”<sup>651</sup>.

A importância dos meios de produção na Península Balcânica e nas ilhas próximas fez com que a deusa primordial da fertilidade vegetal se tornasse a prestigiosa matrona, que nem Zeus pode conter quando esta ameaça deixar toda a humanidade na fome e fazer com que os deuses não recebam mais oferendas se sua filha não retornasse a seus braços, como uma forma de se vingar. A antiquíssima mãe da vegetação, que antes atendia somente o povo miúdo que habitava o lado de fora dos palácios e, em um momento posterior da História, a grande massa que plantava além dos muros das Cidades-estados, neste final de período Arcaico e início do Clássico passa a ser a deusa coroada, de importância para toda a população: desde o agricultor, que tinha na terra o seu ambiente de trabalho e seu sustento até o importante proprietário de terras, que possuía na agricultura além de seu sustento e de todo o seu *oikos*, a manutenção da cidadania – no caso de Atenas – e da importância política e social que desempenhava entre seus pares, no caso de outras *poleis*. A deusa passa a assemelhar-se tanto com o trabalhador rural, por meio do arado, da sementeira e das plantas, quanto do proprietário, por meio da imponência do manto, da postura altiva e da superioridade da coroa.

---

<sup>651</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 347.



Também no século V a.C. temos um *lekythos* com data de 490/80 a.C., confeccionado pelo Pintor de Berlim. Neste *lekythos* Deméter encontra-se diante de um altar, e na parte de cima da obra podemos ver ramos de cereal próximos a deusa. A divindade traça um *himation* e está corada com a espécie de um diadema. Nada mais oportuno para vestimenta da deusa do que o *himation*, utilizado pelas mulheres da elite



Localização: Museu de Mônaco, nº 7515. Procedência: Ática. Forma: *Lekythos*. Data: 490/80 a.C.

e esposas de cidadãos; ou seja, utilizado pelas matronas líderes do *oikos*, imagem que muito a deusa se assemelha. Assim como o altar, a tocha que Deméter carrega simboliza um momento de ritual, muito provavelmente os festejos em Elêusis. A tocha sempre acompanhará Deméter, sobretudo nos temas que se relacionam a Elêusis; a tocha foi o artefato que a deusa utilizou para iluminar seu caminho a noite na busca de sua filha, e foi portando-a que adentra na região eleusina. Esta passa então a configurar-se como um dos signos da deusa, sendo que nas celebrações de Elêusis havia um sacerdote que segurava a tocha: “La antorcha del *dadúkhos* simboliza precisamente ‘el fuego’ divino, dador de inmortalidad. Y en Eleusis actuaba este sacerdote (...)”<sup>652</sup>. Entretanto, esta tocha certamente derivaria de usos cotidianos, de práticas efetivas, provavelmente no

<sup>652</sup> GOMEZ, Manuel Guerra (1987), p. 75.

próprio ritual ocorrido em Elêusis. Cremos que é desta prática que se origina a tocha no mito e também na iconografia.

A seguir, apresentamos um dos lados desta cratera pintada também pelo Pintor de Berlim e datada de 480 a.C., onde Deméter e Triptólemo se encontram de frente um para o outro. O herói, que está à direita nesta imagem, encontra-se do lado do seu usual carro e empunha um cetro. A deusa está coroada e carrega plantas em ambas as mãos.



Localização: Museu de Berlim, 96. Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: 480 a.C.

O cetro, sinal da realeza, estigmatiza o poder real de Triptólemo<sup>653</sup>. Ambos estão diante de um altar, o que nos leva a crer que esta cena represente um culto: neste caso os mistérios eleusinos, já que Triptólemo é o herói por excelência deste ritual.

A próxima imagem está contida em um *lekythos* datado de 470-60 a.C.; pintada por Hermonax<sup>654</sup>, encontra-se danificado, contudo é possível visualizar Deméter vestindo um *himation*. Segura um cetro e mais uma vez está coroada, por sinal com uma coroa mais padronizada do que as das imagens anteriores; na mão direita carrega um cetro. Destarte o que consideramos mais importante nesta cena é o que Deméter carrega em sua mão esquerda; a deusa empunha o seu símbolo: o cereal. Esta imagem reforçaria se Deméter seria, sobretudo, a deusa do cereal, em detrimento de outros vegetais.

<sup>653</sup> No outro lado desta cerâmica estão representados Perséfone e seu esposo Hades, o que reforça a ideia de que esta é uma cena dos Mistérios de Elêusis, onde todas as divindades relacionadas estão presentes.

<sup>654</sup> Aluno do Pintor de Berlim, Hermonax utilizará a técnica de figuras vermelhas e se especializará em artefatos grandes. Seu trabalho foi encontrado em todo o mundo grego, desde Marselha até o sul da Rússia. Uma característica de seu estilo são os olhos, de fundo côncavo e um convexo superior.

As frutas, as oliveiras e as hortaliças não são representadas nas imagens nas quais figuram Deméter; Hades/Plutão, com sua cornucópia, simboliza muito mais estes vegetais do que a deusa. Como em uma tese de doutoramento requer o posicionamento, cremos que o fato de Deméter ter como um dos símbolos representativos o cereal não a exclui de simbolizar toda agricultura de um modo geral; o cereal era o produto mais produzido nas Cidades-estados, com maior consumo e também mais popular, por isto a deusa sempre empunha ramos deste artigo. Destarte, junto a outras divindades, como Hades e Dioniso, a deusa partilha de sua função: representada pelo cereal, Deméter está



Localização: Universidade de Heidelberg, 172. Procedência: Ática. Forma: *Lekythos*. Data: 470/60 a.C.

para as práticas agrícolas assim como Hades em sua faceta ruralizada, que simboliza a abundância e o florescimento de vegetais, e também Dioniso, que faz crescer a vinha e prosperar o fruto.

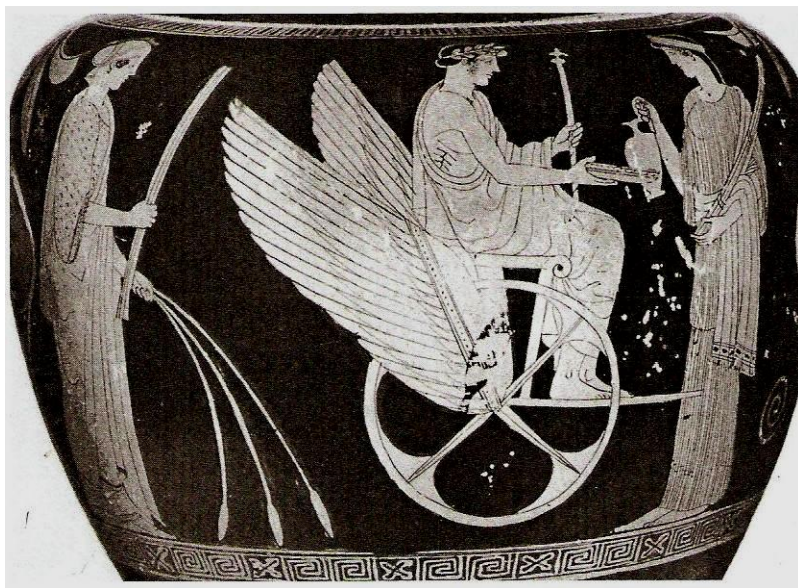
Muito menos Deméter poderia configurar-se somente como a divindade que representa o trigo, haja vista as várias evidências: as próprias festas em honra a colheita traziam Deméter como protagonista; e a colheita não era somente de trigo, mas de diversos outros cereais e de alguns vegetais que não possuíam relações com os grãos. Outra proeminência está presente no *Hino Homérico a Deméter*: o fato de a deusa ingerir o *kykeon*, bebida feita com cevada, também se torna um indício de que o trigo não era o característico e singular cereal que remetia a deusa.

Desta forma, nossa opção é por Deméter como a deusa da agricultura, partilhada também com outras deidades, haja vista que a população celebrava a deusa em seus festejos que eram relacionados à colheita e as próprias imagens não representam esta



divindade empunhando somente o cereal: em algumas delas – sendo inclusive uma apresentada neste trabalho – colocam a deusa segurando flores. O trigo seria, no máximo, um símbolo desta agricultura, pois era a matéria prima utilizada para fabricação do pão, alimento muito popular, mas estava longe de simbolizar toda a amplitude e complexidade a qual Deméter remete.

Na próxima cerâmica temos o Lado A de um *stamnos* datado de 460/450 a.C. Neste lado está presente a clássica tríade dos Mistérios de Elêusis, sendo claramente um



Localização: Museu da Basileia, BS 1412. Procedência: Ática. Forma: *Stamnos*. Data: 460/50 a.C.

artefato representativo do ritual, como é a maior parte das imagens que apresentam Deméter. A deusa desta vez não ocupa a posição central da cena: o Pintor de Niobe<sup>655</sup> assenta o herói de Elêusis Triptólemo no centro, coroadado com folhas e segurando um cetro em uma das mãos – como deve ser com alguém da realeza, pois Triptólemo era da estirpe real de Elêusis – e uma bandeja para o recebimento de oferendas no outro. O carro que Triptólemo sempre está sentado possui um sentido particular: “el carro, el cuerpo y también el pensamiento en su parte transitoria y relativa a las cosas terrestres (...)”.<sup>656</sup> Deméter é uma abstração psicológica e mítica que remete exclusivamente para a terra; os Mistérios de Elêusis é a materialização deste imaginário social, sendo uma festa ligada à terra e a seus cultivos. Na verdade a associação com os elementos terrestres se dá em todo o ctonismo: tanto a agricultura de Deméter, o mundo de Hades,

<sup>655</sup> De nome desconhecido, foi assim batizado devido a uma Cratera em que retrata Apolo e Ártemis matando os filhos de Niobe. Artista de figuras vermelhas, foi influenciado pelo grupo Polignoto.

<sup>656</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1969), p. 126.

a vinha de Dioniso, a descida de Orfeu e o nascimento de Pandora; sempre a componente terra estará presente.

A figura da direita acreditamos ser Perséfone, que carrega uma *oinochoe*<sup>657</sup> e parece que vai servir o líquido na bandeja que Triptólemo carrega, ou ainda um possível ato de libação. Deméter encontra-se a esquerda, atrás do carro do herói, veste uma túnica bordada e *himation*, e carrega ramos na mão, que podem ser tanto de algum cereal como de alguma outra planta. Na outra mão a deusa empunha uma tocha apagada. O fogo é elemento de diversos rituais, e nos Mistérios de Elêusis estaria representando, como foi explanado, a purificação, e também se configura como um antiquíssimo veículo de autoimolação sacerdotal<sup>658</sup>, além do símbolo de conhecimento, pois é pelo fogo que se conhece os caminhos.

No *lekythos* que veremos a seguir presenciamos a cena clássica de Deméter em frente a sua filha Perséfone. Datado de 450 a.C., esta cerâmica foi encontrada no Cerâmico<sup>659</sup>, e não é possível identificar que a pintou. Também está relatando os festejos de Elêusis. Perséfone está a direita, vestida com uma fita que prende seu cabelo e uma túnica, carrega uma *phiale* para oferendas e parece despejar algo ao chão, em um



Localização: Museu Nacional de Atenas, nº 1754. Procedência: Ática: Forma: *Lekythos*. Data: 450 a.C.

claro ato de libação. A libação, por si só, é essencialmente telúrica: o ato de jogar à terra

<sup>657</sup> Recipiente utilizado para servir o vinho, muito comum nos simpósios e também nas festividades.

<sup>658</sup> CARVALHO, Silvia M. S. de (2010), p. 314.

<sup>659</sup> O Cerâmico foi um grande *demos* de Atenas, a noroeste da Acrópole. No início do século XX foram iniciadas as escavações, sendo este um dos sítos arqueológicos mais ricos de cultura material. Sua necrópole é a maior de todo o mundo Grego.

um líquido para que os mortos – ou ainda as divindades – possam sorvê-lo embaixo da terra, demonstra um caráter ctônico e em associação com a criatura da terra e debaixo dela.

Na outra mão segura uma tocha acesa e é este símbolo que nos faz julgar que a cena ocorre durante os Mistérios de Elêusis. Deméter mais uma vez porta uma coroa, muito mais imponente do que as anteriores – assemelhando-se inclusive a coroas de reis e soberanos – e traça túnica e *himation*. Aparece segurando um cetro e na mesma mão os ramos de algum cereal. Esta é uma representação típica da deusa: o ambiente dos mistérios eleusinos, a coroa que concede a soberania, a postura que remete à seriedade e rigor, o cetro que representa a alteza e o vegetal – e não necessariamente o trigo – que expede às coisas da terra e à colheita, tão importante no Mundo Antigo.

A próxima imagem também é um *lekythos*, de autoria desconhecida e tendo como data 440/30 a.C. A forma como a deusa foi representada aqui é atípica: está com os cabelos amarrados, o que concede um ar de mulher ainda mais séria e dedicada ao lar, aos afazeres domésticos e aos filhos, como a imagem de sua filha, que se encontra a frente. A deusa porta seu costumeiro cetro e também a bandeja para oferendas. Perséfone porta uma *oinochoe*. A julgar pelas oferendas que a deusa espera receber portando a *phiale*, sabemos que se trata de um momento de festa e não simplesmente uma ocasião privada.

Os *lekythoi*, como é de conhecimento, eram utilizados em contextos funerários. Esta conjuntura na qual Deméter é representada também nos faz remeter a uma tradição Indo-europeia, pois a antiga deusa-mãe dos grãos deste período também era associada à morte:

Round vases filled with seeds or decorated with dotted lozenges could have been conceived of as the Mother's womb, and the seeds as the souls of the dead. In ancient Greece, pots with corn seeds kept near the household hearth symbolized the dead who rest in the womb (pot) and are resurrected in the spring. The dead were called "Demetrioï", those who belong to Demeter, the Grain Mother, and who rest, like the corn, in the womb of that Goddess.<sup>660</sup>

---

<sup>660</sup> GIMBUTAS, Marija (1989), p. 145.

Deste modo, acreditamos que a relação de Deméter com o mundo dos mortos, com Hades, e a de sua filha com a sementeira e o inframundo são muito mais antigas do que



Localização: Museu de Berlim, nº 3175. Procedência: Atenas. Forma: *Lekythos*. Data: 440/30 a.C.

o período abarcado por esta tese, remetendo a associações e cultos Indo-europeus a esta deusa-mãe que originou Deméter e que se transformou, em partes, no período grego.

As duas imagens que restam mostram a deusa da agricultura de uma forma muito peculiar. A primeira é uma espécie de prato confeccionado na cidade de Corinto sem autor nem data precisos, entretanto atestado como sendo do século V a.C, do período clássico. Deméter está de perfil, sentada num trono. A deusa está tipicamente representada, com todos os símbolos que a identificam: está coroada, segura espigas de cereal e uma tocha acesa, como preceita os festejos de Elêusis.

Destarte as peculiaridades desta arte são importantes de serem enumeradas: além do cereal, a divindade segura papoulas, flor que não é tradicionalmente relacionada a Deméter, mas que provavelmente era utilizada na confecção do *kykeon*, e também romãs, fruto do mundo inferior que liga sua prole para sempre a seu irmão, Hades. A deusa também empunha uma tocha acesa. Os pássaros também não são presentes quando se trata de Deméter. Em várias ocasiões, os pássaros são símbolos de espiritualidade e até do sobrenatural<sup>661</sup>; além do pássaro estar representando este sobrenatural – como veremos logo a frente – acreditamos que estes também estão simbolizando a natureza, tão inerente a Deméter e a seu ambiente rural.

<sup>661</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1969), p. 356.



Todavia a peculiaridade maior nesta arte é sem dúvidas seus traços. A julgar pelo trabalho que foi feito no trono no qual a deusa está sentado, e também por sua vestimenta, afirmamos que esta imagem possui traços orientalizados ou ao menos elementos que remetam para um estilo artístico mais ligado ao Oriente. É sabido que em



Localização: Museu Nacional de Atenas, nº 5825. Procedência: Corinto. Forma: Prato. Data: século V a.C.

Corinto estava situado um dos principais portos do Mediterrâneo e que as influências, tanto econômicas e sociais quanto culturais, penetravam de todos os lados e de várias formas.

O comércio intensificado fez com que a cerâmica produzida em Corinto chegasse a diversas localidades, desde locais próximos como a Etrúria e a Beócia como mais distantes, citando o Norte da África e até a Península Ibérica<sup>662</sup>. Os traços diferentes da maioria das cerâmicas, produzidas na região da Ática, atestam que a *polis* de Corinto produziu em estilo próprio de arte, diferenciando os seus produtos das outras regiões da Península Balcânica e assim intensificando a competitividade que havia na negociação de produtos de cerâmica.

No clássico *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, escrito por Jane Ellen Harrison e publicado em 1903, a autora já se debruçou sobre esta curiosa imagem e teceu alguns pontos interessantes acerca dela. Primeiramente Harrison, lançando mão dos estudos de Sam Wide, coloca que os pássaros não são meramente decorativos nestes

<sup>662</sup> LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira (2010), p. 27.



tipos de vasos: que estes seriam pássaros-almas<sup>663</sup>, quem sabe em uma alusão a relação entre Deméter e Hades ou, acreditamos como mais concreto, uma sintonia com o orfismo, onde os pássaros-almas também eram referendados. Assim como Orfeu participa dos Mistérios de Elêusis, este também contribui para levar elementos próprios seus para o culto relativo à Deméter. Sendo Hades ou Orfeu, é certo que se trata de uma associação com o ambiente dos mortos.

Outra dicotomia percebida por Harrison é a relação entre a mãe e a trabalhadora do *oikos*:

Mythology might work its will, but primitive art never clearly distinguished between the Mother and the Maid, never lost hold of the truth that they were one goddess. On the Beotian plate in fig. 67 is figured the Corn-goddess, but whether as Mother or Maid it is difficult, I incline to think impossible, to decide. She is a great goddess, enthroned and heavily draped, wearing a high polos on her head. She holds ears of corn, a pomegranate, a torch; before her is a omphalos-like altar, on it what looks like a pomegranate - is she Demeter or Persephone? I incline to think she is both in one; the artist has not differentiated her.<sup>664</sup>

Ao mesmo tempo em que Deméter é a mãe dedicada, que cuida tanto de sua filha Perséfone quanto e toda de raça humana, provendo o alimento, também pode ser interpretada como a trabalhadora doméstica, responsável pelo armazenamento de alimentos e organização da dispensa. Até que ponto Deméter foi encarada como representante das mulheres trabalhadoras do *oikos* é difícil mensurar. Todavia o fato de a deusa representar o alimento pode muito bem ligá-la às mulheres, da elite, responsáveis por prover a casa e a família com seu senso maternal e de organização doméstica.

Nesta imagem, o autor responsável pelas descrições contidas no LIMC acerca da deusa escreve que não se pode nem afirmar com toda a certeza de que versa de Deméter, e não de sua filha Perséfone<sup>665</sup>. A julgar pela romã, a mulher que senta ao trono é Perséfone. O signo da tocha também não nos ajuda, pois embora Deméter fosse quem empunhasse o instrumento, como forma de conceber a procura de sua filha, Perséfone também foi pintada empunhando tochas diversas vezes, quando a deusa é retratada participando dos Mistérios de Elêusis. O cereal também não é exclusividade da

<sup>663</sup> HARRISON, Jane (1903), p. 274.

<sup>664</sup> *Idem*, p. 274.

<sup>665</sup> BESCHI, Luigi (1988), p. 858.

deusa, Perséfone também foi pintada segurando-o em algumas efígies.

O único elemento que remeteria mais a Deméter do que sua filha é a imponente coroa. Perséfone também foi representada coroada, mas quase sempre com uma coroa modesta, as vezes em forma de tiara. A coroa na cabeça da figura acima é grande, inclusive desproporcional ao corpo. Entretanto é mesmo difícil – ou quase impossível, concordando com Harrison – afirmar certamente sobre qual divindade se versa. Inclusive os pássaros, que representariam almas, combinariam muito mais com Perséfone do que com sua mãe. A melhor saída é concordar que o artista provavelmente teve a intenção de pintar uma síntese de ambas as divindades, com características que remetam tanto a uma como a outra, o que é verdadeiramente possível, dada a ousadia da pintura em diversos aspectos.

A última imagem que apresentaremos nesta tese se trata de uma cratera de tipo cabírico fabricado na região da Beócia no final do século V a.C., confeccionada pelo



Localização: Museu de Bona, nº 363. Procedência: Beócia. Forma: Cratera. Data: Fim do século V a.C.

Pintor Wolters – sem informações adicionais; aqui vemos o Lado A. A deusa move-se para a direita, segurando tochas acessas e ramos de murta e acompanhada mais uma vez por um pássaro. Deméter também se encontra com os cabelos amarrados – uma representação rara – e no lado esquerdo parece erguer ramos de alguma planta. A imagem da Beócia é semelhante à de Corinto. Dois locais relativamente distantes da Ática, e distantes entre si, produziram representações semelhantes: os pássaros, as tochas estilizadas, o estilo artístico único e os ramos de murta, que não eram tão característicos na Península Balcânica, sendo comuns no sudoeste europeu e no norte da

África, embora fossem usados em vários rituais Gregos, como casamentos.

Entre Deméter e Hades, embora inúmeras semelhanças sejam percebidas, há algumas diferenças quando tratamos dos aspectos imagéticos. Enquanto Hades sofre uma perceptível e, até certo ponto, radical mudança em suas funções, iniciando, ainda no período arcaico, como um deus do mundo dos mortos, com seu elmo presenteado pelos Ciclopes e de uma forma misteriosa, finda o período clássico como o deus com as barbas e os cabelos brancos, com uma cornucópia cheia de frutos e participando das festas de Elêusis, um deus muito mais próspero e remetido à fartura do que o soturno deus da morte.

Já Deméter não sofre drásticas mudanças em suas feições e suas funções: desde a primeira imagem apresentada nesta tese, da mesma forma ainda do período arcaico, a deusa já está em festa – com um cortejo de mulheres – e o arado, simbolizando a agricultura, se faz presente. Nas últimas imagens a deusa continua cercada de vegetação e cereais ou na companhia de sua filha – como sugere seu Hino Homérico. Não existe nem uma grande diferença em suas vestimentas ou seu modo de se portar – a não ser o cabelo preso, que não consideramos uma mudança tão drástica – e em relação às duas últimas imagens acreditamos que parte muito mais do estilo da região, ou até do pintor em particular, do que uma transformação na efígie da deusa.

O que diferiu de um momento para outro foram as temáticas em que Deméter se encontra inserida. As primeiras cerâmicas, durante quase todo o período do século VI a.C., quase não apresentaram a deusa sob o tema dos Mistérios de Elêusis. Somente nos últimos anos do final deste século é que as representações destes rituais se intensificam, provavelmente porque a tirania ateniense de Pisístrato e seus filhos já havia aproximando os ritos rurais do ambiente da *ásty*; estes festejos serão representados de forma exaustiva no século V a.C., como foi possível exemplificar por meio das cerâmicas produzidas neste século. O que teremos então, em relação à Deméter, é muito mais uma mudança de temática do que de simbologias e estilística.

Tanto em toda a documentação textual apresentada até o final do período clássico, quanto na iconografia referente à Deméter, não encontramos nenhuma afirmativa de que esta divindade se configure como a deusa do trigo<sup>666</sup>. Nossa hipótese inicial, que a deusa como simbolização do trigo é uma acepção moderna, veio a se

---

<sup>666</sup> Embora não seja elencado por nosso trabalho, para fazermos tal afirmação sem leviandade, fomos também a obra *Histórias*, de autoria de Heródo, uma obra que também cita Deméter. Porém, nas poucas vezes nas quais a deusa é citada, de igual forma não encontramos nenhuma menção de Deméter ser a divindade representativa do trigo.

confirmar com a análise minuciosa de nossas fontes.

### 3.6. Perséfone: o ambiente primaveril

Perséfone<sup>667</sup> é a divindade de dupla personalidade. Ao mesmo tempo em que é a bucólica filha da deusa da agricultura e dos cereais; que passa uma parte do ano no plano superior, auxiliando a mãe na semeadura e no florescimento dos plantios, também é a deidade que governa o mundo dos mortos ao lado de seu marido, soberano do mundo subterrâneo. O nome de Perséfone é provavelmente cretense, em relação com o culto minoico das deusas mãe e filha<sup>668</sup> – assim como Deméter também teria certa ligação com antigos cultos ocorridos em Creta; Perséfone também viria de cultos a uma deusa lunar.<sup>669</sup> Estas analogias vão fazer com que a divindade possua dois nomes: Perséfone e Cora – este segundo nome sendo possivelmente o análogo Grego para o nome cretense – e será denominada por cada nome conforme a personalidade que assume, a da bondosa deusa do mundo da luz ou a temível deusa do mundo da escuridão.

A deidade também é dupla quanto à sua divindade: “Perséfone se encontra numa posição intermediária: ela não é, evidentemente, uma donzela grega típica, (...) também não é bem uma deusa do Olimpo, pois aparece mais associada às ninfas, a natureza.”<sup>670</sup> Assim como Dioniso, que ora se assemelha a um deus, ora a um mortal – ou um *dáimon* – Perséfone alia-se às deidades telúricas. A deusa dificilmente é relatada habitando o Olimpo; ora está no mundo dos mortos, ora no mundo dos mortais, vive em um intermediário entre o sagrado e o mortal.

A deusa, nos Poemas Homéricos, sempre será referenciada em companhia de seu tio e esposo Hades. Homero não cita a relação mãe e filha, o que ainda não poderia ser claro neste período, sendo fundada por Hesíodo. Quando tratamos de Hades nas epopeias de Homero, no capítulo anterior, também mencionamos Perséfone. Aqui daremos somente alguns exemplos de como a deusa era formatada nos poemas. Na *Ilíada*, num trecho de seu Canto IX consta: “Zeus subterrâneo e a temível Perséfone.”

---

<sup>667</sup> O nome Perséfone também poderia interligar diversas narrativas míticas. De acordo com Sílvia M. S. de Carvalho (2010), que cita Kerény, o nome possui conexão com Perseu, que mata a Medusa; por sua vez a Medusa seria um alter ego maléfico de Perséfone pois, em seu mito, a criatura foi surpreendida por Posídon em um campo florido, assim como Perséfone foi surpreendida por Hades.

<sup>668</sup> LÉVÊQUE, Pierre (1996), p. 129.

<sup>669</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. de (2010), p. 275.

<sup>670</sup> *Idem*, p. 291.

<sup>671</sup>. No contexto em que o fragmento se encontra, Fenice, amigo de Aquiles, apresenta sua narrativa de cobiça por parte dele à amante de seu pai e a maldição por parte deste. Perséfone então é remetida a cumpridora de maldições<sup>672</sup>; a deusa terrível.

Não podemos trabalhar Perséfone na *Odisseia*, da mesma forma, sem nos remetermos também a Hades. A deusa, por diversos momentos, é citada como “horrenda”, em uma alusão ao seu aspecto fúnebre, que é assumido quando está no mundo dos mortos. Contudo percebemos na *Odisseia* uma contradição: a mesma Perséfone também é benevolente com alguns seres que outrora foram vida; seria o alter ego mais “humanizado” de Hades, como vemos nos versos que seguem, integrantes do livro X:

e descer à morada de Hades e da temível Perséfone,  
para consultardes a alma do tebano Tirésias,  
o cego adivinho, cuja mente se mantém firme.  
Só a ele, na morte, concedeu Perséfone o entendimento,  
embora outros lá esvoacem como sombras<sup>673</sup>

A feiticeira Circe relata ao herói Odisseu que, para saber como regressar a Ítaca, deve encontrar Tirésias no mundo dos mortos. O cego Tirésias, adivinho durante a vida, continuou com seu intelecto por meio de Perséfone e desta forma pôde auxiliá-lo. A deusa, mesmo durante o tempo que passa com seu esposo do ambiente subterrâneo, conserva um pouco de seu lado Cora, ou seja, da bondosa deusa, filha da matrona que concede aos homens o alimento. A deusa primaveril leva a esperança aos mortos: “Assim se pode supor, em uma concepção mais arcaica, que o rapto de Perséfone resultaria em um Hades frio e gelado durante apenas dois terços do ano, enquanto a vida e o calor nele se refugiarão durante o último terço.”<sup>674</sup>

Perséfone também, de acordo com Homero, possui um papel essencial no submundo: amenizar o sofrimento das almas, no caso da *Odisseia*, de Tirésias e também o próprio Odisseu, que não se encontrava morto:

This indicates that she has as much association with and power in the underworld as does Hades. In Homer's *Iliad* and *Odyssey*, one finds that Persephone is mentioned along with Hades in connection with the underworld. Circe tells Odysseus, in book X of the *Odyssey*, that he

<sup>671</sup> *Iliada*, IX, 457. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>672</sup> SPENCER, Tracy (2003), p. 52.

<sup>673</sup> *Odisseia*, X, 491-495. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>674</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. de (2010), p. 302.

must journey to the underworld, which she refers to as "the house of Hades and of revered Persephone," in order to speak with Teiresias, to whom "Persephone has granted intelligence even after death." From this excerpt it is apparent that not only is Persephone considered by the ancients to be as much a part of the underworld as Hades, but also that she is the one who grants the gift of sentience to the special dead, and not Hades. Persephone is also the one who sends the shades to Odysseus while he is visiting the underworld, thus demonstrating that she has a very active role there.<sup>675</sup>

Ao contrário de sua mãe Deméter, que sempre se encontra ativa e observadora – o que revelaria uma certa faceta aristocrática da deusa – Perséfone é ativa e participativa dos acontecimentos de seu reino: “(...) Perséphone joue un rôle qui n'a rien de secondaire, du moins dans les épisodes connus de l'*Odyssee*, où c'est elle, plutôt que son époux, qui semble régner sur les morts.”<sup>676</sup>

A deusa também seria uma própria ideia; uma abstração do submundo, um poder que estaria sempre presente entre os mortos, mesmo quando a figura da deusa não se encontrava entre os seres. Homero deposita nesta divindade uma posição de poder, sempre com um aspecto fantasmagórico, mas com uma certa benevolência. Consistiria então em uma simbologia da bondade e, principalmente, da temperança grega no mundo dos mortos; seria a amenidade dos sofrimentos:

L'apparition de Perséphone, suite à l'irruption tapageuse et tonitruante des "démons chthoniens", nous semble plutôt faire partie de ces *eudaímona phásmata*, visions procurées à l'initié, "tantôt terribles, tantôt rassurantes et secourables, avec une échappée vers la lumière après les ombres, vers une joyeuse confiance après l'angoisse".<sup>677</sup>

Perséfone surge juntamente a Deméter somente na *Teogonia* de Hesíodo, que a coloca como filha da deusa: “Também foi ao leito de Deméter nutriz/que pariu Perséfone de alvos braços. Aidoneu/raptou-a de sua mãe, por dádiva do sábio Zeus.”<sup>678</sup> A partir de Hesíodo, Perséfone será cada vez mais assemelhada a sua mãe; os artistas e ceramistas do período clássico praticamente abandonarão as temáticas ligadas aos mortos e representarão muito mais Perséfone junto a sua mãe ou em participação nos rituais de Elêusis. Interessante na narrativa hesiódica é também o fato do rapto de Perséfone já ser abordado. A narrativa deste sequestro, como já explanamos, não é

<sup>675</sup> SPENCER, Tracy (2003), p. 51-52.

<sup>676</sup> LÉVÊQUE, Pierre; SÉCHAN, Louis (1966), p. 118.

<sup>677</sup> BÉRARD, Claude (1974), p. 97.

<sup>678</sup> *Teogonia*, 912-914. Trad. Jaa Torrano.

privilégio do *Hino Homérico a Deméter*, mas vem de uma tradição um pouco, ou muito, anterior.

Já que abordamos neste momento do trabalho o rapto da deusa, nada mais oportuno do que tratarmos de outro documento que também faz referência ao rapto: o já conhecido *Hino Homérico a Deméter*. Embora toda a narrativa hínica seja construída em torno do sequestro de Perséfone, a deusa muito pouco é relatada. Separamos alguns momentos emblemáticos do Hino, momentos em que algumas características acerca da representação imaginária de Perséfone. Nos primeiros versos o anônimo autor escreve:

quando, no prado macio, com as Oceânides de fundos colos,  
brincava de apanhar flores: rosas, crocos, violetas belas,  
lírios, jacinto e um narciso prodigioso, brilhante, que  
Gaia fez nascer dolorosamente para a donzela de olhos de  
pétala e para agradecer o Hospedeiro de muitos, (...) <sup>679</sup>

O fato de Perséfone estar brincando com as Oceânides <sup>680</sup> concede à divindade um aspecto infantilizado; efetivamente de filha. A jovem deusa gostava de flores da mesma forma que sua mãe adorava os cereais e frutos, todas matérias vegetais. Assim como a jovialidade, a beleza meiga e inocente da deusa é atestada: os “olhos de pétala” – também uma referência a flores – concedem à deusa uma beleza inocente, que tanto encanta o gélido deus dos mortos. O próprio rapto da deusa representaria um ato sacrificial: em alguns rituais havia sacrifícios humanos em forma de precipitação, e este passo pode ter sido incorporado pelos festejos em Elêusis <sup>681</sup>.

Interessante nos atentarmos para o fato de que, mesmo Perséfone sendo descrita como uma criatura jovem, ela encontrava separada de sua mãe no instante do rapto, no momento do “casamento forçado”. Entendemos que pode se trata de um alegoria da puberdade, pois a metáfora de Perséfone separada de sua mãe neste momento poderia significar um movimento em direção à maturidade e à independência de sua mãe <sup>682</sup>. O rapto, e precisamente este passo, indicariam um rito de passagem – embora forçado: Perséfone desliga-se completamente de sua mãe e agora é de seu esposo; desprendendo-se do laço materno, estando sem a companhia da mãe a colher flores, Perséfone abre um precedente para o crescimento, estando apta a se casar e tornar-se, também, uma severa

<sup>679</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 5-9. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>680</sup> Filhas do titã Oceano, representam os riachos, fontes e cursos d’água. Consensualmente são quarenta e uma.

<sup>681</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. de (2010), p. 298.

<sup>682</sup> FOLEY, Helene P. (1994), p. 32.

matrona.

Ainda no início do Hino, a deusa iniciará seu lado mortífero. A narração informa que Hélio<sup>683</sup> presenciou o rapto: “Ouvii a donzela chamando o pai Cronida. Longe ela estava,/afastado dos deuses, em templo mui frequentado por/suplicantes, recebendo belas oferendas dos homens mortais.”<sup>684</sup> O “pai Cronida” de Perséfone é Zeus – nascido de Cronos – no qual a deusa suplica quando sente que é levada para as entranhas da terra. Destarte, ela agora é a rainha do mundo subterrâneo, passando de deusa infantil a divindade cortejada, sendo seu templo frequentado e recebendo inúmeras oferendas dos amedrontados mortais.

Embora saibamos que Perséfone não possuía templos próprios, percebemos por este passo que agora a deusa possuía uma importância ímpar; seria cortejada pelos mortais, algo de grande importância entre os deuses. Perséfone não é mais a simples filha da benevolente deusa da agricultura. Agora tem uma dupla função; também auxiliará seu tio e marido no submundo, e a autoridade da deusa não seria questionada, como nesta outra parte da narrativa, que relata a permissão de Hades para que a deidade voltasse à superfície:

eu que sou o próprio irmão de Zeus pai. Quando aqui estiveres,  
serás a senhora de todos quantos vivem e se movem,  
e terá entre os mortais as maiores honras.  
Sempre haverá castigo aos que te injustiçarem,  
aos que não apaziguarem teu furor com sacrifícios,  
celebrando-te santamente, fazendo-te oferendas dignas.”<sup>685</sup>

Hades garante que o quadrimestre que Perséfone passar ao lado dele será a deusa temida, aquela que deverá sempre ter oferendas, caso contrário os humanos conhecerão a ira que vem do mundo dos mortos. E quando Perséfone retornar ao mundo dos vivos e aos braços de sua mãe? Aqui percebemos assazmente a ambiguidade Perséfone *versus* Cora. Quando a deusa torna-se a divindade representativa da vegetação, está com sua faceta Cora muito mais a florada; já quando se encontra como rainha do submundo, a face Perséfone é personificada. Embora, como já discutimos, a deusa nunca abandone o seu lado Cora, mesmo no mundo subterrâneo, seu lado vegetal, bondoso e jovial despontará quando esta encontrar-se na tranquila e esperada companhia de sua mãe.

---

<sup>683</sup> Personificação do próprio Sol – e não uma divindade solar, como Apolo. É filho dos titãs Hipérion e Tia.

<sup>684</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 27-29. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>685</sup> *Idem*, 364-369.



A última menção à divindade que selecionamos no Hino é uma explicação por parte de Deméter a sua filha, acerca de como será sua vida a partir do momento em que esta come a romã e é obrigada a passar um terço do ano no submundo.

Mas, se tu voares de novo, indo sob o covil da terra,  
lá morarás a terceira parte do tempo, por ano,  
e as duas outras junto a mim e aos outros imortais.  
Quando a terra se cobrir de odoríferas flores  
primaveris, de todas as espécies, da treva nevoenta de  
novo subirás, para grande espanto dos deuses e dos homens mortais.<sup>686</sup>

Mais uma vez atestamos a espécie de “dupla personalidade” que Perséfone assume: quando a deusa horrenda – lançando mão da expressão homérica – sair da “treva nevoenta” assumirá o gracioso olhar de “pétalas” de uma divindade que ainda possui a inocência juvenil como atributo. A romã é o símbolo da fertilidade, sempre agrupada a Hera e a Afrodite, o que pode ser interpretado que Perséfone aceita seu destino de esposa quando ingere uma semente<sup>687</sup>.

Também neste fragmento podemos traçar um panorama do que representaria o retorno de Perséfone/Cora no cotidiano dos mortais: a chegada da Primavera. Conforme já exemplificamos, nos utilizando de Walter Burkert (1993), o retorno de Deméter não estaria em consonância com o período de colheita das plantações; com o Outono. A julgar pelo que é colocado no Hino, que a deusa subiria quando “a terra se cobrir de odoríferas flores primaveris”, o retorno da deusa estaria simbolizando a chegada da Primavera, ou a própria estação. As flores, em diversas sociedades primitivas de caçadores-coletores, representavam um tabu, e o ato de colher uma flor simbolizaria o sacrifício, uma vida que de esvai<sup>688</sup>. Perséfone, de acordo com esta teoria, teria sido punida com o rapto por ter colhido flores.

Burkert também não crê que a entrada e saída de Cora do mundo dos mortos representa um ciclo. Nada é igual quando este circuito chega ao fim e recomeça; é inaugurada uma dupla existência entre o mundo superior e o mundo inferior, como a morte da vida e a vida da morte;<sup>689</sup> esta relação seria uma das essências da vivência humana: o ser humano passa toda a sua existência com as nuances da vida e da morte e vivendo o ciclo do nascimento e da mortalidade.

<sup>686</sup> *Idem*, 398-402.

<sup>687</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. de (2010), p. 293.

<sup>688</sup> *Idem*, p. 290.

<sup>689</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 317.

Como Perséfone não possui uma designação própria, propomos nesta tese que a deusa, dentro do panteão divino, seria a divindade das flores, dos campos floridos e da primavera, ao menos quando a sua faceta Cora estiver mais evidente. Isto entraria em consonância com sua mãe: enquanto Deméter resumiria o cereal e as plantações, sua filha estaria ligada às flores e ao ambiente primaveril.

Perséfone praticamente não foi citada no teatro ático, ao menos no que conhecemos nos dias de hoje. Sófocles, em *Édipo em Colono*, faz menção à deusa em algumas passagens. A primeira trata-se de uma referência às grandes deusas – que seriam Deméter e Perséfone: “E sob o orvalho do céu, dia após dia, sem cessar, em/belos cachos floresce o narciso, das grandes deusas coroa/ancestral, e o açafão de brilho dourado”.<sup>690</sup> O narciso e o açafão são associados às duas deusas: o narciso foi a última flor que Perséfone colheu antes de ser raptada, assim como o açafão, que também foi colhido por esta. É possível notar que Sófocles corrobora com a tradição hínica e também narra passagens do rapto da deusa.

Na fala de Édipo, nos momentos finais da peça, quando este já se conforma com seu destino e tristemente exalta o submundo, cita Hermes *psicopompo* e também Perséfone: “Por que, sim, vinde por aqui, pois por aqui me/conduz Hermes como guia e a deusa dos íferos espaços”<sup>691</sup>. Do mesmo modo o Coro, no passo seguinte, invocará o lado sombrio de Perséfone, juntamente com seu esposo:

Se me é lícito à deusa não visível e a ti com preces  
venerar, ó senhor dos espaços nocturnos, Edoneu, Edoneu,  
eu te suplico: nem por penosas dores, nem por  
amargo destino, o nosso hóspede baixe à planície ífera  
dos mortos – àquela que tudo esconde – e à mansão  
estígia.<sup>692</sup>

Nas duas últimas passagens supracitadas reforçamos a ideia de como Perséfone – a deusa não visível – também possui, no imaginário helênico, função com os mortos e as almas que chegam ao Hades, à “mansão estígia”.

Sófocles, nesta peça, exalta os dois lados de Perséfone/Cora: por alguns momentos é a bondosa divindade associada às flores, à natureza e até com o matrimônio, haja vista o açafão. Por outro lado, a sombira Perséfone do ambiente subterrâneo, junto a seu esposo, causa receios em Édipo e tem de receber preces para

<sup>690</sup> *Édipo em Colono*, 683-685. Trad. Maria do Céu Fialho.

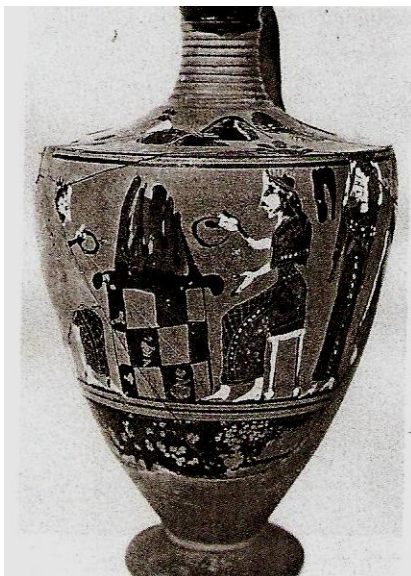
<sup>691</sup> *Idem*, 1547-1548.

<sup>692</sup> *Idem*, 1558-1564.

que acolha bem a alma recém-chegada. A peça Édipo em Colono, apesar de ser o único documento escrito do período clássico que retrata Perséfone, coloca bem esta dualidade e a fronteira na qual a deusa se encontra.

### 3.7. As efígies de Perséfone

Abordaremos a partir de agora algumas imagens que retratam Perséfone em datas distintas. Neste *lekythos*, ainda do período arcaico – 550 a.C. – e de pintor desconhecido, Perséfone é a companheira de sua mãe Deméter, aparecendo junto a esta. Uma está de frente à outra, a ambas seguram espécies de grinaldas. Atrás de Perséfone, que também, pelo que percebemos, veste a espécie de um pequeno diadema, encontram-



Localização: Museu Nacional de Atenas, nº 493. Procedência: Elêusis. Forma: *Lekythos*. Data: 550 a.C.

se adoradores místicos. As deusas estão diante de um altar. Não podemos afirmar com absoluta certeza que esta cena representa os Mistérios de Elêusis – o que não cremos, pois estas festas praticamente não foram retratadas no período arcaico; o que podemos constatar é que se trata de um culto religioso, atestado pelo altar. Perséfone, neste antigo *lekytos*, não é a divindade principal; no máximo vêm a somar a algum culto religioso, que neste momento ainda estava muito mais ligado a sua mãe.

Em um prato que foi encontrado na Ática, no qual não se sabe o autor da pintura, é diferente das efígies convencionais e bastante curiosa: trata-se de uma cerâmica onde aparecem três rostos humanos; nem mesmo o LIMC se arrisca a afirmar quem se trata, mas colocamos nesta tese que o pintor representou os três deuses que são interligados: Hades, Deméter e Perséfone. A cerâmica, do ano 530 a.C., vem certificar e somar aos argumentos já colocados por Hesíodo e pelo *Hino Homérico a Deméter*: estas três divindades participam dos mesmos mitos e têm como principal narrativa o mesmo passo: o rapto de Perséfone e a procura por parte de Deméter. Nenhum dos três deuses foi contemplado, durante todo o período em que as Cidades-estados gregas se formaram e se tornaram as grandes potências do Mediterrâneo, com obras que considerassem



Localização: Museu de Malibu, 86.AE.170. Procedência: Ática. Forma: Prato. Data: 530 a.C.

quaisquer deles como personagens principais ou como foco central: tanto nas epopeias quanto nas obras teatrais.

Dos três rostos pintados por este artista, é certo que a face no plano mais fundo seja Hades, a julgar pelas suas características masculinizadas e pela barba. Entre Deméter e Peréfone é que a identificação se torna um pouco mais complexa. Conjecturamos que a figura que está entre as outras duas divindades seja Deméter: seu rosto, além de mais severo, tem um aspecto mais envelhecido e maduro; a coroa que a deusa porta é mais pomposa e mais maciça, o que nos concede a ideia de que se trata da matrona, e não da filha. Já a figura que está no plano mais à frente afirmamos ser Perséfone. Seu rosto é juvenil e muito mais angelical; sua coroa é mais singela e, de certa forma, mais jovial. A inocência que a expressão da deidade nos passa acaba por

nos remeter muito mais a jovem deusa Perséfone.

Na próxima imagem, contida em uma ânfora datada de 500 a.C, ou seja, do século V a.C., já do período clássico, Perséfone é a companhia de Hades e das



Localização: Museu de Munique, nº 2306. Procedência: Vulci. Forma: Ânfora. Data: 500 a.C.

divindades do mundo dos mortos. A deusa está numa cena passiva, concedendo que Hércules leve Cérbero para o mundo da luz; um tema recorrente tanto na documentação imagética quanto na literária. Mais uma vez a deusa não possui papel de destaque, como foi por todo o período arcaico.

O Pintor de Munique<sup>693</sup> retratou Perséfone trajando um *chiton* e um manto e, pela presença da coluna em frente desta, a cena ocorre dentro do palácio do submundo. Interessante notarmos que o *chiton* é a vestimenta das pessoas do campo, dos agricultores; o fato de Perséfone trajar a roupa coloca-a como uma mulher do campo, uma divindade rural. Neste primeiro momento, as temáticas que Perséfone fará parte serão as ligadas aos ambientes agrícolas, juntamente a sua mãe, e aos temas do mundo subterrâneo, adjudicados ao seu tio e esposo. Também está presente na cena Hermes *psicopompo*, que se encontra abaixado, e a defensora do herói Hércules, Atena, que observa seu protegido.

A dualidade na qual Perséfone/Cora se encontra, de estar entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, não é uma prerrogativa Grega. Mais uma vez

<sup>693</sup> Não foi considerado um excelente artista, embora algumas de suas obras tenham sido notáveis. Especialista em figuras negras, foi um representante tardio desta técnica, pois as artes em figuras vermelhas já predominavam em sua época. Seu nome verdadeiro é desconhecido.

identificamos aspectos muito mais antigos nas divindades helênicas: “The beginning of the concept of continuous life/death duality and of divine ambivalence as expressed in ancient Greek mythical images such as Hekate-Artemis, Demeter-Kore or Persephone, goes back to the Neolithic-Chalcolithic era”<sup>694</sup>. Desde períodos remotos da humanidade a dialética entre a vida e a morte foi fruto de conjecturas por parte do imaginário religioso humano, produzindo deidades e narrativas imbuídas desta dicotomia.

Como já foi explanado Perséfone, em sua faceta Cora, associada a sua mãe Deméter, simboliza a vida, a pujança, e junto a seu esposo se liga à morte e a infertilidade. Uma comprovação cabal desta relação é a infertilidade da deusa: mesmo sendo casada, Perséfone nunca teve filhos; diferente de sua mãe, esta permanece casada e infértil. A infertilidade de Perséfone é a própria terra seca representada pelo período no qual a deusa passava abaixo da terra. Distintamente da ctônica/olímpica Ártemis, ou ainda das uranianas Atena e Héstita, que optam por não se entregar aos prazeres do sexo com outro homem, e também por não ter filhos, Perséfone possui um cônjuge, mas permanece sem prole. Esta ausência de filhos é a simbologia de uma morte; além da morte de uma parte da deusa quando esta vai para o mundo subterrâneo, ainda há a morte devido à infertilidade, por ausência da prole.

No *stamnos* abaixo os três deuses também são lembrados; Hades está no centro, entre Deméter e Perséfone, segurando seu cetro e um *phiale* para oferendas. Mesmo com a presença de Hades verificamos, devido a presença de algumas simbologias características, de que esta cena não se passa no ambiente dos mortos. Trata-se de uma cena dos festejos eleusinos confeccionada pelo Pintor de Triptólemo<sup>695</sup> que neste período clássico – este vaso é de 480 a.C. – tornaram-se conhecidos<sup>696</sup>. Os altares e a presença do fogo, assim como as tochas que uma das deusas carrega, também contendo o fogo, são caracteres que vêm representar o ritual. O fato da presença de Perséfone junto a Hades no ambiente dos vivos já é um indício de seu retorno<sup>697</sup>, embora a cena não demonstre a subida da deusa.

---

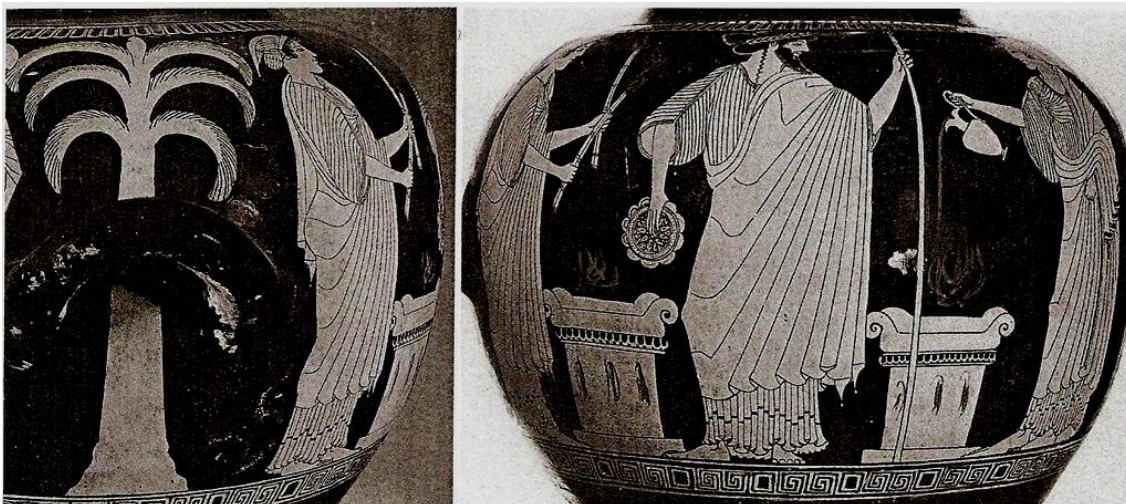
<sup>694</sup> GIMBUTAS, Marija (1974), p. 163.

<sup>695</sup> Embora no período moderno tenha recebido este nome, o Pintor de Triptólemo não retratava somente este herói, mas uma gama de temáticas variadas. Tendo iniciado na oficina de Euphronios, seu estilo principal foi o de arte arcaica.

<sup>696</sup> Claude Bérard (1974) coloca que cada vez mais, a partir do período clássico, as imagens de cerâmica que demonstram Perséfone em cena dos Mistérios Elêusinos serão povoadas de distintas divindades. Além de Hades e Deméter, Dioniso e até Hermes se encontrarão junto à deusa, o que, em nossa opinião, é a própria síntese de vários mundos participando dos mistérios: o submundo, o mundo agrícola e o próprio mundo dos festejos, traduzido por Dioniso.

<sup>697</sup> GUEDES, Carolina Machado (2009), p. 51.





Localização: Museu do Louvre, G 187. Procedência: Vulci. Forma: *Stamnos*. Data: 480 a.C.

A presença de Hades nas celebrações de Elêusis pintada pelo artista nesta cerâmica estaria remetendo ao rito de passagem que era encenado durante as festas: o rapto de Perséfone pelo senhor do mundo subterrâneo. Um rito de passagem é essencial nas narrativas de deidades ctônicas, e esta passagem, que transforma a própria personalidade da deusa é essencial em seu imaginário:

La composition reflète un rite de passage certes, la prêtresse incarnant Coré nous en assure; mais s'agit-il d'une initiation comme telle? Parmi les *drómēna* ou *deiknúmena*, d'autres épisodes des cérémonies sacrées peuvent entrer en considération pour interpréter la scène, par exemple la réunion du hiérophante et de la prêtresse dans le cadre d'un "mariage sacré". Cette solution serait d'autant plus vraisemblable qu'un Katabásion est mentionné dans ce contexte. L'imagerie éléusinienne révèle ainsi que le jeu de Coré se prêtait à plusieurs développements; mais dans tous les cas, le passage chthonien est au centre du mystère.<sup>698</sup>

Se repararmos nos detalhes, vemos que o elemento vegetal também foi contemplado: além da árvore, semelhante a uma palmeira, que além da questão ctônica também remeteria a ideia de um ambiente terrestre – mais um argumento a se somar de que esta cena remonta a uma passagem dos mistérios eleusinos – em ambos os altares estão desenhadas espigas de algum cereal, simbolismo inerente à Deméter. Embora Perséfone tenha sido contemplada pelo artista, esta não desempenha um papel de destaque.

<sup>698</sup> BÉRARD, Claude (1974), p. 102.

A próxima ilustração encontra-se em um *calpis*, também de 480 a.C. pintado pelo Pintor de Berlim. Da mesma forma que a anterior, ocorre durante as festas de Elêusis. É a primeira imagem que apresentamos que insere Perséfone a não contempla nem Hades nem Deméter: aqui a deusa está na companhia do herói Triptólemo. O altar, a tocha acesa, o *phiale* para oferendas e a *oinochoe* – que neste período por muitas vezes será representada segurada pela deusa – assim como o carro que habitualmente Triptólemo aparece são símbolos já conhecidos do imaginário, pois muitas destas alegorias também surgem nas representações a Deméter. A tocha faz de Perséfone a espécie de uma sacerdotisa de Elêusis: (...) bien une Coré, nos pas Perséphone elle-même mais la prêtresse qui l'incarne puisque nous sommes au niveau du rite.<sup>699</sup>

A deusa veste um manto, um *chiton* e porta uma discreta tiara – bem diferente da



Localização: Museu de Copenhague, nº 2696. Procedência: Orvieto. Forma: *Calpis*. Data: 480 a.C.

coroa de sua mãe. Triptólemo, com uma mão, oferece um *phiale*, que parece estar prestes a receber um líquido que será despejado da *oinochoe*. Embora sem podermos identificar com absoluta certeza, o que Triptólemo parece carregar em sua mão esquerda são ramos de um cereal. O cereal, embora seja por excelência a representação de Deméter, também pode ser ligado à Perséfone, o que seria mais um elemento agregador da deusa no grupo dos ctônicos.

<sup>699</sup> *Idem*, p. 97.



Na próxima efígie presenciamos um cortejo realizado durante as festas em



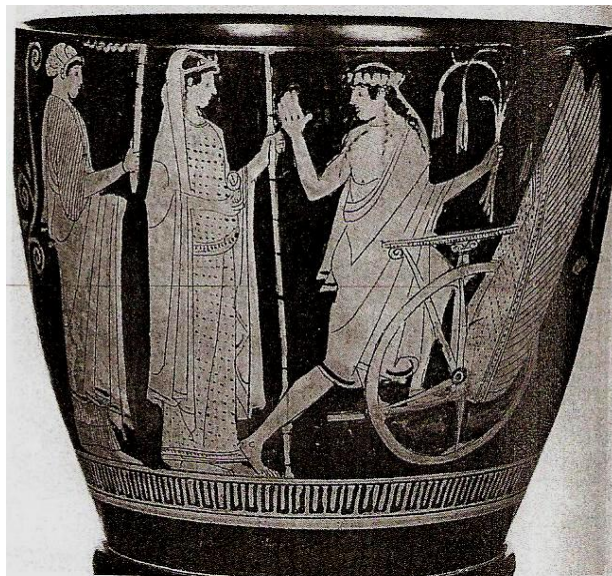
Localização: Museu do Louvre, G-371. Procedência: Ática. Forma: *Stamnos*. Data: 470/65 a.C.

Elêusis. Neste *stamnos*, também confeccionado pelo Pintor de Berlim e tendo por data 470/465 a.C. Perséfone encontra-se logo atrás do carro, segurando duas tochas. Esta seria uma típica cena retratando os Mistérios de Elêusis, se não fosse pela figura masculina que se encontra atrás da deusa; o LIMC não crê que seja Hades, mas sim Elêusis, o lendário rei da terra homônima. Contudo a própria obra coloca esta identidade em dúvida, haja vista que não existem símbolos que identificassem a particularidade do rei. A figura poderia ser muito bem Hades, já que empunha o cetro que é característico do deus; destarte o cetro também era característico da realeza, o que torna difícil optar por uma ou outra personificação.

Na penúltima representação que apresentaremos nesta tese se encontra retratada em um *skyphos*, que foi datado como de 460/450 a.C. Triptólemo está subindo em seu carro e acena para duas divindades: Deméter, mais ao fundo, encontra-se encapuzada e portando uma tocha acesa. A cerâmica foi pintada pelo Pintor de *Oinochoe* de Yale, do qual não dispomos informações. Como podemos afirmar que Deméter é a divindade mais afastada e que Perséfone é quem está diante do herói? A deusa da frente, coroada, trajando um véu, segura um cetro e, principalmente, uma romã. A romã é o fruto símbolo de Perséfone – e, como a deusa sempre aparece ligada a outras divindades, é demasiado difícil atribuímos simbolismos exclusivos a esta – e o fato de esta divindade segurar a fruta remete sua ligação com o mundo dos mortos. Triptólemo, a exemplo da

imagem anterior, segura ramos de algum cereal – que não podemos identificar se por ventura se trata de trigo ou cevada, ou ainda de algum outro.

Atestamos nesta efígie uma presença/ausência, que pode ser visualizada em inúmeras imagens que retratam Perséfone e sua mãe: a presença de Perséfone é



Localização: Museu Real de Bruxelas, A 10. Procedência: Capua. Forma: *Skyphos*. Data: 460/50 a.C.

caracterizada tanto por sua materialização quanto pela presença de cereais; já sua ausência teria como indício a tocha que sua mãe carrega, simbolizando o período de carência maternal.<sup>700</sup>

Na última imagem, contida na espécie de um prato, que foi datada de 450 a.C e confeccionada pelo Pintor de Aberdeen – não possuímos informações específicas sobre este artista – Perséfone encontra-se em frente a Triptólemo. A deusa traja um *peplos* – espécie de uma túnica – e segura em uma mão sua costumeira *oinochoe* e na outra uma tocha, que parece estar acesa. Triptólemo empunha um cetro real e, sentado em seu carro, segura um *phiale*. A única diferença do carro do herói são duas serpentes, que estariam ligadas aos mistérios e ao ocultismo que o rito em Elêusis representava. Walter Burkert<sup>701</sup> coloca que durante o ciclo de Elêusis havia representações de serpentes que simbolizariam um terror infável<sup>702</sup>. Em todas estas imagens, é perceptível a concentração das deidades que, além de serem, em sua maioria, representadas de perfil,

<sup>700</sup> LESSA, Fábio de Souza (2004), p. 110.

<sup>701</sup> Burkert nos fala também da presença de serpentes nas festas das Tesmofórias. Contudo não acreditamos que este vaso esteja referindo-se a estes festejos pois, dentre outros signos, há a presença masculina de Triptólemo, frequência que era proibida durante a celebração.

<sup>702</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 528.

têm os olhares fixos<sup>703</sup>, como se Perséfone estivesse ensinando algo a Triptólemo; quem sabe o ofício da agricultura.

As cobras, da mesma forma, são símbolos de morte: “ctônica porque o réptil é o dono das cavernas, das profundidades, ligada a árvore porque é capaz de nela subir para se alimentar de ovos de aves (...), constituindo assim uma competidora (por vezes mortal) para o homem que coleta.”<sup>704</sup>; a mortalidade das serpentes liga Perséfone ao submundo, mesmo quando a deusa assume a Cora do mundo da superfície. Ramas de



Localização: Museu do Louvre, G 452. Procedência: Vulci. Forma: Prato. Data: 450 a.C.

cereais podem ser vistas na parte superior da efígie. Incontáveis são as imagens que representam esta cena, sobretudo na segunda metade do século V a.C.; os temas agrupados em torno dos Mistérios de Elêusis vão se popularizando e da mesma forma que Deméter, Perséfone também acompanhará esta tendência, com percebemos pelas cerâmicas registradas no LIMC.

Assim como narrado no *Hino Homérico a Deméter*, Perséfone, quando das representações imagéticas, também se divide entre sua mãe e seu esposo. Os temas do submundo e os temas dos Mistérios de Elêusis – sobretudo estes – serão os preferidos dos ceramistas dos períodos arcaico e clássico. Nos períodos mais remotos, vemos que Perséfone é mais concebida juntamente com seu esposo; com o passar das décadas, e com a popularização e, até certo ponto, oficialização dos rituais em Elêusis, a deusa passará a estar mais ao lado de sua mãe, figura principal do rito; assim como seu

<sup>703</sup> LESSA, Fábio de Souza (2004), p. 111.

<sup>704</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. (2010), p. 287.

marido, que em períodos pretéritos é mais associado a morte, para ser representado junto a agricultura já no período clássico.

Perséfone, como já refletimos, não possui uma temática mítica própria; sequer há uma mesma obra narrativa que contemple a deusa em suas diversas facetas; da mesma forma ocorre com seu esposo Hades. Contudo Hades possui um ambiente; um reino. Embora este ambiente também seja comandado por Perséfone, sempre será remetido a ele, e não a ela. Perséfone é a deusa que sempre acompanha; ligada às questões familiares esta, sempre na parceria de sua mãe e deu seu cônjuge, ocupa um plano não tão privilegiado quanto às outras duas divindades.

### 3.8. As demais deidades dos Mistérios de Elêusis: Triptólemo e Pluto

Triptólemo, participando somente de cultos associados a Deméter e Cora, embora seja uma figura “secundária”, sem narrativa mítica própria, possui uma importante função no panteão: é o herói quem recebe os ensinamentos de Deméter acerca do plantio e cultivo de cereais e que ensina aos homens esta técnica. Tendo como única documentação escrita que o referencia o *Hino Homérico a Deméter*, além de uma peça homônima perdida de Ésquilo, Triptólemo é uma criatura que estará sempre associada aos Mistérios de Elêusis.

Várias narrativas míticas cercarão Triptólemo nos períodos helenístico e romano<sup>705</sup>, entretanto até o período clássico era somente o herói partícipe dos festejos eleusinos e responsável pela sementeira. Filho de Metanira e Céleo, recebeu da deusa Deméter, como gratidão pela hospitalidade de seus pais, um carro alado; é ainda atribuída a ele a instituição das *Tesmofórias* e, de acordo com algumas versões, será mais tarde juiz dos mortos, figurando ao lado dos três já conhecidos<sup>706</sup>.

Triptólemo é, em sua essência, a simbologia da própria sementeira e dos cultivos da terra, um ctônico em todos os aspectos, pois também é um deus misterioso, partícipe dos rituais de Elêusis e pouco conhecido pela *ásty*. O herói sempre será referido em amuletos e, juntamente a Perséfone, representará o misterioso florescimento da semente que brota da terra:

<sup>705</sup> Gerda Schwarz (1997) informa que tanto os Egípcios, que o identificavam com Osíris ou Horus – inclusive oficialmente, durante os ptolomeus – quanto os romanos, que o tratavam como um novo deus, irão creditar responsabilidades e funções a Triptólemo, sempre relacionadas à colheitas e ao ambiente rural.

<sup>706</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 456.



Die Aussendung des Triptólemos, seine Epiphanie als Ährenbringer oder Sämann machten ihn zu einem Kulturheros, dem auch Stadtgründungen und Gesetze zugeschrieben werden. Mit Kore zusammen bildet die Trias eine heilige Familie, in der sich die beiden Göttinnen liebevoll ihrem Schützling zuwenden. Seine Aussendung auf dem Schlangenzug war Teil der "Dromena", des heiligen Kultspiels von Eleusis. Triptólemos erscheint daher oft unter den Mysteriengöttern und besa Tempel in Eleusis und Athen, ja auf der ganzen Welt.<sup>707</sup>

Embora o deus fosse secundário nas fontes escritas, muitos templos em sua honra foram erguidos, devido a grande importância deste na vida dos homens, que aprenderam o cultivo de seus alimentos por meio dos ensinamentos do herói.

No *Hino Homérico a Deméter*, encontramos um passo significativo que cita Triptólemo, junto a seus irmãos da realeza de Elêusis:

Toda a vasta terra ficou carregada de folhas e flores. Depois, ela foi aos reis justiceiros e mostrou a Triptólemo, a Diocles domador de cavalos, a Eumolpo forte e a Celeu, o guia de povos, o cumprimento dos seus mistérios sagrados, e indicou os belos ritos a Triptólemo, a Polixeno e, além deles, a Diocles, ritos augustos, que não se pode violar, nem investigar, nem divulgar, pois um grande temor pelas deusas detém a voz. Feliz quem dentre os homens supraterrâneos os viu.<sup>708</sup>

Triptólemo, junto aos outros, é colocado como o “rei justiceiro”. Deméter confia os segredos de seus ritos misteriosos a uma estirpe real – e não a trabalhadores do campo – como era de se esperar de uma deusa. Apesar de representar aqueles que plantam e colhem o cereal, Triptólemo é membro da realeza. Percebemos o distanciamento entre aqueles que conduzem e comandam tanto o plantio quanto o ritual oferecido a ele daqueles que plantam e labutam no campo.

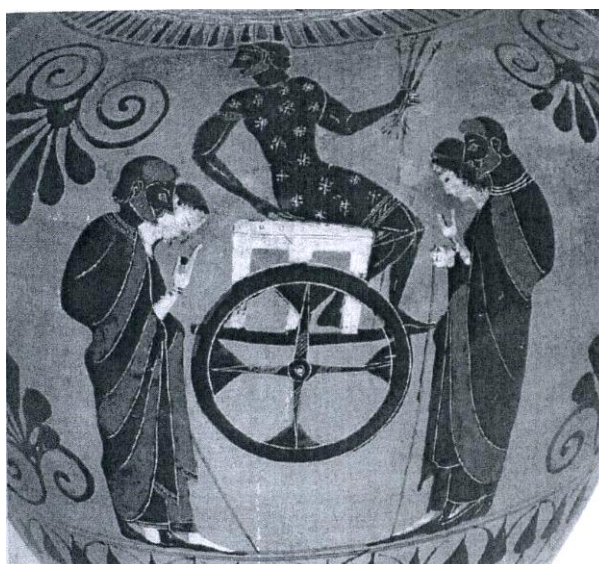
Ao contrário da documentação textual, o herói Triptólemo é abundantemente representado na arte em cerâmica, sobretudo em artefatos utilizados durante os ritos em Elêusis. Nesta tese, elencamos três imagens que retratam o deus; embora Triptólemo sempre estivesse associado aos Mistérios de Elêusis, algumas modificações em sua representação são perceptíveis, sobretudo com o passar das décadas.

<sup>707</sup> SCHWARZ, Gerda (1997), p. 57.

<sup>708</sup> *Hino Homérico a Deméter*, v. 472-480. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

A primeira imagem está contida de uma ânfora datada de 525/520 a.C, elaborada pelo Pintor de Balanço<sup>709</sup>. Neste período as tiranias pela maioria das Cidades-estados da Península Balcânica se encontravam pujantes, todavia ainda não haviam alterado profundamente os costumes culturais e religiosos das *poleis*, estando em pleno estágio de transição. O momento retratado na efígie é uma parte de celebração em Elêusis. Triptólemo já se encontra com o seu carro, que não foi representado com serpentes que o guiava; da mesma forma ainda não era alado. O herói empunha ramos de cereal e é ladeado por pessoas não identificadas, provavelmente não divinas; quem sabe sacerdotes partícipes dos cultos eleusinos, ou ainda seres-humanos privilegiados que estão a receber os ensinamentos de Triptólemo.

Embora os temas que tratem de Triptólemo sejam sempre estes, suas expressões



Localização: Universidade de Gotinga, 14-ABV 308,82. Procedência: Ática. Forma: Ânfora. Data: 525/20 a.C.

e seus aspectos alterar-se-ão. Nesta arte o herói é representado como um homem maduro, de barba e semblante severo, como um herói preocupado com suas funções. Outro elemento são suas vestes, não tipicamente gregas. Distintamente das pessoas que o cercam, que vestem roupas características helênicas, Triptólemo traja um roupa com aspecto barbarizado, como pode se perceber pelas gravuras estampadas por toda a veste, figuras atípicas nos trajes gregos.

<sup>709</sup> Este pintor, de nome desconhecido, foi caracterizado por suas representações, muitas delas engraçadas, de deuses e homens, Inovando na maneira de pintar o vestuário, é considerado um artista notável. Recebeu esta curiosa designação devido a imagens que representava vai e vem de pessoas, a partir de sua técnica.

Esta associação com o barbarismo vem do fato de que, além de Deméter ser, ela mesma, possivelmente, uma deusa vinda do mundo estrangeiro – provavelmente cretense<sup>710</sup> – os próprios rituais ocorrentes nos Mistérios de Elêusis possuem diversos aspectos bárbaros muito antigos. Toda a associação com a deusa-mãe, as práticas agrícolas e os cultos obscuros atribuem um caráter ctônico e bárbaro a todo o panteão que faz parte deste ambiente, incluso Triptólemo. Esta ânfora, ainda do período arcaico, ainda possui aspectos barbarizados que com o tempo acabam sumindo da arte grega, dando lugar aos aspectos essencialmente autóctones e *políades*.

É o caso desta *pelike*, com data de 490/480 a.C. já passado o período das tiranias



Localização: Museu de Berlim, F 2171. Procedência: Ática. Forma: *Pelike*. Data: 490/80 a.C.

e com as transformações culturais já arraigadas neste início de período clássico. Foi confeccionada pelo Pintor de Geras<sup>711</sup> e também é uma cena dos Mistérios de Elêusis, em que estão retratados Deméter e Triptólemo. A deusa, à direita, segura ramos de cereal e uma *oinochoe*, despejando um líquido, em libação. Ou seja, a cena se refere a um claro momento ritualístico.

Triptólemo, sempre sentado em seu carro, agora já alado, segura uma *phiale* e um cetro. Importante nesta cena dois aspectos: primeiramente os trajes do herói, que desta vez estão condizentes com uma vestimenta Grega; Triptólemo não possui o aspecto barbarizado da ânfora anterior, se assemelhando a um cidadão ático. Da mesma forma que Deméter, está coroadado, embora a coroa seja mais simples que a da deusa,

<sup>710</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1966), p. 136.

<sup>711</sup> Conhecido por retratar a figura do ser mitológico Geras, símbolo da velhice, não possuímos muitas informações acerca deste pintor.

tendo sido confeccionada com plantas. O poder que a coroa concede é caro a Triptólemo. A criatura recebeu o poder das mãos de Deméter – que está com uma coroa maior, representando um poder ainda mais supremo – dos ensinamentos da agricultura.

O outro aspecto a ser discutido é a frente do herói: Triptólemo não é mais o severo homem barbudo; é um jovem imberbe e de cabelos longos, praticamente um adolescente. Sua fisionomia também não é mais austera, mas temperante e amável. O herói, junto a sua matrona, assume um semblante de filho, o filho que recebe os ensinamentos de sua mãe. Embora Triptólemo, pela genealogia proposta por Hesíodo, não fosse filho de Deméter – o herói sequer é citado pelo poeta – o caráter maternal da divindade faz com que, por diversos momentos, as deidades mais jovens associadas a ela assumam esta posição, como é o caso do já jovem Triptólemo, ensinado pela genetriz.

Neste cálice, último artefato apresentado por nós, pintado por Polignoto, Triptólemo também é um jovem, está coroadado, empunha um cetro, segura uma *phiale* e está sentado em seu carro alado, também sem serpentes. A serpente, como podemos



Localização: Museu de Arte da Universidade de Duke, DCC 64-27. Procedência: Ática. Forma: Cálice. Data: 440 a.C.

notar, não era uma prerrogativa certa quando da confecção das imagens; o renomado artista Polignoto, por exemplo, não retratou o carro desta forma.

O cálice foi datado como de 440 a.C., e aqui vemos além de Triptólemo ao centro outras divindades que faziam parte dos cultos em Elêusis: Deméter se encontra atrás do herói, segurando uma tocha. A figura que se está logo a frente é provavelmente



Perséfone e, logo atrás dela, está Hécate, que também segura sua característica tocha. Desde pintores desconhecidos até ceramistas consagrados irão retratar Triptólemo no ambiente de Elêusis, pois este foi seu principal local de culto; o que irá alterar são as formas do deus ser representado, ora homem ora jovem, ora barbarizado ora cidadão, conforme a Ática e outras regiões também se transformavam.

Antes de encerrarmos este terceiro capítulo, cabe a nós debruçarmos sob a questão do outro filho de Deméter, Pluto. Temos na *Teogonia* a retratação da Riqueza<sup>712</sup> como filho de Deméter e Jasão:

Deméter divina entre deusas gerou Pluto,  
unida em amores ao herói Jasão sobre a terra  
três vezes lavrada na gorda região de Creta.  
Pluto benevolente por terra e largo dorso no mar  
anda e a quem encontra e chega às mãos  
ele torna próspero e dá muita opulência<sup>713</sup>

Em relação ao nome da divindade as traduções são desconexas. Vemos no original o termo Πλουτοζ – Ploutos – que literalmente significaria algo como Riqueza. Todavia optamos por colocar o nome da divindade – discordando do tradutor Jaa Torrano – pois ambos se confundem quando da nomenclatura e, se tratando de uma personificação divina neste passo, Hesíodo certamente está se referindo ao deus como nome próprio, e não ao substantivo abstrato.

A menção a Creta já atestaria uma origem minoica do deus? Não podemos afirmar ao certo, pois não existem evidências de Pluto nos período palacianos e pós-palacianos cretenses; destarte é um indício. É indiciário também que Hesíodo immortalizou uma hierogamia cretense: a deusa-mãe que se une a um jovem deus – no caso da *Teogonia* um herói – e o fruto desta união é uma infindável prosperidade<sup>714</sup>.

Mas é no *Hino Homérico a Deméter* que o deus vai ganhar uma certa notoriedade: “ao seu lar, Pluto, que dá riqueza aos homens mortais”<sup>715</sup>. É a partir deste hino que a tradição de Pluto distribuir riqueza – que mais tarde será apropriada pela comédia – se inicia, sendo que este presta um serviço aos mortais. Neste período o deus ainda era visto como a divindade da abundância nas colheitas: “Pluto, a ‘riqueza’, é

<sup>712</sup> Provavelmente Hesíodo, aqui, acrescentou uma informação a uma tradição na qual Homero já havia iniciado. No Canto V da *Odisseia*, é relatada a união entre Deméter e Jasão, porém não é descrita prole.

<sup>713</sup> *Teogonia*, 969-974. Trad. Jaa Torrano.

<sup>714</sup> LÉVÊQUE, Pierre (1996), p. 129.

<sup>715</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 486. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

verdadeiramente o produto da colheita dos cereais, que expulsa a pobreza e a fome”<sup>716</sup>. É mais tarde é que representará a riqueza em geral<sup>717</sup>, possivelmente devido ao caráter cada vez mais urbano que a sociedade helênica, e conseqüentemente a documentação escrita que nos chegou, adquiria.

Em todas as peças teatrais que chegaram até nós, a deidade Pluto praticamente não foi citada<sup>718</sup>. Tampouco, de acordo com o especialista do LIMC Clinton Kevin, o deus possuía sacrifícios em sua honra ou cultos próprios<sup>719</sup>, sendo sempre atrelado aos ritos de Deméter e Perséfone. Isto perdurou ao menos até o fim do período clássico, pois como veremos em Aristófanes, no fim deste período já poderia haver possíveis referências cultuais a Pluto, que vão se intensificar no helenístico.

Assim como o epíteto de Hades, Plutão, Pluto se associará à riqueza vegetal nos Mistérios de Elêusis, por vezes carregando uma cornucópia da abundância<sup>720</sup>. Não encontramos na historiografia relações entre o deus Pluto e a faceta de Hades, Plutão. Todavia, se não podemos afirmar que se trata do mesmo deus em distintos aspectos, ao menos podemos encontrar associação com seus nomes: Πλουτων e Πλουτος possuem praticamente a mesma designação, referente à riqueza; da mesma forma, participavam do mesmo rito agrário. É possível que ambas as divindades, por questões sincréticas ou, ainda, interpretações míticas, possam ter uma certa associação. Embora Pluto tenha surgido, provavelmente, em Creta<sup>721</sup> este, no final do período arcaico – pois é a época provável em que Plutão se populariza, haja vista as imagens na cerâmica – tem suas funções confundidas com as do epíteto de Hades, sendo ambos responsáveis por simbolizar a riqueza agrária nos rituais ocorridos em Elêusis.

A comédia *Pluto* foi escrita por Aristófanes e reapresentada em 388 a.C – provavelmente, uma outra peça de mesmo nome foi apresentada ainda no século V a.C, porém o texto desta suposta peça se perdeu. Foi a última comédia elaborada pelo escritor, que já havia perdido grande parte das características que consagraram Aristófanes. O estilo do comediante – que sempre criticou a vida pública e os grandes acontecimentos por que Atenas passava – se modifica; nesta peça o primordial é o povo

<sup>716</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 550.

<sup>717</sup> MASSI, Maria Lúcia G (2010), p. 266.

<sup>718</sup> As representações de Pluto na cerâmica grega iniciam-se no período helenístico; desta forma não serão trabalhadas por nós nesta tese.

<sup>719</sup> CLINTON, Kevin (1994), p. 416.

<sup>720</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 380.

<sup>721</sup> *Idem*, p. 380.

miúdo: “(...) interessa o cidadão comum, o seu bem estar, as suas aspirações individuais.”<sup>722</sup>

*Pluto* foi encenada no final do período clássico, no início do século IV a.C., em uma Atenas subjugada à Esparta, contando com poucos recursos e sem o esplendor teatral de outrora. Por esta razão não trabalharemos com a peça em todas as suas acepções – pois a intenção desta tese é de compreender o ctonismo até o final do século V a.C. Todavia, consideramos importante ao menos efetuar a menção acerca desta faceta do filho de Deméter.

Nesta comédia Aristófanes apresenta Pluto como um deus frágil, vagando pelas ruas e cego, fruto da ação de Zeus<sup>723</sup>. Queremos apenas relatar dois momentos do início da peça pois, como já dissemos, o século IV a.C. não é o nosso foco de pesquisa. O diálogo acontece entre o cidadão Crêmilo, seu escravo Carião e o deus da riqueza Pluto, que é abordado pelos dois primeiros na rua. O primeiro relato abarcado por nós está no início do diálogo, e trata sobre a questão do ritual a Pluto, realizado por aqueles que querem ganhar dinheiro:

CRÊMILLO

Por que é que fazem sacrifícios em honra dele?  
Não é por causa deste indivíduo?

CARIÃO

Sim, por Zeus, rezam para enriquecerem sem demora.

CRÊMILLO

Não é este sujeito então a causa,  
e não acabará com tudo isso facilmente, se quiser?

PLUTO

Por que, afinal?

CRÊMILLO

Porque nem um só dos mortais sacrificará,  
nem boi, nem bolo, nem coisa nenhuma, se tu não quiseres.<sup>724</sup>

Percebemos que Pluto granjeava rituais relacionados à riqueza e ao desejo das pessoas de se tornarem bem sucedidas financeiramente. O boi, um dos animais que poderia fazer parte do sacrifício, é um animal que, se não fulcralmente ctônico, ao

<sup>722</sup> RAMALHO, Américo da Costa (1999), p. 7-8.

<sup>723</sup> Pluto é cego porque favorece tanto os bons como os maus, pois ambos são passíveis de conseguir riqueza. Conforme Pierre Grimal (2000), Zeus o cega para que este não recompense somente os homens bons, mas também atenda os homens maus.

<sup>724</sup> *Pluto*, 132-139. Trad. Américo da Costa Ramalho.

menos úmido e ligado às forças da terra: “La disyuntura mayor es la que aparece entre las concepciones del toro como símbolo de la tierra, de la madre y del principio húmedo (...)”<sup>725</sup>

Embora já no século IV a.C., o deus não perde algumas de suas raízes ctônicas. Acreditamos que já no fim do período clássico a veia telúrica de Pluto quase não existia. Após um período de intensa urbanização, de apogeu e declínio do sistema democrático ateniense, da Guerra do Peloponeso e do próprio ideal de cidadania e urbanidade fizeram com que todas as divindades, mas principalmente as rurais e misteriosas, já não conservassem as mesmas características no imaginário social. Não podemos afirmar que o boi, neste caso, constitui uma veia ctônica na peça, porém é possível que a presença deste animal terrestre e úmido possa ser um último resquício da raiz telúrica do deus.

Inclusive a própria função social do deus já está, em partes, modificada. A riqueza que Plutão concedia aos Helenos era a riqueza fértil, aquela relacionada à abundância e a própria terra. A riqueza, em sua acepção, seria concedida pela natureza. Neste final de período clássico a riqueza na qual Pluto representa não é a riqueza da terra, mas a riqueza materializada no dinheiro, conseguido com costumes urbanos, como a labuta diária ou o furto:

CRÊMILO

Graças a ti foram descobertas, entre os homens,  
todas as artes e manhas:  
um de nós, sentado, remenda os sapatos,  
outro é ferreiro, outro ainda é carpinteiro...

CARIÃO

Outro é ourives, com o ouro que lhes das...

CRÊMILO

E outro é gatuno, por Zeus, outro ainda é arrombador.

CARIÃO

E o tintureiro...

CRÊMILO

E o que lava as peles...

CARIÃO

E o que amacia os couros...

CRÊMILO

E o que vende cebolas...

<sup>725</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1969), p. 448.

CARIÃO

E o que é apanhado em adultério,  
de certo modo por tua causa, é depilado.

PLUTO

Infeliz de mim! Quanto tempo isso me escapou!

CARIÃO

E o Grande Rei, por quem se dá ares, senão por causa deste?

CRÊMILLO

E a Assembleia não é por causa dele que reúne?

CARIÃO

E então? Não és tu que enches as trieiras? Diz-me.

CRÊMILLO

E não és tu que dás de comer em Corinto ao exército mercenário?<sup>726</sup>

Crêmilo e Carião vão exemplificando a Pluto vários ofícios que dependem do poder do deus, ou seja, da concessão de dinheiro. Desde o “Grande Rei”, no caso o rei dos Persas, que ajudou a financiar a Guerra do Peloponeso<sup>727</sup>, até a reunião dos cidadãos da Assembleia tem como intuito discutir as questões relacionadas a Pluto: ou seja, a riqueza. Esta riqueza não mais da terra mas das questões citadinas, ligadas ao quotidiano urbano e não ao rural cotidiano de Elêusis e da *chóra* de modo geral: “Mais tarde, com o desenvolvimento da riqueza mobiliária, Pluto desligou-se do cortejo de Deméter e passou a ser a personificação da riqueza em geral.”<sup>728</sup>

Importante salientarmos que é no final do período clássico e, sobretudo, no período helenístico que o deus se populariza. Embora haja uma breve menção a seu nome no *Hino Homérico a Deméter*, Pluto não foi lembrado nem pelas obras teatrais áticas do século V a.C. – ao menos as que perduraram até a contemporaneidade – nem pela arte do período clássico. Mas o deus é um dos poucos que possuem uma comédia com seu nome no título, datada do final do período clássico, assim como as imagens em cerâmica, que começarão a surgir. Esta popularização remeteria à própria abertura dos Mistérios de Elêusis, que passam a ser conhecidos pelos cidadãos e angariar inúmeros adeptos, de todos os locais e hierarquias sociais.

A própria questão da drástica modificação das funções divinas atribuídas a Pluto seria uma sintoma de que certos aspectos e facetas nos ritos ocorridos em Elêusis

<sup>726</sup> *Pluto*, 160-176. Trad. Américo da Costa Ramalho.

<sup>727</sup> RAMALHO, Américo da Costa (1999), p. 85.

<sup>728</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 380.

também poderiam estar se modificando. O culto passou de extremamente agrário para urbano? Não acreditamos que tenha chegado a este extremo; o caso é que alguns costumes e algumas deidades que estavam neles presentes acabaram alterando-se, conforme o culto se modificava e ganhava novos adeptos; algumas destas figuras divinas, e é o caso de Pluto, inclusive se dissociaram ao ritual, passando a representar algo muito maior e a se tornar cidadão e caro a *ásty*.

Como informamos, a riqueza não é mais associada a terra; agora ela é vinculada às questões estritamente urbanas – não existe nada mais *políade* do que a Assembleia. Percebemos que Pluto é uma das deidades ctônicas que mais “perde” seu caráter telúrico e assume aspectos citadinos. Em nenhum momento na peça existem referências claras ao mundo ruralizado, aos trabalhadores campestres e às pessoas que cultuavam deuses agrários. Podemos afirmar, com certa precisão, que Pluto passa de ctônico para uma deidade muito mais olímpica neste final do período clássico, da mesma forma que a realidade da Ática também se encontrava modificada.

### 3.9. O caso de Erecteu

Julgamos, no final deste capítulo, ser importante apresentarmos uma das figuras mais antigas do imaginário religioso Helênico. Trata-se do rei mítico Erecteu, herói ateniense cuja origem se associa ao mito de fundação da cidade. Em períodos muito remotos, parece não se distinguir de outra divindade, Erictônio<sup>729</sup>. Só mais tarde, conforme os mitos foram se tornando mais precisos, passa a figurar como um dos primeiros reis de Atenas<sup>730</sup>.

O fato de estas duas figuras serem, originariamente, uma só está, além da questão etimológica, também em sua relação com a terra e com suas funções:

Erechtheus und Erichthonios sind wohl ursprünglich identisch, was sowohl aus ihrer "inhaltlichen" Identität als auch den verwandten Namensformen hervorgeht, deren Etymologie im übrigen, obwohl die Namen schon in der Antike zu verschiedenen, durchsichtigen

---

<sup>729</sup> Na versão mais conhecida, é filho de Hefesto; este, com desejo por Atena, a persegue e, na ânsia em possuí-la, um pouco de seu esperma cai na perna da deusa, que enojada limpa com um pano e o joga na terra. Este esperma fecunda o solo, gerando o rei Erictônio, que conforme narrativas posteriores seria avô de Erecteu. A Erictônio é atribuída a invenção da quadriga e a introdução da moeda na Ática, bem como a organização das Panateneias.

<sup>730</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 143.

etymologischen Spielereine Anlaß gaben, nicht unumstritten geklärt ist.<sup>731</sup>

Tanto Erectônio quanto Erecteu são reis míticos, responsáveis por organizar a mesma cidade e associados a um sentido de autoctonia; mais tarde também farão parte da mesma genealogia. Embora Erecteu sempre estivesse associado ao poder real, a estirpe nobre e ao caráter soberano, tendo como protetora a deusa Atena, encontramos na figura deste herói lendário muito mais elementos ctônicos<sup>732</sup> do que olímpicos.

Erecteu é filho de Pandión<sup>733</sup> e Zeuxipe<sup>734</sup>. Após a morte do pai, ele e seu irmão Butes<sup>735</sup> dividiram os afazeres relacionados ao poder: enquanto Erecteu ficou com o trono real, Butes passou a ser o responsável pelo sacerdócio e o culto às deidades protetoras de Atena: Atenas e Posídon<sup>736</sup>. A associação de Erecteu com o telúrico, a terra em si, é latente; mais tarde o herói será responsável por trazer cereais do Egito para acabar com a fome que assolava a região da Ática. Ou seja, além de sua genealogia, de seu avô nascido na terra – e, de certa forma, ele próprio nascido desta – este se associa ao ambiente agrário, ao cereal, sendo o herói que salva o povo ateniense da fome.

A figura do rei mítico Erecteu, com o passar dos séculos, começou a ser esquecida devido à significativa popularização do culto a Teseu, outro rei mítico da cidade, que passa a ganhar força, sobretudo no período clássico, embora o culto a Erecteu ainda fosse lembrado com importância na *ásty*: “Ingesamt ist Erechtheus für den attischen Kult wichtiger als für den Mythos. Erechtheus gehört den ältesten attischen Glaubensschichten an, wie schon seine Verehrung auf der Akropolis zeigt.”<sup>737</sup>. Destarte é certo que a figura mítica do rei vai perdendo espaço, pois se consultarmos somente as obras teatrais produzidas pela Atenas do século V a.C., enquanto pelo menos cinco referenciam o rei Teseu – e em algumas delas o herói tem participação preponderante – somente a peça *Íon*, das que chegaram até nós, faz referência a Erecteu, e mesmo assim de uma forma secundária.

<sup>731</sup> KRON, Uta (1988), p. 923.

<sup>732</sup> De acordo do Pierre Grimal (2000), Erecteu terá, inclusive, uma filha chamada Ctônia.

<sup>733</sup> Filho de Erectônio e Praxitéia, figura na narrativa mítica de Procne e Filomena. Dizem que morreu de desgosto, após saber que todas as suas filhas haviam suicidado.

<sup>734</sup> Filha também de Praxitéia, é irmã de sua própria mãe, após Pandión a ter desposado.

<sup>735</sup> Responsável pelo aspecto religioso da cidade de Atenas, desposou uma das filhas de seu irmão Erecteu, Ctônia.

<sup>736</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 143.

<sup>737</sup> KRON, Uta (1988), p. 924.

Até as Panatenaicas, que seriam uma prerrogativa de Erecteu, passa a ser conhecida como idealizadas por Teseu<sup>738</sup>. Conforme a *polis* ateniense se foi urbanizando, criando novos ideais cívicos e de cidadania, a concepção de Erecteu, um deus associado com a terra, com características telúricas e antigas, foi sendo substituída pelo novo rei/herói Teseu, este sim essencialmente olímpico; um bravo cidadão urbano.

Nos Poemas Homéricos, há claramente menção a Erecteu em um passo na *Ilíada* e em um na *Odisseia*. Embora a figura desta divindade fosse antiga, ele não figura demasiado nos escritos homéricos, provavelmente por ser ligado à Atenas, cidade que não representava importância neste período da história grega, além do já discutido caso de as Epopeias Homéricas não contemplarem seres telúricos.

O caso é que neste antigo período homérico Erecteu já será associado ao cereal e a terra, como vemos no Canto II da *Ilíada*:

E aquele que detinham Atenas, cidade bem fundada,  
terra do magnânimo Erecteu, a quem outrora Atena  
filha de Zeus, quando o deus à luz a terra doadora de cereais;  
fê-lo habitar Atenas, no seu templo esplendoroso,  
onde com os sacrifícios de touro e carneiros o propiciam  
os mancebos dos Atenienses, volvidos os anjos;<sup>739</sup>

Pretendemos ressaltar três aspectos neste passo: primeiramente a questão da confusão do rei com seu avô, Erictônio. A tradição do imaginário mítico coloca Erecteu filho de Pandíon e Zeuxipe, e não nascido na terra, como seu avô. Quem sabe não seja uma confusão, quem sabe na época de Homero ainda não havia esta dissociação entre avô e neto; os dois seriam a mesma criatura, nascida da terra e adotada por Atena.

Erecteu é o fundador da cidade e passa a habitar o “templo esplendoroso”. O sacrifício do touro, animal que simboliza a potência e a força viril, ligado ao triunfo, seria caro a um rei. Já o cordeiro, animal de sacrifício por excelência, se liga ao ctônico, pois é símbolo da doçura, simplicidade e pureza. O sacrifício destes dois animais atesta que Erecteu, embora possuísse o alento esperado de um soberano, também conservava seu aspecto telúrico de brandura.

Importante também é a questão da autoctonia grega: Homero faz dos Atenienses o povo descendente de Erecteu, que em associação com Erictônio é o “nascido do solo”. Este mito pode ter influenciado para que nos séculos posteriores os Atenienses

---

<sup>738</sup>*Idem*, p. 924.

<sup>739</sup> *Ilíada*, II, 546-551. Trad. Frederico Lourenço.



utilizassem esta autoctonia para se sentirem superiores; este passo reforça uma ideia ainda em construção do ser autóctone, que será muito prezado nos períodos vindouros: “Embora este mito seja independente da autoctonia e conhecesse uma exploração bastante mais antiga (...), terá ainda assim contribuído para expandir a leitura do termo *autochthon*, ao favorecer a ideia de uma ligação congénita com a terra.”<sup>740</sup>

No Canto VII da *Odisseia*, único no épico em que o rei é claramente citado, não encontramos referência ao seu aspecto ctônico; há uma breve menção sobre Atenas ser a casa de Erecteu:

Assim dizendo, partiu Atena, a deusa de olhos garços,  
pelo mar nunca vindimado; deixou a amável Esquéria  
e chegou a Maratona e a Atenas de ruas largas,  
entrando na casa robusta de Erecteu. (...) <sup>741</sup>

Nos Poemas Homéricos, Erecteu será o fundador da cidade de Atenas por excelência. A cidade de Atenas não é referida como a casa da própria deusa homônima, que é citada no passo, mas sim a casa do rei: à deusa a qual a cidade protege, a padroeira, não é dada a *polis* como casa; a casa é de seu fundador. Isto remete para o padrão pelo qual a Grécia passava na época de escrita da obra: o ideal de patriotismo, de soberania real, creditando uma importância ímpar aos míticos heróis fundadores das distintas *poleis*, em alguns momentos, até mais que aos deuses, atesta para a conjuntura palaciana deste período homérico.

Em *Íon*, escrita provavelmente três séculos depois dos Poemas Homéricos, Eurípides constrói uma linhagem divina própria e modifica padrões do imaginário religioso, provavelmente devido ao mito abordado na obra não ser de conhecimento de todos, concedendo uma maior liberdade ao autor de criar no estilo artístico<sup>742</sup>. Não se sabe ao certo a data de sua encenação; fala-se entre 418 e 414 a.C.; ou ainda em 412 e 408 a.C. A peça narra o mito de Creúsa<sup>743</sup> e Xuto, que não aceita o filho de sua esposa, outrora abandonado e agora reencontrado, Íon, que nem sequer faz parte da mitologia tradicional. Eurípides, neste texto, promove uma releitura da *Teogonia* de Hesíodo, pois

<sup>740</sup> LEÃO, Delfim (2012), p. 53.

<sup>741</sup> *Odisseia*, VII, 78-81. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>742</sup> PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira; ÁLVARES, Maria Manuela da S. (1973), p. 139.

<sup>743</sup> Filha de Erecteu e Praxíteia, se salvou do sacrifício a que se submeteram suas irmãs mais velhas, quando da guerra contra Eumolpo. Teve um filho com Apolo, que a possuiu forçosamente, chamado Íon, que abandonou ainda bebê.

modifica consideravelmente a genealogia divina. Ou ainda o dramaturgo narra alguma outra “Teogonia” paralela à hesiódica, que desconhecemos.

Em *Íon*, presenciamos a primeira distinção entre Erictônio e Erecteu. Íon pergunta à Creúsa, filha de Erecteu, sobre seu antepassado Erictônio; este é o mítico ser nascido das entranhas da terra e acolhido por Atena:

ÍON

Pelos deuses, é realmente verdade o que se conta?

CREÚSA

Que perguntas, estrangeiro? Que queres saber?

ÍON

O teu antepassado, pai do teu pai, nasceu da Terra?

CREÚSA

Sim, Erictônio; mas a forma do seu nascimento de nada me serve.

ÍON

É verdade que Atena o recolheu da terra?

CREÚSA

Sim, em seu braços virginais, sem o ter concebido.

ÍON

E deu-o, como é vulgar ver representado em pinturas...?

CREÚSA

As filhas de Cécrops para cuidarem dele, mas sem o verem.

ÍON

As donzelas abriram, ouvi dizer, o cesto da deusa.

CREÚSA

Por isso, a sua morte manchou de sangue o cimo do rochedo.<sup>744</sup>

A deusa Atena não gerou Erictônio; ele é nascido da terra. A genealogia de Erecteu está mesmo associada a um elemento telúrico: o ascendente familiar primeiro foi gerado pelo artifício ctônico terra. É evocado um outro rei mítico, Cécrops, o primeiro rei de Atenas, de origem essencialmente autóctone.

Continuando na peça, há agora a descrição de Erecteu, assim como a menção a um sacrifício; os sacrifícios com seres humanos – citados frequentemente nas fontes de

<sup>744</sup> *Íon*, 265-274. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Manuela da S. Álvares.

períodos anteriores a este clássico – se realmente ocorriam – e isto gera muita polêmica, pois não há comprovações suficientes que nos seja possível afirmar ou negar – aconteciam primordialmente em rituais ctônicos:

ÍON

Bem! E estoutra história é verdadeira ou falsa...?

CREÚSA

Que queres perguntar? Porque eu tenho muito tempo.

ÍON

O teu pai Erecteu imolou as tuas irmãs?

CREÚSA

Ele teve a coragem de matar as donzelas em sacrifício pelo seu país.

ÍON

E como é que só tu entre as tuas irmãs te salvaste?

CREÚSA

Eu era recém-nascida nos braços de minha mãe.

ÍON

É verdade que o abismo da Terra esconde seu pai?

CREÚSA

Os golpes do tridente marinho fizeram-no perecer.<sup>745</sup>

Erecteu mata as filhas em sacrifício, como forma de vencer a guerra contra o trácio Eumolpo e os habitantes de Elêusis, após consulta ao oráculo de Delfos. Vencida a guerra, Erecteu é morto por Posídon – “os golpes do tridente marinho” – pois Eumolpo era seu filho<sup>746</sup>.

Ainda na peça *Íon*, no passo a seguir, Erictônio é novamente citado. Percebemos que nesta tragédia as duas deidades são claramente separadas. Não é possível afirmar se a separação de ambas as figuras, com genealogias e funções distintas, é uma prerrogativa de Eurípides. Contudo, da documentação que sobreviveu até nossos dias, este texto é o primeiro a distinguir as duas divindades. Sabemos que na peça *Íon* o dramaturgo segue tradições míticas distintas daquelas tradicionais – seja por conhecer outras “Teogonias” que não nos chegaram, seja por, ele mesmo, elaborar novas genealogias e deuses, principalmente como forma de contestação àqueles tradicionais.

<sup>745</sup> *Idem*, 275-282.

<sup>746</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 143.

Desta forma, a distinção poderia mesmo ter surgido nesta obra, com uma reelaboração da imagem de Erecteu iniciada pelos Poemas Homéricos.

No último passo da peça apresentado nesta tese, Creúsa se refere ao sangue da Gôrgona, dado por Atena a Erictônio, após o seu nascimento:

CREÚSA  
Conheces Erictônio ou...? Como não havias de o conhecer,  
ancião?

VELHO  
O vosso primeiro antepassado que saiu da Terra?

CREÚSA  
Palas deu-lhe, ao nascer...

VELHO  
O quê? Tardas a falar.

CREÚSA  
Duas gotas de sangue da Górgona.

VELHO  
E que acção têm elas sobre a natureza humana?

CREÚSA  
Uma dá a morte, a outra cura os males.<sup>747</sup>

O sangue é universalmente o veículo da vida: “La sangre simboliza todos los valores solidarios del fuego, del calor y de la vida, que se emparentan con el sol. A estos valores se les asocia todo lo que es bello, noble, generoso y elevado. Participa también de la simbólica general del rojo.”<sup>748</sup>. Deste modo, o sangue da Gorgona concede vida a Erictônio e também credita poderes ao herói. Não basta somente brotar do solo, sair da terra com vida; é preciso que esta vida pulse pelas veias, e isto é conseguido através do sangue divino.

Na cerâmica, Erecteu foi representado como o mítico rei lendário de Atenas. Os primeiros artefatos nos quais contém a representação do deus datam do final do século VI a.C. Nesta *oinochoe* elencada, datada de 510/500, confeccionada pelo Pintor de Oxford, Erecteu aparece na efígie clássica de um herói: vestido com elmo e portando nas costas um escudo de estilo beócio, está atrás de quatro cavalos. A esquerda da cena vê um cocheiro barbudo, vestindo um *chiton* longo e empunhando rédeas e um

<sup>747</sup> *Íon*, 999-1005. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Manuela da S. Álvares.

<sup>748</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 909.

chicote. O carro que aparece na arte, dentre outros significados, representa a força solar e os ciclos das forças divinas, como a apolínea<sup>749</sup>; é então uma associação olímpica. Como Erecteu, um rei lendário, o herói autóctone da principal cidade do período em que a cerâmica foi pintada – e da cidade de seu pintor – ainda era visto muito mais pela sua



Localização: Museu Nacional de Copenhague, VIII 340. Procedência: Vulci. Forma: *Oinochoe*. Data: 510/500 a.C.

faceta cidadina do que sua associação com a terra, com o ctônico.

Este final de século VI a.C. se configurou como um período de transição: Hípias havia caído e Clístenes acabava de assumir o governo ateniense<sup>750</sup>. Nesta época de incertezas políticas pelas quais a Ática passava a retomada de figuras míticas, que fariam lembrar-se de um passado pujante, poderia ter sido tema de alguns ceramistas e artistas áticos. Deste modo propomos que este Erecteu essencialmente olímpico, com aspectos de um herói lendário, estaria associado ao próprio momento político e social pelo qual Atenas passava.

<sup>749</sup> *Idem*, p. 255.

<sup>750</sup> FERREIRA, José Ribeiro; LEÃO, Delfim (2010), p.117.

As outras três efígies que aparecerão neste trabalhado são todas do século V a.C. Nesta *pelike*, de 470/460 a.C., pintada por Hermônax, o deus ainda possui um caráter muito mais urânico do que ctônico. Erecteu está no centro da cena: é barbudo, veste um *chiton* curto, *himation* e porta um cetro, típico de figuras com semblante de realeza.



Localização: Villa Giulia. Procedência: Cerveteri. Forma: *Pelike*. Data: 470/60 a.C.

O rei se encontra ladeado por três filhas. Esta cena retrata possivelmente o momento anterior ao sacrifício de uma delas, que mais tarde resultará no suicídio das demais. Erecteu olha nos olhos de uma de suas filhas, que corresponde o olhar; provavelmente é esta a filha que será sacrificada, pois seu olhar austero – ao contrário das outras duas figuras femininas da cena – remete para uma preocupação.

Embora defendamos que na peça *Íon* Eurípides inova ao separar as figuras de Erecteu e Uranus, outros passos da tragédia já eram de conhecimento do imaginário religioso, pelo menos no que tange ao ático. A questão do sacrifício de uma das filhas do rei, a mando do oráculo de Delfos, já foi retratada pela iconografia mais de meio século antes do que a tragédia. Eurípides, e isto era comum a todos os escritores de peças teatrais, se apropria de uma narrativa imaginária tradicional, já conhecida da



população – e principalmente de seus espectadores – para elaborar seu argumento trágico, no intuito de conquistar seu público e principalmente os jurados dos diversos concursos. Para isto, era necessário lançar mão de passagens míticas, narrativas e contos já conhecidos do público, para que a peça se tornasse compreensível e atingisse o efeito esperado.

A próxima efígie está presente em *krater* datado de 440/430 a.C., já na segunda metade do século V a.C. Confeccionada pelo Pintor de Hefesto<sup>751</sup>, esta cena já é diferente das outras duas. Vemos Céfalos<sup>752</sup>, à esquerda, acompanhado de seu cão. Atordoado, com as mãos na cabeça, ele olha para Prócris<sup>753</sup>, que está com os olhos fechados, e parece sucumbir, com a mão direita em uma lança que o atingiu. À esquerda está seu pai Erecteu, vestido com *himation*, barbudo, segurando seu cetro e coroadado.

Esta cena retrata o conhecido mito da morte de Prócris: acometida pelo ciúme, esta vai seguir seu marido Céfalos em um dia de caçada, após saber das ninfas que seu



Localização: Londres, Museu Britânico, E 477. Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: 440/30 a.C.

<sup>751</sup> Fazia parte de um grupo de especialistas em figuras vermelhas que foi modernamente batizado de Maneirista. Sendo cerca de quinze pintores, ficaram conhecidos pelo seu estilo delicado, com personagens com cabeças pequenas e os quadros bem decorados com enfeites. As cenas domésticas e de heróis são as preferidas. Acredita-se que o Pintor de Hefesto tenha iniciado sua carreira artística na Lacedemônia.

<sup>752</sup> Possui várias genealogias e narrativas antagônicas entre si, mas acreditava-se ser filho de Deucalião e Diomedes e pai de Pandion. Foi casado com Prócris, recebendo de presente desta um cão que outrora foi de Minos, e que nunca falharia ao perseguir uma presa.

<sup>753</sup> Filha de Erecteu, casou-se com Céfalos, mas era adúltera e após a ira de seu marido, esta se refugia junto a Minos. Prócris sempre foi acometida pelo ciúme, o que acabou por causar sua morte.

cônjuge evocava uma “brisa” para apaziguar seu ardor. Sem saber que estava sendo seguido por sua esposa, Céfalos ouviu um barulho em uma moita e jogou sua lança que nunca errava o alvo, também presente de Prócris, e mata sua esposa. Antes de morrer Prócris compreende seu erro, pois a brisa que seu marido chamava era somente o vento<sup>754</sup>.

Embora Erecteu esteja em um papel secundário nesta cena, julgamos importante apresentar esta imagem porque um elemento ctônico e sombrio se faz presente. Acima de Prócris paira uma estranha e obscura figura com cabeça humana e corpo de pássaro, que foi definida como um *dáimon* da morte<sup>755</sup>. cremos que a terminologia *dáimon* para esta figura é inapropriada, segundo o conceito por nós especificado neste trabalho. Quem sabe seria um *eidolon*, uma abstração ou ainda uma ideia e um sentimento, no caso o de morte.

Poderia ser também, devido a algumas características iconográficas, uma sereira ou ainda uma Harpíia. As Sereias – *sirenes* – são conhecidas como gênios marinhos metade mulheres, metade pássaros, que devoram marinheiros imprudentes que se deixam seduzir por seu canto<sup>756</sup>. Já as Harpíias são gênios alados pré-olímpicos. Sendo, na maior parte das representações, mulheres providas de asas, são raptoras de crianças e almas, sendo muitas vezes representadas em túmulos levando a alma do morto com suas garras<sup>757</sup>. É perceptível que tanto as Sereias como as Harpíias, de uma forma ou de outra, se associam à morte. Se o artista desejou passar uma sensação de morte na cena, lançou mão destas figuras para reforçar o efeito inerente.

Embora acreditemos que este *eidolon* ou esta criatura divina está presente muito mais para representar a morte do que para creditar algum aspecto telúrico nas personagens, é certo que esta figura se faz presente para designar uma associação com o mundo subterrâneo, o sombrio submundo de Hades. Esta ligação com o mundo dos mortos faz com que a cena, se não essencialmente ctônica, tenha uma conexão com um ctonismo, evocando o ambiente dos mortos e seu mundo telúrico.

O último artefato apresentado é do final do século V a.C., sem uma data precisa especificada. Não há um consenso quando a discussão é sobre quem pintou o *krater*; um

---

<sup>754</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 80.

<sup>755</sup> KRON, Uta (1988), p. 937.

<sup>756</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 421.

<sup>757</sup> *Idem*, p. 192.



grupo de especialistas coloca que foi confeccionada pelo Pintor de Cadmo<sup>758</sup>, outro grupo que por Nicias<sup>759</sup>. O caso é que a cena trata da natividade de Erecteu diretamente nascido do solo. Ao contrário da peça *Íon*, nesta obra artística Erictônio e Erecteu ainda se confundem como a mesma divindade, pois é o rei mítico que sai da terra, carregado por Gaia, e é entregue a Atena.

Esta cena é, praticamente toda ela, ctônica. O elemento terra é latente na imagem, pois a criança sai das entranhas do solo, carregado pela deusa que simboliza o elemento cosmogônico “terra”. Atena, portando seu característico elmo, com o pé direito apoiado em uma rocha, se inclina amorosamente para receber o herói nascido da terra. Acima da deusa está a coruja, seu animal representativo, que carrega uma coroa feita com ramos de oliveira. Esta coroa poderia ser mesmo para Erecteu, pois a criança que acaba de nascer está destinada à realeza, a ser um herói real. Erecteu, que foi pintado com um efeito no qual parece ser iluminado, está com um semblante venturoso, como se aceitasse a deusa de bom grado, acreditamos que em uma analogia à questão de aceitação da própria pátria pois, conforme Delfim Leão, no período de confecção desta cratera o sentimento de nascido na pátria, de autoctonia, já era conhecido por ser caro àqueles que “brotavam do solo”, que eram filhos daquela terra<sup>760</sup>.

Várias outras figuras divinas também poderiam fazer parte desta narrativa mítica, e se encontram presentes nesta cena, até porque o nascimento de um deus ou herói é sempre algo aguardado e apreciado pelas divindades: atrás de Gaia está Hefesto, que olha para a cena e embora tenha um semblante temperante, sua ação de levantar o braço denota espanto e surpresa. Já atrás de Atena, sentada em uma rocha e empunhando um cetro vemos Afrodite, que também espreita a cena. Atrás da deusa, acima de Afrodite, olhando para Atena vemos a alada Nice<sup>761</sup>, que segura o que seriam os armamentos de Atena: o escudo e a lança.

---

<sup>758</sup> Pintor ático de figuras vermelhas, teve preferência por peças grandes, embora contenha brilhantes trabalhos seus em cálices e *pelikai*. O Pintor de Cadmo muitas vezes confecciona cenas incomuns da mitologia, e na maioria de suas obras há muitas decorações florais. Embora seja considerado um pintor competente, suas composições não inovaram: as figuras pouco interagem entre si e não há uma simetria clara entre elas.

<sup>759</sup> Pintor ateniense de figuras vermelhas, era especialista em pintar crateras. Geralmente retrata cenas de atletas, de festas, simpósios e sacrifícios. Seu estilo é parecido com o do pintor Meidias: a musculatura não é bem delineada e, embora as roupas sejam bem detalhadas, não permite a noção de movimento aos membros abaixo delas.

<sup>760</sup> LEÃO, Delfim (2012), p. 52.

<sup>761</sup> Personificação da vitória. Filha do Titã Palas e de Estige, é anterior aos deuses olímpicos. Era companheira de Atena – principalmente por esta ser a representação da guerra justa – e, em períodos mais recentes, Nike passa a ser apenas um epíteto da deusa.

Acima de Gaia, numa área mais periférica, está Hermes. O deus aponta seu caduceu para cima, significando que se trata de uma cena essencialmente ctônica; contudo, é identificado na parte mais periférica da face da cratera, a direita, Zeus. Deste modo, o caduceu também pode estar apontado para cima como uma referência ao soberano dos deuses<sup>762</sup>; os dois contextos podem ser aceites nesta cena. Esta figura a direita, empunhando um cetro, é o próprio Zeus, que assiste à cena. Não é possível a visualização, mas na extrema esquerda está Apolo, e na extrema direita Prometeu – ou Epimeteu.

Esta questão do nascimento de Erecteu, saído da terra, é a efígie mais ctônica que possuímos do rei. Ao contrário de todas as figuras já apresentadas ou que ainda serão referenciadas por nós, Erecteu inicia sua representação como um uraniano e, com



Localização: Museu da Virgina, 81.70. Procedência: Ática: Forma: Cratera. Data: final do século V a.C.

o passar do tempo, torna-se mais telúrico; é uma relação inversa ao que ocorre com outras deidades míticas.

<sup>762</sup> SIEBERT, Gérard (1990), p. 381.

Acreditamos que, tanto nos Poemas Homéricos até as primeiras imagens, havia um sentimento de pátria mais latente que neste final de século V a.C., um período pós democracia ateniense. Tanto no período homérico, com os períodos palacianos, quanto no momento pós-tirantias e a formação de um ideal democrático, no início do século V a.C., a noção de pátria, de sentimento cívico imergia nos indivíduos da *polis*. Embora fossem dois momentos políticos completamente antagônicos, em ambos percebemos o sentimento de patriotismo e da *polis*, acima de qualquer coisa que havia.

Já no final do século V a.C., com uma Atenas sendo devastada pela Guerra do Peloponeso, com vários pensadores, filósofos e autores de peças teatrais criticando e revendo os ideais até então estabelecidos, quem sabe os reis lendários, os míticos símbolos desta pátria tão defendida, pudessem também ter suas acepções alteradas. Tanto no texto euripídiano *Íon* quanto nas efígies presentes na cerâmica clássica, o rei Erecteu parece ser muito menos rei do que o Erecteu da primeira imagem apresentada, que se assemelha ao Erecteu homérico. Embora esta figura ainda fosse caracterizada como herói – haja vista a quantidade de divindades presentes em seu nascimento, presenciadas na efígie trabalhada – já não possui tantos aspectos reais quanto o Erecteu de épocas anteriores.

# CAPÍTULO 4

## O AMBIENTE DAS FESTAS

### 4.1 As festas

O que é uma festa? E o que é uma festa dionisíaca? Primeiramente devemos considerar que a festa dionisíaca – como praticamente todos os festejos – eram cíclicos e aconteciam repetidamente: “Algumas de nossas atuais ciências e algumas linhas da psicologia e da antropologia, principalmente, explicam serem necessários ao Homem os rituais sagrados cíclicos, pois as celebrações desse tipo expurgam mimeticamente os males de uma comunidade.”<sup>763</sup>. A estrutura do festejo consistia na entrada do Coro – o *Parodos* – exaltando os três elementos base do hino cultural: “(...) a *physis* (natureza, atributos, santuário dos deuses), o *genos* (genealogia, relato de nascimento), a *dynamis* (poder, campo de ação, feitos, invenções do deus).”<sup>764</sup>. Este coro é essencial, pois inicia os trabalhos ritualísticos da festa. No caso das celebrações que homenageiam Dioniso, existe a ingestão de bebidas alcoólicas, principalmente o vinho, além de práticas de orgia e sexo: “Os que sustentam que o orgasmo não poderia se produzir sem álcool e sexo chegaram a dizer que a imagem de paz e calmo abandono das mênades (...) é típico da satisfação sexual que segue ao orgasmo.”<sup>765</sup>.

Entretanto, é importante salientarmos que as orgias dionisíacas não possuíam a mesma conotação que o termo adquiriu na modernidade. Uma orgia seria muito mais um banquete misterioso; uma celebração oculta ao deus, onde além das práticas sexuais outros elementos e simbolismos se faziam presentes. Conforme H. Jeanmaire, nestes ritos misteriosos a loucura divina e a epifania faziam com que seus integrantes entrem em contato com o deus e tornem-se parte deste sagrado<sup>766</sup>. É destes banquetes báquicos, dos cultos misteriosos antigos, que nasce e se desenvolve a tragédia<sup>767</sup>. A orgia dionisíaca se configura muito mais como uma celebração a própria vida do que a um ato sexual isolado.

<sup>763</sup> GAZOLLA, Raquel (2001), p. 25.

<sup>764</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 210.

<sup>765</sup> *Idem*, p. 212.

<sup>766</sup> JEANMAIRE, H. (1970), p. 37.

<sup>767</sup> OTTO, Walter F. (2006), p. 164.

Estes banquetes místéricos, além da questão sexualizada, também possuíam um aspecto de abundância e fartura, representados pela ingestão inveterada de vinho, de alimentos e pelos furores causados pelas alegrias – *kháris*. Este sentimento de abastamento pode ser compreendido pelas pessoas que participavam destes cultos, muito ligadas ao mundo agrário e popular, ou seja, um universo afastado do das hierarquias mais abastadas:

Pour une population d'agriculteurs et surtout de marins, comme étaient les Athéniens, les moins d'hiver qui sont ceux des loisirs, ceux aussi pendant lesquels on bénéficie de l'abondance des vivres qui suit la récolte, sont propices aux divertissements, aux festins et aux fêtes.<sup>768</sup>

Além dos trabalhadores e pessoas do campo, nestes ritos misteriosos havia intensa participação feminina. Se tomarmos como exemplo a peça *As Bacantes*, escrita por Eurípides, no qual só havia mulheres no ritual ocorrido na montanha, fica difícil falarmos em orgias sexuais sem nos remetermos à prática homoerótica; porém isto é uma constatação difícil de provar. Nem mesmo a orgia possuía um caráter como conhecemos hoje. Esta era uma prática que remetia a uma certa, se podemos assim afirmar, moral religiosa:

Com efeito, o que é a orgia na montanha, ou, para falar grego, a *oribasia*? Contrariamente à noção moderna de orgia, que saiu sem dúvida de um desenvolvimento tardio que fez dos banquetes dionisíacos ocasiões de licença sexual, noção popularizada pelos “renascimentos” de classicismo que a recolocaram várias vezes na moda na tradição cultural ocidental, a orgia clássica, e especialmente na peça de Eurípides, não tem, em princípio, o sexo como fundamento<sup>769</sup>.

E como as festas em honra a Dioniso se configuram? Temos que deixar claro que não é possível falar em uma unidade quando se trata de festa. Os festejos modificam-se cronológica e geograficamente. O culto primordial de Dioniso em Tebas, retratado por Eurípides na peça *As Bacantes*, não é o das mesmas festas, oficializadas, da Atenas do século V a.C. Trabulsi diz que existem variantes sociais que modificam o festejo, mesmo no dionisismo, que se propunham a amenizar a diferença entre os indivíduos e os grupos: “(...) um príncipe, um aristocrata, um camponês ou um escravo

<sup>768</sup> JEANMAIRE, H. (1970), p. 38.

<sup>769</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 214.

não se colocam da mesma maneira face a uma religiosidade.”<sup>770</sup>. Existem também as diferenças de gênero – homens e mulheres – e etárias – jovem, adulto, ancião. O que tentaremos neste primeiro ponto é trabalhar com a ideia conceitual de festa e tentar aplicá-la a realidades como os mitos de resistência, os rituais rurais das montanhas – estes primordialmente ctônicos – e as festividades ocorridas na *polis*.

Como mitos de resistência, consideram-se aqueles que retratam uma obstinação ao culto de Dioniso. Embora mitos, retratam uma realidade vivenciada; assim, o culto de Dioniso sofre resistência de uma aristocracia e, podemos dizer, até da tirania, se falarmos de sua forma original. Por esta razão há a transformação sofrida pela imagem e pelo culto dionisíaco, ocorrida pelas mãos dos tiranos. São três os mitos de resistência relevantes que chegaram até nós: o primeiro Eurípides nos relata na tragédia *As Bacantes*: se trata da recusa das filhas de aristocratas em participar do culto de Dioniso, fazendo com que o deus lance sobre elas a *manía*. O segundo mito de resistência trata da história do rei bárbaro Licurgo, que persegue Dioniso e suas Mênades, num claro sentimento de que as mulheres não deveriam abandonar seus lares para cultuarem um deus. O terceiro mito, também relatado na peça euripidiana, narra o rei de Tebas Penteu contra Dioniso, que volta às suas origens. Este terceiro mito será analisado por nós neste capítulo com mais pormenores.

O poder, sobretudo o das tiranias, irá utilizar estes mitos de resistência como forma de propagação do próprio dionisismo, alertando que a cidade deveria não mais recusar o deus, e sim aceitá-lo, como forma de um exercício de democracia. Recusar o deus traria consequências para a *polis*, assim como Penteu, que recusa Dioniso e vê seu palácio ser destruído pela força divina, como narra Eurípides.

As festividades rurais, de natureza mais ctônica, são aquelas ocorridas nas montanhas, longe dos olhos do poder oficial. Estes festejos são os primordiais, aqueles que iniciaram a tradição de culto a Dioniso; foram estes os sufocados pelo poder tirânico e que Eurípides relata em sua peça. São cultos em que as práticas sexuais, como já foi dito, estão presentes, juntamente com o álcool, a música e a dança. Este ritual era praticado essencialmente por mulheres, pois a entrada de homens não era, pelo menos em sua forma ideal, permitida, como é possível notar pelas descrições na obra *As Bacantes*. Está constatada que a participação de mulheres em festas longe do perímetro urbano representava um perigo para a organização da *polis*, já que os seres do sexo

---

<sup>770</sup> *Idem*, p. 174.

feminino não gozavam dos mesmos privilégios sociopolíticos dos homens e, apesar de a historiografia recente creditar certa importância às mulheres para a comunidade<sup>771</sup>, é fulcral que a sociedade helênica era patriarcal e considerava muito mais a figura masculina, em detrimento da feminina. Dioniso é o deus que dá força às mulheres e faz com que estas tenham uma autonomia de escolha e decisão:

Dioniso é *Gynaimanès*, o que faz as mulheres delirarem (...); nas representações sobre os vasos de cerâmica, as danças menádicas são sempre femininas; em *As Bacantes*, os *thiasos* são exclusivamente femininos, e quando Penteu quer ir para a montanha, ele se veste de mulher. Quer haja ou não participação masculina, devemos pensar que o “comportamento menádico” é um comportamento reputado feminino<sup>772</sup>.

A *manía* era celebrada como um estado divino. Estar em transe, “fora de si” e com “o deus dentro de si”, era uma prática nos ritos dionisíacos, assim como o sacrifício; despedaçamento de seres vivos utilizados nos cultos – o *sparagamós* – e até consumo de carne crua – *omophagia* – embora estas duas práticas não possam ser comprovadas. A participação masculina se dará comprovadamente somente nos séculos V e IV a.C, acuando da instalação das festas dionisíacas nos centros urbanos. Anterior a estes séculos, fica muito complicado confirmar ou refutar a presença de homens nos festejos, destarte algumas fontes, como *As Bacantes*, retratam alguns homens – Cadmo, por exemplo – se travestindo de figura feminina para participar do ritual na montanha. O fogo era um elemento utilizado pelo ritual:

(...) é a defesa mais primitiva contra os animais selvagens – e também contra os espíritos malignos –, dá calor e luz, apesar de permanecer doloroso e perigoso, representante primeiro da destruição: o que era grande, sólido e tangível desfaz-se ardendo em fumo e cinzas<sup>773</sup>.

Já o culto *políade* – as festas oficiais que aconteciam na *ásty*, sobretudo de Atenas – surgiram com a ascensão do poder tirânico, como forma de controlar este ritual que antes acontecia longe das cidades e dos olhos do poder. Neste período, ao contrário da contemporaneidade, não acontecia uma distinção entre as festas cívicas e as festas religiosas, visto que ambas caminhavam juntas, como a própria política

<sup>771</sup> LESSA, Fábio de Souza (2010), p. 82.

<sup>772</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 216.

<sup>773</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 136.

caminhava junto à religião, de um modo geral. Estas festas passaram a seguir o calendário oficial da *polis*<sup>774</sup> e a ter toda uma organização e um cronograma pré-estabelecidos: “(...) todas as festas de Dioniso, na Ática do século V, são cerimónias oficiais de caráter plenamente cívico<sup>775</sup>”.

Entretanto, antes de tratarmos deste festejo em honra ao deus do vinho, da fertilidade e da celebração, temos de ter claro o que entendemos por “festa” neste trabalho. Concordamos com Norberto Luiz Guarinello quando este escreve que a festa não se opõe ao cotidiano, mas faz parte e está integrada nele<sup>776</sup>; desta forma a festa faria parte do próprio cotidiano da *polis*, sem contrapô-lo, mas como uma forma de interrupção na vida social para chamar a atenção para um episódio, um evento ou, no caso do estudo desta tese, uma divindade:

Festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes.<sup>777</sup>

Partindo desta definição, podemos compreender que as festas em honra de Dioniso – e a diversas outras deidades também – possuíam como principal intenção adentrar no cotidiano de um certo grupo da sociedade como forma de inserir o deus em questão, propiciando a participação social em um evento criado pelo apelo popular e que pode ser apropriado pelo poder, dependendo da importância que a mesma adquire, quando advém um incentivo mais amplo: “Elas são laboriosamente e materialmente preparadas, (...) segundo regras peculiares a cada uma e por atividades efetuadas no interior da própria vida cotidiana, da qual são necessariamente o produto e a expressão ativa; (...)”<sup>778</sup>

Veremos a seguir a descrição destas festas para tentarmos entender as transformações que ocorreram com o culto primordial e estes festejos urbanos e cívicos.

---

<sup>774</sup> De acordo com Walter Burkert (1993), o calendário mais conhecido é o ático e os meses jônio-áticos terminados em *-ón* provém de nome de festas. Este calendário foi fixado ainda no século VI a.C., como parte da legislatura de Sólon. Curiosamente o calendário não é regido pelo ritmo natural, como o ano agrícola. Os nomes dos meses são todos retirados de festas da *polis*.

<sup>775</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 164.

<sup>776</sup> GUARINELLO, Norberto Luiz (2001), p. 971.

<sup>777</sup> *Idem*, p. 972.

<sup>778</sup> *Idem*, p. 971.



São quatro as principais festas celebrantes de Dioniso que ocorriam em Atenas: as Dionisíacas Rurais, que ocorriam entre Dezembro e Janeiro; as Leneias, ocorridas entre Janeiro e Fevereiro; as Antestérias, que aconteciam nos meses de Fevereiro e Março e, finalmente, as Grandes Dionisíacas, nos meses de Março e Abril. Podemos notar que são cinco meses do ano reservados a festas a Dioniso.

É evidente que estas festas não duravam os cinco meses ininterruptamente; se acreditarmos nisto, então Dioniso será mais celebrado do que a protetora da cidade, a deusa Atena. As festas aconteciam em alguns dias do mês, e nestes dias não se trabalhava nem havia outras funções públicas distintas daquelas relacionadas ao festejo. Também temos de deixar claro que estas celebrações ocorriam antes mesmo da promoção pelo tirano – se bem que com características bem distintas daquelas propostas pela tirania e posteriormente pela democracia – e que também aconteciam em diversos locais diferentes, e não só em Atenas.

As Dionisíacas Rurais, celebradas no mês de Posídon, eram comemoradas nos distritos um pouco afastados da ágora. Parecia ser uma festa de muita euforia, pois as provas propostas – como a *askoliasmós*, que consistia em pular vasos cobertos de óleo – provocavam muito riso<sup>779</sup>. Mas a mais importante ocorrência se trata da *phallophoria*, uma adoração ao falo como órgão divino e primordial. O falo-pássaro, tendo a cabeça e o pescoço substituído por um pênis, representava a independência e a livre escolha: “Nas Dionísias rústicas, o falo é pedestre e de tamanho mais modesto. Pintado recentemente, cuidadosamente erguido, o pássaro-falo de Dioniso está pronto para aparecer.”<sup>780</sup>. A procissão fálica possuía todo um simbolismo que a legitimava e lhe concedia um caráter sagrado:

A invenção de “carregar o falo”, dita *faloforia*, dá-se sob a influência de uma aparição de Dioniso, chamada, por seu turno, em grego, *epidemia*, “chegada ao país”. Dioniso apresenta-se com, o deus que vem, surge, irrompe, revelando o vinho na terra de Icário, ou na cidade ateniense do rei Anfictião<sup>781</sup>.

Por ser uma festa rural, as Dionisíacas Rurais possuíam muitas características de um dionisismo primitivo, nos moldes do que ocorria no período homérico,

<sup>779</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 193.

<sup>780</sup> SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990), p. 269-270.

<sup>781</sup> *Idem*, p. 270.

essencialmente rústico e até certo ponto misterico, um dionisismo pré-urbano<sup>782</sup>. Uma constatação colocada a nós por Trabulsi é o fato de as festas dionisiacas mais desenfreadas que ocorriam na Ática serem as da região de Bráuron; exatamente a região onde estavam localizadas as terras de Pisístrato. Um fato curioso nestas festas é a presença do riso constantemente: provas que faziam as pessoas caírem ou se encontrarem em situações grotescas aconteciam durante este festejo. Por ser uma festa agrária, havia esta “tolerância” maior quanto às extravagâncias, como o riso: “(...) riso libertador do pavor e da morte, das angústias, do luto, da constrição das proibições e das conveniências, riso que liberta a humanidade de pesadas constrições sociais.”<sup>783</sup>.

As próximas festas, Leneias, aconteciam no mês *Gamélion*. O nome da festa sempre gerou controvérsias acerca de seu significado, inclusive entre os próprios antigos: “A interpretação mais simples pareceu ser a de ‘Dionisiacas do Lenaion’, do nome do local onde se desenvolvia a celebração. O Lénaion seria um grande recinto onde se teriam realizado as representações teatrais antes da construção do teatro.”<sup>784</sup>. Com esta afirmação podemos, então, concluir que as Leneias eram festejos muito antigos – provavelmente os mais antigos – já que datam de antes da formação dos lugares teatrais. O nome *lénai* é o equivalente jônico para bacante e o verbo *lenaizen* indica “fazer as bacantes”<sup>785</sup>, ou seja, a celebração das Leneias envolveria o ritual em honra a Dioniso parecido com aquele primordial, em que as mulheres se “faziam bacantes”. Esta festa foi a menos popular quando do governo tirânico e na democracia de forma alguma diferiu; as Leneias jamais foram completamente incorporadas pela vida cívica:

(...) poderíamos avançar a hipótese que é precisamente por seu aspecto “autenticamente dionisiaco”, orgiaco pelo menos na segunda parte, que elas não receberam a atenção do tirano e, depois dele, da democracia. Entre as diversas cerimônias dionisiacas, elas eram talvez aquelas que combinavam menos com a integração do deus na cidade<sup>786</sup>.

Estas festas são, talvez, as que mais se assemelham ao rito descrito na peça *As Bacantes*; as Lenéias guardam um pouco do caráter primeiro do culto dionisiaco. Este

<sup>782</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 193.

<sup>783</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (1999), p. 178.

<sup>784</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 194.

<sup>785</sup> *Idem*, p. 195.

<sup>786</sup> *Idem*, p. 196.

resgate de características mais primitivas é comum em todas as sociedades.<sup>787</sup>

As Antestérias eram celebradas no mês de seu nome, *Anthestérion*, e era uma das festas mais urbanas e oficiais em honra a Dioniso, celebradas como um renascimento com o fim do inverno e o início da primavera: “São as palavras *ánthos*, flor, e o verbo *anthein*, florescer, que a explicariam, em referência ao nascimento do mundo vegetal que se produz no início da primavera.”<sup>788</sup>. Nesta festa é claro o consumo do vinho, já que no primeiro dia eram abertos os vasos onde a bebida foi guardada para fermentação; este momento era esperado por todos os participantes, pois é através do vinho que se celebra o deus e, no segundo dia da festa, começavam os concursos baseados na ingestão do vinho. A festa se estendia por três dias e cada dia possuía um nome próprio: *Pithoígia* – abertura de barris – *Chóai* – jarros – e *Chýtroi* – panelas<sup>789</sup>.

Entretanto, são dois os acontecimentos durante esta festa que são particularmente analisados por nós nesta digressão. A primeira é a questão do casamento do deus com a rainha da cidade. Após a chegada de Dioniso na Grécia, vindo da Beócia através do mar Egeu<sup>790</sup>, o deus desposa a então esposa do Arconte-Basileus, em um rito de união sagrada. Metaforicamente, o casamento de Dioniso com a rainha soberana seria o casamento do deus com a própria Atenas, que o recebia como soberano da cidade. Podemos encarar a Rainha – Basilissa – como a deusa-mãe, ou como Ariadne, em um claro vestígio da religião primordial de Dioniso<sup>791</sup>. Realizando um cotejamento com a peça *As Bacantes*, podemos dizer que: “Neste casamento, Atenas acolhe o deus como a Tebas de Penteu deveria ter feito.”<sup>792</sup>. A esposa de Dioniso pode ser representada como Ariadne – um de seus amores<sup>793</sup>.

O outro acontecimento, ocorrido ainda nas Antestérias, está no terceiro e último dia da festa. Acreditava-se que, ao abrir os vasos com vinho no primeiro dia da festa, libertavam-se também as almas do outro mundo. Desta forma, eram oferecidas no terceiro dia as *Chutroi*, espécies de marmitas feitas com a refeição dos vivos que eram oferecidas aos mortos, além de água<sup>794</sup>. Este terceiro dia não era dedicado somente ao

<sup>787</sup> GIRARD, René (1990), 151.

<sup>788</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 197.

<sup>789</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 456.

<sup>790</sup> Esta informação nos é dada por Pausânias, em sua obra *Descrição da Grécia* (I- 2, 5). Jose Antonio Dabdab Trabulsi (2005) constata que esta alegoria de Dioniso chegando diretamente do mar Egeu é mais uma prova que vem a somar com as teses de um Dioniso estrangeiro, já que o deus chega proveniente do Oriente.

<sup>791</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 164.

<sup>792</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 200.

<sup>793</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 460.

<sup>794</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 200.

culto de Dioniso, mas também ao culto de seu irmão Hermes, em sua versão *psicopompo*. Está aí uma prova da relação entre Dioniso e este ctônico mundo dos mortos.

As Grandes Dionisíacas eram as festas dionisíacas mais importantes do calendário da *polis*. Tal como ela existe no período democrático é uma idealização de Pisístrato, e pouco tem de características que nos remetem a tempos longínquos, por ser uma festa estritamente cívica, muitas vezes chamadas de Dionisíacas Urbanas. Quem sabe podemos nos remeter a alguma coisa das Dionisíacas Rurais, como a questão da *phallophoria*. Todavia, se constata que as Grandes Dionisíacas surgem de outra festa não muito distante cronologicamente. Acontecida no mês *Elaphebolion*, o festejo, celebrado a noite, contava com imagens fálicas carregadas por filhas dos cidadãos atenienses abastados<sup>795</sup>, que agora aceitavam Dioniso e seu culto, diferentemente da aristocracia homérica. É nas Grandes Dionisíacas que se formaram os concursos trágicos, como forma de homenagear o deus.

Estas Grandes Dionisíacas foram utilizadas com muita força pelos tiranos para a difusão de sua política religiosa e estão entre as festas mais integradas em honra a Dioniso, muito mais do que as Antestérias, que também possuíam um caráter essencialmente urbano. O fato se dá porque durante o mês de *Anthestérion* ainda não havia reiniciado a navegação. Desta forma, Atenas – e outras Cidades-estados também seguiam a mesma lógica – ainda não estava sendo visitada por estrangeiros e mercadores: “No momento das Grandes Dionisíacas (...) com a navegação já retomada, “toda a Grécia” podia assistir à manifestação de brilho da poderosa Atenas.”<sup>796</sup>. Nos ritos da *phallophoria* e nos banquetes, o ambiente não era anárquico e desordenado, não se percebia nele uma igualdade entre os indivíduos e muito menos um aspecto selvagem. Diferentemente dos ritos primordiais ou até das festas mais antigas – Dionisíacas Rurais e Lenéias – as Grandes Dionisíacas mostravam o papel de uma festa oficial: urbanizar para controlar:

Uma festa nova, muito mais civilizada, favorecida pelos tiranos, e depois pela democracia, em detrimento de festas mais antigas, porém menos adaptadas às suas necessidades. No final do século VI, ela marca um compromisso entre a necessidade de dar satisfação às reivindicações do *démos*, componente essencial das bases sociais do poder tirânico, mas ao mesmo tempo reforçando as estruturas de um

<sup>795</sup> SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990), p. 270.

<sup>796</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 202.

Estado centralizado contra o particularismo aristocrático, necessidade que um dionisismo desabrido não poderia satisfazer. Na época clássica, esta festa *anual* se torna quase tão importante quanto as Panatenaicas, e, sem qualquer dúvida, a festa dionisíaca mais importante<sup>797</sup>.

Assim como no ritual, nas festas também se utilizava o fogo, como forma de dar vida a este deus tão popular: “(...) no fogo da procissão dionisíaca o povo incandescente associa à alegria, à vida e ao desejo de bem-estar libertador o desejo de morte, de transformação iluminada, metamorfose, pela luz das tochas.”<sup>798</sup>. Marlene Fortuna caracteriza as festas que honravam Dioniso como uma transgressão do cotidiano: “As inversões carnavalescas de Dioniso são permeadas de todas as características típicas da carnavalização: o grosseiro, o cômico, os valores contrários, o riso, a sátira (...)”<sup>799</sup>. Para a autora, todas as hierarquias, os valores e as normas passavam por uma reviravolta durante estes festejos.

Discordamos neste ponto da visão de Fortuna. A primeira vista pode mesmo parecer que todas as hierarquias ruíam durante as festas. Mas, como já elucidamos, estas celebrações – principalmente as estritamente urbanas – possuíam um caráter cívico de manutenção da ordem vigente. A democrática Atenas permitia toda a diversidade de indivíduos e costumes durante os festejos, mas sempre sob os olhos controladores da pátria. Festas que possuíam uma essência ruralizada não eram tão divulgadas pelo governo ateniense. O fato de a pátria permitir esta carnavalização está em promover uma “válvula de escape” para a população. De acordo com Guarinello, uma festa não é um espaço sem regras ou invertido da ordem social: “Toda festa tem suas próprias regras, seus códigos de conduta, sua rede de expectativas recíprocas, que podem ser escritas, ou fortemente ritualizadas, ou fortemente espontâneas e informais (...)”<sup>800</sup>.

A festa – principalmente as dionisíacas – se constituía como um lazer patrocinado pelo governo e sob sua regência e, embora com uma igualdade aparente, possuía especificidades segregadoras: “(...) quanto mais a festa é importante para a polis, menos a participação é igualitária e indiferenciada. Mesmo em relação ao ‘deus que não faz distinções em favor de ninguém, a polis faz com que alguns sejam mais

---

<sup>797</sup> *Idem*, p. 203.

<sup>798</sup> FORTUNA, Marlene (2005), p. 98.

<sup>799</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>800</sup> GUARINELLO, Norberto (2001), p. 973.

iguais do que outros.”<sup>801</sup>. Contudo, também não podemos cair na ingenuidade de afirmar que as pessoas seguiam obedientes todas as hierarquias implicitamente impostas. Jon Elster, por exemplo, traça um panorama dos momentos em que a racionalidade falha. Para o autor, o poder realmente deseja incutir uma racionalidade em todas as suas ações, mas quando se verifica o que a pessoa realmente fez – ou o que realmente aconteceu – é fácil perceber elementos distintos daqueles impostos de antemão<sup>802</sup>. Todavia, as festas dos períodos tirânico e democrático eram, sem dúvida, mais controladas do que àquelas manifestações primordiais de períodos anteriores.

Podemos perceber a questão segregacional nestas celebrações pela presença das representações de falos<sup>803</sup>. O *phallos* representa a fertilidade viril e, principalmente, a soberania deste em detrimento da vulva. A representação fálica estava estritamente associada à questão sociopolítica; o falo representava a força política do homem viril, não efeminado, aquele que penetra e que domina:

(...) associam a simbologia do falo ereto com esse poder político; demonstram a exclusão dos outros grupos sociais, em particular o das mulheres (...); demonstram o amplo escopo do erotismo legítimo exclusivo aos homens (o poder de penetrar mulheres e jovens de qualquer classe social); demonstram quão execrável era para o homem o comportamento efeminado, visto como uma conspurcação da masculinidade devida ao *falocentrismo* (...) <sup>804</sup>.

Neste caso, as festas dionisíacas serviriam para uma segregação implícita no cotidiano festivo. O festejo seria um produto de divulgação desta masculinidade, lançando mão de subterfúgios psicológicos que incutiriam estas ideias na moral do cidadão.

Muito ctônico também é o caráter apotropaico da falo. As figuras fálicas foram utilizadas para afastar as influências malélicas e a desgraça da vida e dos lares das pessoas. Provavelmente devido aos costumes patriarcais da sociedade helênica o falo, que simboliza força, teria poderes suficientes para deixar longe o mau agouro e as energias ruins. Está aí mais uma evidência do falo – e consequentemente, do patriarcado – como algo poderoso.

Dioniso foi o deus utilizado para a disseminação deste ideal patriarcal<sup>805</sup>.

<sup>801</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 203.

<sup>802</sup> ELSTER, Jon (1994), p. 47.

<sup>803</sup> De acordo com Giulia Sissa e Marcel Detienne (1990), estes falos eram feito de madeira e fabricados por carpinteiros esmerados. Os preços, tanto da matéria-prima quanto da confecção, eram elevados.

<sup>804</sup> BARBO, Daniel (2008), p. 85.

<sup>805</sup> Porém, é perceptível nas imagens que representam Dioniso após o período das tiranias que o deus

Provavelmente o deus foi escolhido exatamente por seu caráter de aproximação das diferenças. Temos aí um paradoxo: o deus que traz a igualdade é representado pelo símbolo da segregação, e só é representado por este símbolo porque traz a noção de igualdade. Esta falsa noção de igualdade faz com que as diferenças apareçam sem questionamento por parte da sociedade:

Na verdade, o *phalós* representava a própria virtualidade, tão apaixonada, de Dioniso. O *phalós* é um órgão que se movimenta sem que o intelecto o comande, aumenta e diminui de volume; se contrai e se alonga; amolece e enrijece-se; ora, o que não é Dioniso senão esse movimento do virtual que vai e vem, aparece e desaparece, endurece com a maior virulência, em seguida pode amolecer com a maior piedade?<sup>806</sup>.

Ainda de acordo com Guarinello, as festas não diminuem as diferenças: “A festa não apaga as diferenças, mas antes une os diferentes”<sup>807</sup>. Desta forma, as diferenças continuariam a existir plenamente; só estariam unidas durante estes dias para, com o término da celebração vigente, se distanciarem novamente.

Acreditamos que este caráter irracional do desejo sexual manifestado no falo também se assemelha à *manía* e à orgia; é o que E. R. Dodds chamou de *oreibasia* dionisíaca, a dança frenética e louca que levava ao transe os partícipes<sup>808</sup>. O falo, bem como outros simbolismos, fazia parte desta libertação. Porém, não conseguimos ver uma sobreposição deste fato às questões políticas. O dionisismo, desde a época dos tiranos, sofreu transformações que vão afetar seu caráter primordial para atender aos interesses políticos de uma elite. Dioniso primordialmente é o deus que não faz distinção, mas outros fazem esta distinção em nome dele:

Dioniso não pode ser confundido com um vulgar falocrata: o falo manifestando a “potência vital” da natureza não pertence a nenhum corpo masculino. Transcende o corpo, excede a sexualidade humana, assim como a força do vinho ultrapassa os limites do banquete e da cratera, entre os que bebem e os convivas. No dia do falo, é a

---

nunca é representado itifálico; não se confunde com os Sátiros de falos pungentes. O deus não é bestializado e selvagem como os outros indivíduos de seu cortejo. Sempre mantém um caráter temperante representando seu autocontrole, deixando a *manía* e a masturbação para Mênades e Sátiros. Assim como um cidadão deveria se portar, Dioniso se controla e detém o comando de seu cortejo. Mesmo assim Dioniso se configura como uma das únicas deidades que se manifesta pelo pênis e através do pênis.

<sup>806</sup> FORTUNA, Marlene (2005), p. 137.

<sup>807</sup> GUARINELLO, Norberto (2001), p. 973.

<sup>808</sup> DODDS, E. R. (1995), p. 88.

onipotência de Dioniso que exhibe – espetáculo da força vital, para a cidade inteira, irrigando a natureza, as plantas, as árvores e os viventes, quaisquer que sejam seu sexo e os detalhes de suas relações. Cabe a outros regulamentá-las<sup>809</sup>.

Dioniso estava regido por um poder que o padronizava, mesmo que não totalmente. O controle que este poder exercia sobre a religiosidade e sobre a festa criava padrões próprios de sociabilização e representação:

Toda festa (...) implica uma determinada estrutura de produção e de consumo e, portanto, uma estrutura de poder, passível de controle diferenciado. Controle que se estende da produção material da festa, de seus objetos, vestimentas, instrumentos, bens de consumo, à definição do papel ou lugar de cada participante em sua execução e consumo até, de modo mais amplo, à definição do sentido da própria identidade que produz<sup>810</sup>.

Esta padronização pode muito bem ser exemplificada por meio das obras teatrais: o teatro como forma de manifestação do dionisismo. Não é nossa intenção neste trabalho realizar nenhum tipo de juízo de valor acerca deste poder e sobre seus supostos benefícios ou malefícios. Queremos somente verificar como esta questão se insere na sociedade e modifica suas diversas estruturas.

#### 4.2 Dioniso até ao Arcaísmo

Onde efetivamente o culto a Dioniso se instaurou? Precisamos ter presente de que esta não é uma inquietação nossa. Os Gregos já possuíam esta perturbação, sobretudo no século V a.C., quando a dicotomia grego/bárbaro se acentua. Trábulsi coloca até que a suposta origem estrangeira de Dioniso fosse um discurso construído nas diversas *poleis*, numa tentativa de colocar o deus no lado do abismo bárbaro, já que seu culto consistia em um certo lado de êxtase irracional<sup>811</sup>.

Há evidências arqueológicas do período minóico que sugerem um culto antigo de um antiquíssimo Dioniso<sup>812</sup>. O deus poderia ter surgido nesta época, e ser cretense, sendo uma divindade em parte cretense e em parte asiática. Carl Kerényi também parte

<sup>809</sup> SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990), p. 277.

<sup>810</sup> GUARINELLO, Norberto (2001), p. 973.

<sup>811</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 35.

<sup>812</sup> SOUZA, Eudoro de (1973), p. 18.



da ideia de um Dioniso cretense, elucidando diversos vestígios arqueológicos que provariam que a divindade era cultuada já neste período<sup>813</sup>.

Entretanto, ter o deus em imagens cretenses não nos ajuda em nada a provar que Dioniso começou a ser cultuado nesta época e, ao contrário de ambos os autores, não acreditamos que estes vestígios sejam uma prova de que o culto nasceu em Creta e era praticado por habitantes das cidades cretenses. Esta afirmação de que Dioniso surgiu especificamente em Creta, aliás, já foi descartada pelos especialistas contemporâneos em dionisismo<sup>814</sup>. Uma tentativa plausível utilizada pelos historiadores e filólogos é a de reconstruir a etimologia do nome Dioniso. A parte final do nome no original grego, *nysos*, é um equivalente traço-frígio do grego *kouros* – jovem rapaz. Se concordarmos com a questão filológica, Dioniso é uma divindade associada à Ásia, provavelmente pertencente ao panteão indo-europeu. Trabuksi nos informa sobre algumas outras semelhanças entre o deus e os cultos asiáticos: “os traços comuns entre o culto de Dioniso e os da Grande Mãe da Ásia; a associação com o pinho, ligado a vários cultos na Ásia Menor”<sup>815</sup>.

Quando o culto se instaura? Antes da decifração da escrita Linear B, os historiadores datavam o culto a Dioniso no século VIII a.C., pois Homero o conhecia e cita-o em quatro passos de seus escritos, embora, a semelhança de outros deuses telúricos, Dioniso pouco ou quase nada foi representado antes do século VI a.C.. Posteriormente a decifração da escrita micênica, esta data retrocede muito porque o nome de Dioniso é encontrado em duas tabuinhas de argila cozida, em Pilos, mostrando esta deidade já associada ao vegetal e ao vinho<sup>816</sup>. Dioniso se torna popular na maioria das *poleis* desde a invasão dórica que propiciou a desagregação do mundo micênico:

(...) no que se refere ao sincretismo dionisíaco, o momento capital pode ter sido o do contato dos grupos indo-europeus com as populações autóctones ou, mais precisamente ainda, o da estruturação das soberanias palacianas. (...) no segundo momento, quando, depois da constituição do trifuncionalismo na época da comunidade indo-européia, veio o momento, com a diáspora, da incorporação de elementos das ideologias das populações submissas<sup>817</sup>.

<sup>813</sup> KERÉNYI, Carl (2002), p. 50.

<sup>814</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 32.

<sup>815</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>816</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>817</sup> *Idem*, p. 28.

Não existem vestígios arqueológicos que representem a imagem concreta de Dioniso que datem de antes do século VI a.C. As primeiras imagens em cerâmica do deus são vasos coríntios já deste século. Uma hipótese bem provável, que já foi elucidada neste trabalho para esta escassez de imagens materiais, seria a elite aristocrática que predominava até o século VI a.C.; para isso é preciso compreender a configuração política e social desta época. Primeiramente, vamos citar uma informação e guardá-la: Ciro Flamarion Cardoso aponta-nos que a aristocracia que ascendeu com a queda da monarquia micênica era detentora da maior parte das terras, controlando grande parte do motor econômico grego<sup>818</sup>. Vamos a uma segunda constatação: Dioniso era um deus rural, divindade da vegetação, uma deidade essencialmente popular, um deus dos habitantes que viviam nos campos, assim como Hades e principalmente Deméter. Juntando as duas informações não é difícil percebermos o motivo de o dionisismo ter sofrido uma enorme resistência por parte da elite do período homérico. Não era interessante para os aristocratas que um culto popular se difundisse na *polis*. Dioniso, até o século VI a.C., era um deus marginalizado pela elite aristocrática, cultuado somente por festejos populares rurais, longe das oficialidades religiosas de parte da elite:

Dos festejos populares até sua utilização pelos tiranos como solvente da religião aristocrática, sistema alternativo promovido ao mesmo tempo que controlado e integrado no novo equilíbrio, despojado da rudeza “primitiva” que podia ameaçar a *polis*, onde, apesar do alargamento da base política, os nobres conservavam um papel dominante e onde a ideologia aristocrática, ainda que reelaborada, continuava a garantir a reprodução das estruturas sociais.<sup>819</sup>

É preciso saber que Dioniso já possuía uma longa trajetória antes de Homero e que as epopeias do aedo pouco mostram esta divindade. Embora sem grande relevância, podemos comprovar que Dioniso já era conhecido no período da escrita destas obras. Começamos com a definição do deus, ou a falta de definição, segundo Jean-Pierre Vernant. Para o autor, o deus é de difícil enquadramento. Afrodite é a deusa da paixão; Atena, do saber; Hefesto deus ferreiro; já Dioniso não se define completamente. Embora o vinho, a loucura, o caos e a desordem possam ser categorias, também é o deus vagabundo que está sempre de passagem, não cria raízes em lugar algum, está sempre

<sup>818</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion (1987), p. 21.

<sup>819</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 118.

viajando<sup>820</sup>. Dioniso é um deus de mil faces, um deus caleidoscópico. Em diferentes regiões e diferentes épocas, toma uma forma distinta da anterior e “troca a máscara”. Dioniso é o deus da máscara; a divindade que se transforma conforme a ocasião, transformação percebida pelos próprios contemporâneos: “Aristófanes recorda (...) a afinidade de Dioniso com o mundo das máscaras e dos espantalhos (*mormolukeía*), o que faz dele verdadeiramente o deus da máscara do panteão grego”<sup>821</sup>. Diversas fontes fazem menção a Dioniso como um deus mascarado. Em muitos casos a forma de representação do deus consiste em pendurar uma máscara numa coluna e muni-la de um pedaço de tecido, assemelhando-a a um espantalho<sup>822</sup>. A presença de máscaras cria novas representações que trazem o deus às diversas realidades distintas:

Por suas virtudes epifânicas, o deus que chega conhece intimamente as afinidades da presença e da ausência. Quer caminhe sorrindo ou salte irritado, Dioniso se apresenta sempre sob a máscara do estrangeiro<sup>823</sup>.

Existem diversas representações míticas distintas de Dioniso e, dependendo da tradição em que se insere e do local do culto, o deus modifica seu nome e sua funcionalidade divina:

Dionysos Ctonios evoca o mundo subterrâneo dos mortos e das sombras, enquanto Dionysos Iakchos é criança: evoca o jogo e a inocência; contudo, na alternância da morte sombria e da vida inocente, Dionysos Meilichios, Zagreus, Sabazios, todos os Dionisos se opõem à rigidez objetiva<sup>824</sup>.

A própria formação etimológica do nome grego Dioniso é sem definição certa. Podemos tomar como exemplo um composto do genitivo *dios* (nome do céu em trácio), com *nysos* (filho ou jovem) para afirmarmos que Dioniso seria então “o filho do céu”<sup>825</sup>. Esta construção etimológica poderia identificá-lo como o filho de Zeus, rei do céu e do Olimpo, morada dos deuses. O que compreendemos é que Dioniso é uma deidade incomodativa na medida em que é diferente e indiferente à autoctonia grega:

---

<sup>820</sup> VERNANT, Jean-Pierre (2000), p. 145.

<sup>821</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 163-164.

<sup>822</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 327.

<sup>823</sup> DETIENNE, Marcel (1988), p. 19.

<sup>824</sup> ALBORNOZ, Suzana (2006), p. 2.

<sup>825</sup> FORTUNA, Marlene (2005), p. 36.

A um só tempo vagabundo e sedentário, ele representa, entre os deuses gregos, segundo a forma de Louis Gernet, a figura do outro, do que é diferente, desnorteante, desconcertante, anômico. É também, como escreveu Marcel Detienne, um deus epidêmico. Como uma doença contagiosa, quando ele aparece em algum lugar onde é desconhecido, mal chega e se impõe, e seu culto se espalha como uma onda<sup>826</sup>.

É também a deidade da vinha e da fertilidade; conforme a estudiosa de Dioniso no LIMC esta fertilidade não é somente de caráter sexual – mas também dele – como também no que tange à fertilização dos vegetais e dos produtos encontrados em ambiente rural:

La caratterizzazione di Dioniso come dio dell'elemento úmido (di cui rimane un ricordo nella parte notevole che hanno il mare e l'acqua Nei miti dionisiaci) e della natura rigogliosa, specialmente vegetale, e quindi preposto alla crescita e alla maturazione dei frutti, è l'aspetto più importante dell'essenza di questa divinità.<sup>827</sup>

Marcel Detienne considera que Dioniso e o dionisismo apresentam-se na forma epidêmica<sup>828</sup>. O culto ao deus adentra-se na periferia grega e posteriormente na Ática; primeiramente nos meios rurais e campestres – a *chóra* – e posteriormente nas camadas urbanas e sociedades urbanizadas, no seio da *ásty*.

Após esta definição poderíamos pensar que Dioniso poderia ser um deus estrangeiro? Um deus não grego? Vamos às evidências, iniciando pelo mito que traz o deus ao cenário próprio dos mortais e retrata seu nascimento e seu crescimento: o mito fundador da cidade de Tebas, que se mistura com o mito do nascimento de Dioniso. Jean Pierre-Vernant (2005) nos diz que este mito começa com o rapto de Europa – irmã de Cadmo, um fenício – por Zeus, que se encantou com a beleza da jovem e se transfigurou em touro para copular com a moça. Cadmo foi em busca da irmã e, em Delfos, o oráculo lhe disse que deveria seguir uma vaca e, na hora que o animal parasse, deveria ali fundar uma cidade. Quando a vaca finalmente parou, Cadmo matou o dragão, filho do deus Ares, que guardava uma fonte naquele local e, a mando da deusa Atena, jogou seus dentes na terra, fazendo germinar guerreiros adultos inteiramente armados, os *Spartoi* – semeados.

<sup>826</sup> VERNANT, Jean-Pierre (2000), p. 144.

<sup>827</sup> VENERI, Alina (1981), p. 415.

<sup>828</sup> DETIENNE, Marcel (1988), p. 12.

Depois de trabalhar sete anos a serviço de Ares para se redimir do assassinato do filho do deus, Cadmo funda a cidade de Tebas juntamente com estes guerreiros autóctones, nascidos na própria terra, e se casa com Harmonia, filha de Afrodite. Com a deusa tem várias filhas: Sêmele, Autônoe, Ino e Agave. O soberano Zeus encanta-se por Sêmele e se deita com ela com a imagem de um mortal. Esta, já grávida do deus, pede para ele se mostrar com todo seu esplendor de divindade; Sêmele é desintegrada por toda a luminosidade de Zeus, já que um mortal não suporta a luz de um ser divino. Zeus então tira do corpo de Sêmele o filho, o pequeno Dioniso, e faz um corte em sua própria coxa, a coxa uterina que abriga Dioniso até seu nascimento<sup>829</sup>. Sobre o nascimento através da coxa faz-se importante observar a constatação de Burkert, quando o autor compara o mito de nascimento da deusa Atena com o mito de nascimento de Dioniso:

No lugar da via “superior” do nascimento da virgem armada aparece uma parte do corpo com associações eróticas e homoeróticas. Em ambos os casos é pressuposto um ferimento do deus pai. A ferida na coxa encontra-se ligada à morte a à castração, manifestamente no contexto de iniciações. Explicar o nascimento a partir da coxa como um mero mal-entendido lingüístico, significa desconhecer que, justamente, o paradoxo provoca o efeito desejado<sup>830</sup>.

Para protegê-lo do ciúme de sua esposa Hera – que durante toda a vida de Dioniso vai persegui-lo – após seu nascimento, Zeus entrega a criança aos cuidados de Hermes. O pequeno Dioniso é criado por ninfas numa caverna, ou segundo outra tradição, vive no palácio do rei Orcómeno<sup>831</sup>. Durante sua infância e adolescência, sofre diversas hostilidades de reis e deuses e percorre toda a Ásia, chegando à Índia e assumindo os costumes deste povo. O ódio acumulado por tanta perseguição faz Dioniso retornar à terra de sua família, Tebas, onde seu primo Penteu, filho de Agave, reina. O deus retorna com traços asiáticos, tanto físicos como nas vestimentas. Como o soberano tebano não aceitou o culto a esse deus com características estrangeiras, Dioniso lega à cidade uma maldição, destruindo o palácio e o reinado de Penteu e enlouquecendo as mulheres da cidade, que saíam errantes pelos montes e florestas.

Carl Kerényi relembra-nos outros mitos que retratam o nascimento de Dioniso,

---

<sup>829</sup> Existe um outro mito, muito mais antigo, que narra o nascimento do deus. Dioniso – sob o nome de Zagreus – é morto e despedaçado por Hera. Zeus então engole seu coração e posteriormente dá a luz ao deus. Esta narrativa não era tão conhecida do povo grego quanto o mito da coxa de Zeus, apesar de configurar-se como uma forte faceta ctônica de Dioniso.

<sup>830</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 325.

<sup>831</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 121.

destarte a maioria deles são hinos órficos que o trazem como filho de Deméter ou de sua filha Perséfone<sup>832</sup>. Optamos por continuar com a versão do mito fundador de Tebas por compreender que este está mais próximo do mundo e do povo grego nos períodos por nós analisados, e também porque os diversos pensadores, posteriores a estes mitos, concordam com o mito fundador de Tebas e o usam em suas obras, como é o caso das peças *As Fenícias* e *As Bacantes*; assim como grande parte da historiografia. Na tradição mais antiga o deus é, concordadamente, considerado filho de Zeus e Sêmele.<sup>833</sup>

Dioniso é o deus nascido duplamente. O nascimento é o momento mais emblemático de todo deus, mas o de Dioniso foi particularmente atípico. E não há paz após este conturbado nascimento; Hera vai persegui-lo e este é obrigado a ficar escondido nos campos de Nisa, local que tem relação com o nome do deus, *nysos*. Lá cresce em meio à vegetação e torna-se um deus de dotes rurais, cultivando principalmente a vinha. Dioniso também se configura como o deus do transe, da loucura. É o deus da *manía*; o beberrão que vagueia errante, com um cortejo de homens e mulheres em estado de transe incontrolável.

Algumas pistas sobre o imaginário dos deuses nos são dadas por este mito fundador. No passo em que Sêmele é fulminada pela luminosidade majestosa de Zeus, podemos perceber como as figuras divinas eram temidas e que o humano não tem capacidade de receber o divino em sua presença<sup>834</sup>. É possível também a análise do ódio mortal de Hera por Dioniso. Para isso precisamos ter clara qual era a função imaginária de Hera e qual suas prerrogativas no panteão dos deuses. De acordo com Pierre Grimal (2000), Hera é a protetora das mulheres casadas. É a deusa dos matrimônios perfeitos; esposa legítima do adúltero Zeus. Já Dioniso é o filho bastardo, aquele nascido de uma traição de seu marido. Percebemos que a perseguição de Hera ao menino deus é uma alegoria da dicotomia entre um matrimônio perfeito permeado por relações extraconjugais.

Neste mito que introduz Dioniso ao panteão divino a relação autóctone *versus* estrangeiro se faz presente desde o início. O próprio fundador da cidade é um asiático estrangeiro. Já a alegoria dos viris guerreiros armados que nascem da terra representa os autóctones nascidos no local e feitos para defenderem a pátria onde nasceram<sup>835</sup>. Dioniso possui uma estreita relação com o Oriente. É o deus que conquista a Índia com

<sup>832</sup> KERÉNYI, Carl (2002), p. 194.

<sup>833</sup> VENERI, Alina (1981), p. 416.

<sup>834</sup> FORTUNA, Marlene (2005), p. 27.

<sup>835</sup> DETIENNE, Marcel (2008), p. 103.

seu exército de sacerdotes, que empunham tirsos e tambores ao invés de armamento de guerra. O deus – de acordo com o mito fundador de Tebas – é tebano mas, com seu distanciamento forçado, adquiriu características orientalizadas, inclusive na vestimenta e nas feições. O Oriente sempre foi o exótico, o atípico, e nunca um deus com características orientais seria aceite pelo poder grego:

Dioniso é considerado estrangeiro pelos gregos porque cresceu em outras terras e foi levando seu culto a outras paragens longe da Hélade, sempre passando por elas e permanecendo pouco nelas: chegando e rapidamente partindo. Daí afirmar-se ser Dioniso o deus que nunca conseguiu um lugar fixo, um altar eterno, um templo, um centro, um *omphalós*. Era o vadio, o vagante, o bêbado errante, de pouco valor para uma Atenas aristocrática, racional e implacável<sup>836</sup>.

Mas os Gregos nunca negaram Dioniso<sup>837</sup>, embora algumas de suas atitudes possam ser vistas como bárbaras. Marcel Detienne denomina o deus como o “Estrangeiro do interior”<sup>838</sup>; aquele que mesmo sendo gerado dentro da pátria torna-se um bárbaro, irreconhecível pelos seus iguais. Barbara Cassin, Nicole Loraux e Catharine Peschanski concedem a ideia da noção de bárbaro para os Helenos. São considerados bárbaros não aqueles que não nasceram em território grego, mas aqueles que não adeririam aos costumes helênicos<sup>839</sup>, sobretudo a linguagem, aqueles que não falam grego. O barbarismo não é tratado pelo determinismo geográfico, mas sim pelos costumes culturais e linguísticos; o que tornava o indivíduo grego não era sua etnia e sim o seu conhecimento e sua aderência à cultura grega. Dioniso é considerado de costumes bárbaros não por não haver vivido a maior parte de sua vida na Grécia, mas sim por ter aderido a costumes e culturas “não gregas”. É a divindade estrangeira, pois embora nascido em terra Grega, torna-se um desconhecido de sua própria cultura. Um deus que viajou a um mundo exótico e tão sombrio quanto ele próprio; é uma deidade a ser desvendada, a ser descoberta.

Muitos autores de obras sobre o dionisismo, no século XIX e início do XX – como Sabatucci – acreditavam num deus nascido de cultos trácios ou lídios. Porém, como atesta Jean-Pierre Vernant:

---

<sup>836</sup> FORTUNA, Marlene (2005), p. 39.

<sup>837</sup> DETIENNE, Marcel (1988), p. 21.

<sup>838</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>839</sup> CASSIN, Barbara; LORAUX, Nicole; PESCHANSKI, Catharine (1993), p. 107.

A ‘inversão’ de perspectiva operada por Sabatucci (...) de um Dioniso vindo do estrangeiro, da Trácia ou da Lídia, ou de ambas, se viu arruinado pela presença nos documentos micênicos em linear B do nome de Dioniso, que, portanto, parece não ser menos ancestralmente grego do que os outros deuses do panteão<sup>840</sup>.

Como vimos, o período micênico é o da realeza e o homérico da aristocracia. Ambos são governados por homens nobres. Dioniso representa a ruralidade, os campos e as camadas populares. Podemos concluir então o porquê do deus quase não ser retratado nos Poemas Homéricos e não haver imagens suas em vasos destes períodos. Dioniso não poderia figurar no panteão divino oficial porque não retratava a ideologia dominante, estritamente urbana e aristocrática. O mito supracitado mostra isso.

Aproveitemos que já estamos tratando dos períodos remotos para ver os passos que tratam de Dioniso na *Ilíada*. São dois: o primeiro está no Canto VI. Este passo é o mais longo das duas obras que retratam o deus:

Nem mesmo o filho de Driante, o possante Licurgo  
viveu muito tempo, ele que lutou contra os deuses celestiais.  
Foi ele que outrora escorraçou as amas do delirante Dioniso  
da sagrada montanha de Nisa; e todas elas deixaram cair  
no chão as varas de condão, golpeadas pelo carniceiro Licurgo,  
com o acicate de vacas. Mas Dioniso fugiu espantado  
e mergulhou nas ondas do mar, onde em seu regaço acolheu  
Tétis o amedrontado; enorme era seu terror ante a ameaça do homem.  
Contra Licurgo se enfureceram os deuses que vivem sem dificuldade.  
E o filho de Cronos cegou-o. Nem por muito mais tempo viveu,  
visto que era detestado por todos os deuses imortais.<sup>841</sup>

Este primeiro passo narra o ainda criança Dioniso, após ser perseguido por sua madrasta Hera. O elemento úmido já se faz presente neste Dioniso criança e irá acompanhá-lo sempre; desde bebê o mar é um refúgio para o deus, o que irá distingui-lo em epítetos relacionados ao mar e a lagos<sup>842</sup>.

O rei Licurgo persegue o deus e suas “amas”, que seriam as mulheres que tomaram conta de Dioniso após seu nascimento e, possivelmente, se tornaram suas primeiras seguidoras. Embora a palavra Mênade não tenha sido utilizada, em um outro canto Andrômaca corre loucamente e é comparada a uma Mênade<sup>843</sup>. É praticamente

<sup>840</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 172.

<sup>841</sup> *Ilíada*, VI, 130-140. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>842</sup> JUNG, Carl; KERÉNYI, Carl (2005), p. 91.

<sup>843</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 38.



certa a hipótese de que Homero conhecia as adoradoras do deus e que neste antigo ritual era comum a palavra “delirante” – *mainómenos* – que aparece para definir Dioniso, que também pode ser traduzida por ébrio, embriagado ou ainda alucinado. Mesmo com a discussão entre vários especialistas de que Dioniso já era o deus do vinho no período homérico, enquanto outros acreditam que o deus se tornou tardiamente, é certo que Dioniso já era conhecido – mesmo que não unanimemente – como deus da loucura e do delírio ébrio.

O outro passo contido na *Ilíada* é bem breve, está no canto XIV e trata da ancestralidade de Dioniso: “nem por Sêmele ou Alcmena em Tebas,/esta que deu à luz Hércules, seu filho magnânimo,/ao passo que Sêmele deu à luz a Dioniso, alegria dos mortais;<sup>844</sup>”. Constatamos que o mito de fundação de Tebas era conhecido por Homero e seus contemporâneos e, ao julgarmos pela narração acima, o aedo concordava com o fato de Dioniso ter sido gerado por Sêmele. A “alegria dos mortais” – *chárma brotoisin* – é a felicidade que Dioniso concede aos indivíduos que provam de sua loucura. Distintamente da maioria das divindades – ctônicas ou não – Homero referencia a genealogia do deus, passo incomum em seus poemas; normalmente é em Hesíodo que encontramos este tipo de descrição.

Também na *Odisseia* temos dois passos que se referem a Dioniso. A primeira está no canto XI. Nela temos o nome de Ariadne e a menção ao amor:

Vi Fedra e Prócris e a bela Ariadne, filha de Minos  
de pernicioso pensamento, a quem outrora Teseu  
levou de Creta para o monte da sagra Atenas,  
mas dela não fruiu, pois antes disso Ártemis a matou  
em Naxos rodeada pelo mar, devido ao testemunho de Dioniso.<sup>845</sup>

A última referência a Dioniso na *Odisseia* está no último canto, XXIV. Aqui temos os nomes de Hefesto e Dioniso, duas divindades populares e de camadas menos abastadas que representavam, respectivamente, os artesãos e os camponeses:

Mas depois que te consumiu a chama de Hefesto,  
reunimos ao nascer do dia os teus ossos brancos,  
ó Aquiles, e depusemo-los em vinho e unguentos.  
Dera-nos a tua mãe uma urna dourada, de asa dupla:  
oferenda (segundo se dizia) de Dioniso; trabalho

<sup>844</sup> *Ilíada*, XIV, 323-325. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>845</sup> *Odisseia*, XI, 321-325. Trad. Frederico Lourenço.

do famigerado Hefesto. Aí estão teus ossos, ó Aquiles.<sup>846</sup>

Percebemos que a imagem de Dioniso está pouco presente tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, haja vista a extensão de ambas e a quantidade de divindades que são retratadas. Homero certamente conhece Dioniso, mas a não importância que o poeta concede a esta divindade pode ser entendida pela estranheza do deus perante os nobres guerreiros. A mesma desatenção é percebida em relação à Deméter. Ela, também uma divindade ctônica, era incompatível com uma nobreza que almejava os olímpicos:

O “momento homérico” – que pode não ser o momento cronológico da elaboração do episódio de Licurgo – é, portanto, para a história do dionisismo, o de um singular apagamento. Alguns aspectos de segundo milênio estão ainda presentes; outros aspectos, mais típicos do arcaísmo, tal como a aproximação com Hefesto, estão talvez em preparação. Mas o brilho e a estabilidade da sociedade aristocrática fazem com que suas manifestações não apareçam, qualquer que tenha sido o seu papel no “vivido” religioso, e no das massas populares, em especial<sup>847</sup>.

Não queremos afirmar que não havia rituais em honra ao deus neste período, pelo contrário. O que afirmamos é que Homero, representando a ideologia predominante na época, não se importou com Dioniso. Isto não quer dizer que a população em geral – em sua maioria rural – partilhava desta mesma ideologia. Ressaltamos que, neste período, até os *oikoi* das famílias aristocráticas eram ruralizados e admitiam costumes campestres; por esta constatação é evidente um possível culto a Dioniso por parte destes *oikoi*. O que temos como indício é que a aristocracia não desejava esta deidade em seu cotidiano, como percebemos pela ausência de imagens de Dioniso nas cerâmicas. Este tipo de produto era comercializado para uma elite – e grande parte era vendido em outras pátrias – então cabe aos artistas o retrato de imagens caras a esta aristocracia. Não termos Dioniso nas representações de cerâmica não nos ajuda em nada a provar que o deus não era contemplado pelo período homérico; nos ajuda somente na elaboração de uma reflexão acerca da negação do dionisismo por uma elite, e não pela população de modo geral, inclusive grande parte desta aristocrática e também ruralizada.

<sup>846</sup> *Idem*, XXIV, 71-76. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>847</sup> TRABULSI, José Antonio Dabdab (2005), p. 43.

Em Hesíodo, na *Teogonia*, encontramos um pequeno passo em que é descrito o nascimento de Dioniso, quando este descreve algumas paixões de Zeus: “Sêmele, filha de Cadmo, uniu-se a seu amor, lhe concedendo/um filho ilustre, Dioniso, cheio de alegria, nascido de um imortal/e de uma mortal. Hoje ambos são deuses”<sup>848</sup>. Assim como Homero, Hesíodo chama a atenção para a alegria que o deus representava. Tanto Dioniso quanto a defunta Sêmele alcançam patamares de divindades.

Assim como Deméter, Dioniso possui um Hino Homérico, o *Hino Homérico a Dioniso*, de autor desconhecido. O hino que trataremos aqui narra a captura de Dioniso por piratas<sup>849</sup> salteadores que, pensando que o deus seria algum príncipe, planejaram pedir o resgate ao rei, seu pai. Redigido possivelmente na metade do século VI a.C.<sup>850</sup>, este hino inspirou tanto ceramistas como autores de peças teatrais – como a peça *Ciclope*, de Eurípides – na criação de suas temáticas.

Já no primeiro verso do documento temos os dizeres: “Acerca de Dioniso, filho de Sêmele mui ilustre”<sup>851</sup>; aí temos mais um indício que vem a somar com a versão de Dioniso filho de Sêmele, a mais aceita pelo imaginário helênico. Os últimos versos do hino também tratam da mãe do deus em forma de um diálogo entre Dioniso e o piloto da nau; curioso é o hino iniciar-se e encerrar-se tratando da mesma questão:

sou eu Dioniso, o que grita alto, ao qual gerou a mãe  
Cadmeia Sêmele a Zeus em amor unida”.  
Salve, rebento de Sêmele de bela face; nem, em momento algum, é  
[possível,  
de ti esquecendo, ornar um doce canto<sup>852</sup>

A relação que já foi elucidada de Dioniso com o deus dos mares Posídon pode ser encontrada já a partir do segundo verso da narrativa: “lembrar-me-ei de como surgiu na praia do mar infecundo/sobre um promontório saliente, semelhante a um jovem rapaz/adolescente; belas, agitavam-se em volta madeixas.”<sup>853</sup>

<sup>848</sup> *Teogonia*, 940-942. Trad. Jaa Torrano.

<sup>849</sup> Yvon Garlan (1991) aponta-nos a diferença no conceito de pirata na Modernidade e na Antiguidade. Oriundo do grego *peirataï*, os piratas foram comuns na Antiguidade pela impossibilidade de fiscalização do Mediterrâneo por parte dos Impérios. Estes homens mercenários possuíam uma função social, pois por várias vezes foram contratados em tempos de guerra por conhecerem bem a costa marítima. Porém, não eram deixados de serem vistos como bandidos e não cidadãos.

<sup>850</sup> WEST, M. L. (2003), p. 16.

<sup>851</sup> *Hino Homérico a Dioniso*, 1. Trad. Fernando B. Santos.

<sup>852</sup> *Idem*, 56-59.

<sup>853</sup> *Idem*, 2-4.

A alegoria de Dioniso com o mar, além de nos remeter para Posídon, nos vincula também ao elemento úmido que permeia as representações desta divindade. A imagem de Dioniso é jovem e não condiz com a representação do deus em sua origem, no período arcaico; esta conclusão reforçaria a datação do hino como sendo da segunda metade do período arcaico ou até do início do período clássico, quando o deus passou a ter uma imagem mais jovial e muitas vezes até infantil. Dos versos dezenove ao vinte e um podemos comprovar que Dioniso não é um deus do primeiro panteão e pouco lembrado pelos mortais: quando um dos marinheiros percebe que capturaram um deus, este avisa os companheiros remetendo-se a outras divindades, mesmo vendo Dioniso à sua frente, parecendo não conhecê-lo: “Será, então, que é Zeus este, ou o de arco-de-prata Apolo,/ou Posídon, já que não é igual a homens/mortais, mas aos deuses os que têm os palácios Olímpios?”<sup>854</sup>

Uma questão curiosa aparece no verso onze. Vamos à análise: trata-se do momento da captura do deus pelos marinheiros. Quando estes avistam o jovem na água, clamam: “Pois, ele parecia ser um filho dos reis alimentados”<sup>855</sup>. Já discutimos que, com o nascimento de um corpo político na *polis* no período arcaico, os governantes deixaram de ser encarados como divinos, como acontecia nos períodos micênico e homérico. Sabemos também pelos estudos que já foram realizados que estes hinos foram escritos no período arcaico ou até no início do período clássico. Então, deveríamos concluir que esta questão do governante como não divino já deveria estar muito bem enraizada no imaginário destes períodos, vários séculos depois. Porém, não é o que percebemos neste passo da fonte, pois os marinheiros acreditam que seja algum nobre descendente de alguma linhagem divina. Parece que em algumas regiões da Grécia ou para alguns autores de hinos, esta ideia do governante como não divino não estava completamente arraigada.

No sétimo verso temos: “piratas, avançaram rapidamente pelo mar vinoso,”<sup>856</sup>, aliando elemento úmido – o mar – com o elemento vegetal – o vinho produzido pela vinha. Do trigésimo quinto verso ao trigésimo sétimo percebemos outra relação de Dioniso com o vinho: “Vinho primeiramente sobre a rápida nau negra,/suave bebida,

---

<sup>854</sup> *Idem*, 19-21.

<sup>855</sup> *Idem*, 11.

<sup>856</sup> *Idem*, 7.

jorrava fragrante, levantava-se um perfume/ambrosíaco; estupor tomou todos os nautas quando viram.”<sup>857</sup>

Dos versos trinta e oito a quarenta e dois, temos a principal representação do deus com o elemento vegetal – ligando-se a Deméter, por exemplo, como já foi elucidado – quando Dioniso exala o ódio pelos marinheiros que haviam prendido-o junto ao mastro do navio:

Logo uma videira junto à vela estendeu-se  
altíssima ali e aqui, suspendiam-se muitos  
cachos; em volta do mastro, negra, enroscava-se uma hera  
com flores, luxuriante; por cima gracioso fruto brotava;  
todas as cavilhas tinham coroas; os que viam<sup>858</sup>

Percebemos neste passo que Dioniso não usa o vegetal somente para fecundidade e alegria, mas também como forma de ataque àqueles que não lhe querem bem. Veremos que esta atitude violenta de Dioniso com quem não o respeita será retratada por Eurípides na peça *As Bacantes*. Entretanto, Dioniso é bondoso com aqueles que o respeitam. O deus transforma os marinheiros em golfinhos, mas poupa o piloto da nau, pois este desde o início dizia-se contra o rapto do jovem e belo rapaz: “Coragem, divino Hécator, agradável a meu coração,”<sup>859</sup>.

Um ato curioso no hino é o zoomorfismo. No verso quarenta e quatro, Dioniso transforma-se em leão para castigar os marujos: “a terra aproximar. E ele, para eles um leão, surgiu na parte mais alta”<sup>860</sup>. A relação de Dioniso com o leão nos é estranha; embora o deus em alguns lugares fosse representado como um touro<sup>861</sup>, um animal por excelência telúrico, da força e do poder – uma alusão a um possível zoomorfismo – desconhecemos outra fonte que alia a representação dionisíaca com a imagem de um leão, embora Marcel Detienne cite o leão como uma das metamorfoses de Dioniso, juntamente com o touro<sup>862</sup> e o leopardo<sup>863</sup>. Temos em outra obra de Detienne, *Dionysos mis à mort*, Dioniso aliado à imagem de uma pantera<sup>864</sup>, simbolizando poder e força<sup>865</sup>.

---

<sup>857</sup> *Idem*, 35-37.

<sup>858</sup> *Idem*, 38-42.

<sup>859</sup> *Idem*, 55.

<sup>860</sup> *Idem*, 44.

<sup>861</sup> VENERI, Alina (1981), p. 414.

<sup>862</sup> O touro é utilizado como animal de sacrifício em inúmeras festas dionisíacas, presentes em todas as regiões da Grécia.

<sup>863</sup> DETIENNE, Marcel (1988), p. 31.

<sup>864</sup> DETIENNE, Marcel (1998), p. 51.

Podemos então concluir que a imagem do leão nesta fonte seria talvez uma representação imagética isolada em algum local específico ou em certa época – já que não temos como definir o local nem a data exata de escrita do hino – que se perdeu por algum motivo e que poderia haver muitas outras fontes com outros animais – como nos aponta Detienne – que não chegaram até nós. Outro passo que reflete a transformação zoomórfica se dá quando o deus castiga seus raptos, transfigurando-os em golfinhos. Possivelmente o zoomorfismo permeava o imaginário da época e do local em que o documento foi redigido: “pegou o guia; os outros, escapando para fora do mau destino/todos em conjunto lançaram-se, depois do que viram, ao mar divino/e golfinhos tornaram-se. Apiedando-se do piloto,”<sup>866</sup>.

Sabemos que em uma festa do século VI a.C. é celebrada a chegada de Dioniso após salvar-se do rapto dos piratas. Uma procissão transporta um barco, que às vezes também é puxado sobre rodas<sup>867</sup>. Esta festa não nos ajuda muito para saber da idade desta fonte, haja vista que tanto a festa pode ter passado a acontecer por influência do hino quanto o hino só foi escrito como relato para imortalizar este aspecto da festa. O caso é que os Gregos conheciam efetivamente este passo.

Agora que já vimos o dionisismo – ou a ausência dele – nos primórdios da religiosidade grega, trataremos no subcapítulo que se segue de entender como este dionisismo, anteriormente negado, adentra a *polis* com a ascensão dos tiranos e passa a fazer parte do calendário oficial de quase todas as Cidades-estados Helênicas, sobretudo Atenas.

### 4.3. A imagem do deus Dioniso nas tragédias

Embora Dioniso seja por excelência o deus do teatro, não encontramos muitas obras trágicas que retratem o deus. As tragédias são apenas três: *Antígona*, de Sófocles e *As Fenícias* e *As Bacantes*, de Eurípides, além do drama satírico euripídico *Ciclope*. Todavia, *As Bacantes* possui informações ricas e detalhadas acerca do imaginário do deus. Seguindo a lógica das outras deidades ctônicas, mesmo Dioniso se configurando como a divindade representativa do teatro, foi menos referenciada do que outras

---

<sup>865</sup> No LIMC é encontrada a imagem de um vaso do período helênístico – datado de 200 a 150 a.C. – onde vemos Dioniso sentado no lombo de uma pantera, segurando um tirso. Embora a imagem não mostre uma metamorfose é perceptível que, mesmo em uma representação tardia, Dioniso possui uma relação com este animal.

<sup>866</sup> *Hino Homérico a Dioniso*, 51-53. Trad. Fernando B. Santos.

<sup>867</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 325.

deidades mais caras à cidadania ateniense.

Começamos com a tragédia sofocliana *Antígona*. Os passos em que o deus é citado se encontram na parte final da peça; após Antígona ser levada pelos guardas, o Coro descreve como o trácio Licurgo, filho de Driane e do rei Edones, não aceita o culto a Dioniso e o persegue:

E de Driane o filho impetuoso,  
o rei dos Edones, foi também subjugado  
por sua fúria contundente e metido  
por Dioniso em pétrea prisão;  
assim passou a fúria  
horrível e a cólera possante. Esse  
só conheceu o deus quando em delírio,  
com palavras cortantes,  
o atacou. Pois a fúria das mulheres  
e o fogo sagrado buscara impedir,  
e as Musas sonoras.<sup>868</sup>

Percebemos que Licurgo, da mesma forma que outros reis míticos, como Penteu em *As Bacantes* – em uma repetição deste tema – não irão aceitar o delírio do deus. Mesmo antes da tragédia euripidiana dedicada ao dionisismo e à aversão a este, Sófocles, mais de sessenta anos antes, já descrevia as relação que o poder tinha com o deus e com seus rituais e festejos, certamente influenciado pela *Ilíada*, que narra um acontecimento idêntico a este.

A fúria de Licurgo faz com que este ataque Dioniso, pois o rei conhece o “deus quando em delírio”. Provavelmente a tragédia de Sófocles retoma elementos da Epopeia Homérica, pois esta inicia a ligação de Dioniso especificamente com a Trácia, pois a deidade se encontrava sendo perseguida pelo rei. Das fontes até esta época que nos chegaram, *Antígona* é a segunda que se refere à divindade em alguma relação com a Trácia, e esta tragédia pode ter reforçado o ideal de um Dioniso imbuído de aspectos estrangeiros.

As mulheres em fúria, em *manía*, também foram combatidas por Licurgo. Estas mulheres, que já nesta peça são nominadas por Bacantes, acompanham o deus em suas celebrações: e se trata mesmo de um rito, pois o “fogo sagrado”, no qual também o rei “buscara impedir” era utilizado nos ritos de Dioniso. Muito mais do que Hades, que era evitado por ser temido, Dioniso é evitado pelo poder devido a este sentir ódio de sua alegria, do que o deus representa e das ordens que este transgride.

<sup>868</sup> *Antígona*, 955-965. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira.

Continuando, a próxima fala do Coro é uma descrição do deus:

CORO

Ó tu que tens muitos nomes,  
glória da filha de Cadmo,  
raça de Zeus tonitruante,  
tu que a ínclita Ecália  
proteges, e tens cura  
dos vales hospitaleiros  
de Deméter Eleusínia,  
ai! ó deus Baco!  
Tu, que em Tebas habitas,  
das Bacantes a metrópole,  
junta da torrente húmida  
do Ismeno e por cima  
donde está a semente do dragão fero<sup>869</sup>

Este passo é importante para compreender o Dioniso sofocliano: primeiramente é o que tem “muitos nomes”: por Dioniso ser uma deidade extremamente sincrética, e que de séculos em séculos tem suas acepções transformadas, poderia possuir mais de sessenta invocações distintas<sup>870</sup>; Baco e Zagreus – esta a mais ctônica – são algumas delas. Concordando com a genealogia hesiódica, Sófocles assenta a divindade como filho de Zeus e da filha de Cadmo – Sêmele.

Ecália era uma região provavelmente na Tessália; mais uma vez o mundo periférico estará presente, atestando um barbarismo do deus. As Epopeias Homéricas e os poemas de Hesíodo nada tratam das terras onde Dioniso era cultuado, mas pelas tragédias podemos julgar que o deus possuía cultos no Sudeste do que hoje é a Europa – na antiga Trácia – além de zonas periféricas da Península Balcânica, como a Tessália. Temos na *Antígona* a mais antiga menção de Dioniso junto aos Mistérios de Elêusis<sup>871</sup>, a “Deméter Eleusínia” se associa ao deus, que atestadamente era uma das deidades que faziam parte das celebrações, atribuídas pelo seu caráter campestre e ctônico.

Ao mesmo tempo em que Sófocles diz que Dioniso é o protetor da Ecália, também se refere à Tebas como a cidade em que o deus habita. Corroborando com o mito fundador desta deidade o dramaturgo, da mesma forma que assenta um barbarismo a Dioniso, o coloca como um deus de identidade tebana, se não autóctone ao menos com raiz nesta pátria, já que era também a grande *polis* das suas seguidoras. No passo

<sup>869</sup> *Idem*, 1115-1125. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira.

<sup>870</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1984), p.110.

<sup>871</sup> O Iaco referido tanto na comédia *As Rãs* quanto na tragédia *Íon* pode se tratar de um sincrético Dioniso partícipe das festas em Elêusis, ou ainda uma deidade menor, partícipe das celebrações dionisíacas.



seguinte, e continuamos com a fala do Coro – contudo agora em um outro momento, da saída de Creonte com seus guardas – Sófocles continua a relatar lugares onde o culto a Dioniso poderia ocorrer:

Sobre a rocha de dois cumes  
os fumegantes brandões  
te têm visto, onde andam  
as corcíias, bacantes  
Ninfas, e a Fonte Castália  
Das montanhas de Nisa  
os pendores cheios de hera  
são teu cortejo,  
e as verdes margens cobertas  
de vinhedos, quando o grito  
soltam de – Evoé! –  
os divinos companheiros,  
porque as ruas de Tebas  
vais visitar.  
Dentre todas as cidades  
é esta a que mais honras,  
com tua mãe fulminada.  
E agora,  
que uma afecção violenta  
lhe ataca todo o povo,  
vem com passo que nos cure  
pela encosta do Parnasso  
ou p’lo estreito marulhante.<sup>872</sup>

A localidade na qual o escritor se refere é provavelmente o monte Parnasso, próximo de Delfos, no centro do que hoje é a Grécia, onde estão as Rochas Fedríades, nas quais havia uma torrente fonte de água natural<sup>873</sup>. Lá também haveria celebrações em honra de Dioniso, pois as Bacantes empunhavam “fumegantes brandões”; archotes com o fogo caro ao ritual báquico. Nisa, outra localidade em solo grego, era um monte. De acordo com algumas versões, o nome deste local teria originado o nome “Dioniso”, em uma relação filológica.

O cortejo de Dioniso está em Nisa, onde se encontra as plantas símbolos do deus, o vinhedo e a hera: a vinha, elemento mais simbólico de Dioniso, é que provia a uva que mais tarde seria transformada no líquido sagrado; já a hera representa a força vegetal e a persistência do desejo pois, independente da estação, está sempre verde: “Dionisos utiliza la hiedra, así como la viña, para conmovier con delirio místico las

<sup>872</sup> *Antígona*, 1126-1145. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira.

<sup>873</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1984), p. 110.

mujeres que rechazan su culto”<sup>874</sup>. Na comemoração em forma de cortejo é onde se solta o grito “Evoé!”; esta era uma das exclamações ritualísticas mais características quando de celebrações em honra a Dioniso.

Da mesma forma que no passo anterior, Tebas é a sua cidade. É onde está enterrada sua “mãe fulminada” e, embora Sófocles não nos deixe claro, onde possivelmente sua família ainda habita. O dramaturgo diz que o povo desta cidade foi assolado por uma doença; esta doença certamente seria a *manía* dionisíaca que chega com o deus, epidêmica e que faz com que todos transgridam a moral colocada pelos poderes vigentes.

No último passo, que se dá antes da entrada de um Mensageiro, há a continuação da descrição de uma celebração dionisíaca:

Ó tu que reges a dança  
dos astros ignispirantes,  
senhor das vozes da noite!  
Aparece,  
ó filho de Zeus, meu príncipe,  
com a tua comitiva  
de Tíades, que em delírio  
dançam a noite inteira  
por Iaco, o seu senhor!<sup>875</sup>

Dioniso rege a dança; é o que dá o tom de sua festa, de seu cortejo. É também o senhor das vozes da noite: a noite e suas criaturas são essencialmente ctônicas e misteriosas e participam do ritual desta telúrica divindade. Suas Mênades – aqui chamadas de Tíades, um sinônimo – dançam por seu senhor Iaco, outra denominação para este deus caleidoscópico com diversas facetas e funções.

Temos uma breve descrição de Dioniso criança presente na peça *As Fenícias*, de Eurípidés, encenada em 411 a.C. No intuito de dar um outro enfoque à saga de Édipo, escrita por Sófocles, Eurípidés elabora uma releitura da disputa pelo trono da cidade de Tebas pelos filhos de Jocasta e Édipo, que se casou com a mãe após decifrar o enigma da Esfinge. Dioniso se faz presente na fala do Coro:

Foi lá que sua mãe,  
após se unir a Zeus,  
à luz Brômio deu.  
Sinuosa hera em forma de grinalda

<sup>874</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 564.

<sup>875</sup> *Antígona*, 1146-1154. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira.

a criancinha logo envolveu  
na sombra de viçosos sarmentos,  
glorificando aquele que seria  
tema de báquicas danças,  
aos gritos de evoé executadas  
p'las tebanas mulheres e donzelas.<sup>876</sup>

A criança Dioniso – que aqui é chamado de Brômio, um de seus epítetos – já nasce coroada, tipicamente um ser divinizado. Esta é a tese do menino-deus, muito presente nas narrativas mitológicas. A criança divina não representa somente o início da biografia do deus, mas possui todo um significado próprio:

(...) the figure of the child plays a part in mythology equal to that of the marriageable girl, or Kore, and the mother. In mythology these too, like every other possible form of being, are manifestations of the Divine”<sup>877</sup>

A criança é uma manifestação divina própria, é uma das essências do deus, remetendo a mitos de origem, narrativas etiológicas de nascimento e características pessoais que irão acompanhá-lo durante a sua trajetória.

Percebemos que um de seus elementos simbólicos, as ramas<sup>878</sup> – aqui sarmentos – também foram citados. Dioniso, assim como em Sófocles, é apresentado como a deidade das festas, da dança e do delírio; também conforme a tradição, que remeteria a Homero – pois já o aedo assenta Cadmo, avô de Dioniso, como fundador de Tebas – as sacerdotisas do deus são tebanas, localidade onde seu culto seria praticado mais intensamente.

Uma outra peça euripidiana que retrata brevemente Dioniso é *Ciclope*. Apresentada, provavelmente, em 408 a.C., este drama satírico se trata de uma releitura da narrativa homérica que relata a chegada de Odisseu e seus subordinados à ilha do ciclope Polifemo, quando estes tentavam, em vão, retornar à Ítaca. A peça apresenta alguns seres monstruosos, jocosos e grotescos, personagens não muito comuns para uma tragédia, entretanto mais presentes em um drama satírico.

A partir do primeiro verso da obra fala Sileno. A criatura narra sua atual situação, na ilha dos Ciclopes e exemplifica o que já fez por Dioniso:

<sup>876</sup> *As Fenícias*, 648-657. Trad. Manuel dos Santos Alves.

<sup>877</sup> JUNG, Carl; KERÉNYI, Carl (2005), p. 36.

<sup>878</sup> Conforme uma narrativa paralela, apresentada por Manuel dos Santos Alves (1975), quando Sémele foi fulminada pela luz de Zeus, também o palácio de Cadmo foi destruído pelos raios e das colunas do edifício brotaram ramas, que envolveram o feto Dioniso, não o deixando morrer.

## SILENO

Ó Brómio, por tua causa tenho suportado inúmeras penas, hoje e nos meus velhos tempos – quando ainda tinha forças nas canetas! Primeiro, quando, enlouquecido por Hera, partiste das montanhas, abandonando os cuidados das Ninfas; depois, por ocasião da luta dos Gigantes, pus-me à tua direita e, de escudo em punho, matei Encélado, atingindo-lhe com a lança o meio do escudo de vime. Ora, vejamos: esse episódio, será que não passou de um sonho? Claro que não! Pois se eu até ofereci do despojos a Baco!

Mas agora sofro de uma mal bem maior do que esses. De facto, quando Hera indispôs contra ti a raça dos piratas tirrênicos – fazendo com que fosses levado para longe, eu cá, mal soube, fiz-me ao mar com os meus filhos e parti à tua procura.<sup>879</sup>

Eurípides, neste início da peça, propõe uma narrativa já conhecida: os infortúnios pelos quais o jovem Dioniso passou. Todavia, elementos novos são agregados: o deus é partícipe da Gigantomquia; tendo Sileno como escudeiro combate os gigantes nascidos da terra. Este passo será retratado também pela cultura material, como será apresentado mais a frente.

O autor também revive o episódio narrado no *Hino Homérico a Dioniso*. Dioniso – que nesta peça é sempre chamado por seus homônimos – seria vendido pelos marinheiros que o raptam no mar, de acordo com Eurípides a mando de Hera. Este passo, certamente já arraigado no imaginário coletivo Ático, passados pelo menos mais de cem anos da escrita do hino, foi utilizado por Eurípides para explicar o porquê do destino de uma das personagens centrais do texto – Sileno – que acabou na ilha após ter se lançado ao mar para tentar resgatar Dioniso.

No Epodo da peça, Eurípides descreve um ritual a Dioniso. O rito descrito não se difere daquele que será apresentado pelo mesmo autor e eternizado na tragédia *As Bacantes*:

## EPODO

Aqui não há Brómio, não há coros, nem Bacantes, portadoras do tirso, nem os sons frenéticos dos tímpanos, nem as frescas gotas do vinho junto às fontes de água nascente! Nem entoo, em Nisa, na companhia de uma Ninfa, o grito “Íacchos, Íacchos” em honra de Afrodite, em cuja perseguição me evolava com as Bacantes de alvos pés. Amigo, querido Baco, para onde te diriges sozinho, agitando a cabeleira loura? Enquanto eu, o teu servo, sirvo o

<sup>879</sup> *Ciclope*, 1-17. Trad. Carmen Soares.

Ciclope de um só olho, entregue ao exílio de escravo, vestido com esta miserável túnica de bode, privado da tua amizade.<sup>880</sup>

Diversos artefatos e simbolismos caro ao culto de Brômio são descritos neste passo: o Coro de Bacantes, que também portam o tirso, a música e o vinho. Todos estes elementos caracterizam um ritual dionisiaco. Eurípides também resgata o local de nascimento do deus, o monte Nisa, corroborando com a tradição de um Dioniso criado em um ambiente afastado do das Cidades-estados Gregas, mas ainda assim um deus Heleno.

No último passo apresentado por nós, Odisseu consegue a bebida do deus, no caso o vinho. A importância desta bebida é atestada pela alegria com que Sileno se encontra ao saber que poderia novamente deleitar-se com o líquido sagrado. O vinho, essencial nos cortejos, festas e cultos dionisiacos, também é uma bebida que leva a embriaguês, a loucura, a transcendência e a alegria aos homens:

ODISSEU  
Ouro, não! Mas trago a bebida de Dioniso.

SILENO  
Meu caro, digo-te que há muito que penamos por ela.

ODISSEU  
E foi Máron, o filho do deus, que me ofereceu.

SILENO  
Aquele que eu próprio carreguei, outrora, com estes braços?

ODISSEU  
O filho de Baco, para ser mais explícito.<sup>881</sup>

Curioso é o fato de Eurípides citar um suposto filho de Dioniso, Máron. Esta divindade aparece na *Odisseia* de Homero dando a Odisseu um vinho forte e poderoso<sup>882</sup>; é este resgate da Epopeia que Eurípides realiza neste passo. Segundo a tradição mais difundida, Máron é filho de Evantes e neto de Dioniso, todavia Eurípides o faz filho do deus e, assim como o próprio Dioniso<sup>883</sup>, Máron também obteve ensinamentos de Sileno.

<sup>880</sup> *Idem*, 63-81.

<sup>881</sup> *Idem*, 139-148.

<sup>882</sup> *Odisseia*, IX, 197-210. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>883</sup> LABIANO, Juan Miguel (2010), p. 66.

Esta genealogia é extremamente confusa: sobre Evantes, suposto filho de Dioniso, praticamente não possuímos informações. Acreditamos que assim como ocorre em *Íon*, neste drama satírico Eurípides segue teogonias paralelas ou ainda recria genealogias divinas. Máron, este filho ou ainda neto do deus Dioniso, não possui relação com a divindade da *Odisseia*, a não ser o fato de Máron oferecer vinho, associação muito frágil para ser levada em conta. Máron como parente de Dioniso é uma prerrogativa do teatro euripídiano.

#### 4.4. O caso particular da peça *As Bacantes*

*As Bacantes* de Eurípides é o maior testemunho do dionisismo<sup>884</sup>, ao modo que o dramaturgo enxergava. Devemos ressaltar que o culto retratado não era exatamente o que era praticado; não chegaremos a este extremo interpretativo. Eurípides retrata o ritual através de uma memória religiosa – haja vista que esta espécie de rito certamente não era mais praticado na Atenas democrática – escrevendo muito mais sobre aquilo que ouviu do que sobre aquilo que presenciou:

Cabe registrar também que não há qualquer sinal de menadismo na região ática, apesar dos 1190 metros do monte Pentelikós e dos 1413 do Parnés, como se observou recentemente. Eurípides teria presenciado o fenômeno do menadismo na Macedônia, onde, de acordo com Plutarco (Vida de Alexandre o Grande), esse culto era freqüente. (...) [essa hipótese] não altera, contudo, um fato importante: o poeta viveu numa época em que as discussões sobre a linguagem ganham peso extraordinário no ambiente intelectual ateniense<sup>885</sup>.

O Coro neste texto é formado pelo grupo de Mênades que acompanhou o deus desde a Lídia. Vamos notar ao longo da peça que, embora estas mulheres fossem adoradoras do deus, não estavam no mesmo nível de loucura que as mulheres da realeza castigadas por ele; a loucura desenfreada é um castigo, não uma celebração: “Dominadas pelo transe, fora de si, penetradas pelo sopro divino, obedecem a Dioniso, transformam-se no instrumento de sua vingança. Mas não são fiéis suas, não lhe

---

<sup>884</sup> Devemos constatar que os Gregos não conheciam este termo “dionisismo” como manifestação religiosa. Este termo é produto do estudo de história das religiões moderna, fundado por Friedrich Nietzsche.

<sup>885</sup> VIEIRA, Trajano (2003), p. 41.

pertencem.”<sup>886</sup>. O Coro também faz parte do rito, só que não está no mesmo nível de *manía* das mulheres tebanas. Toda a peça é permeada pelo sentimento da *manía*. Esta loucura exerce um elemento desagregador da ordem cidadina. É a forma de o deus se colocar contra os costumes de Tebas. Dioniso não se configura como uma divindade abstrata e conceitual; ele necessita de um corpo para se manifestar e por isso arrasta seguidores para uma experiência modificadora<sup>887</sup>. Não é a loucura benéfica concedida pelo deus durante seu ritual; é a loucura maléfica outorgada por um castigo divino:

Para castigar Tebas, o deus começa por expulsar toda a parte feminina da *polis*, sob o agulhão na *manía*, para fora da cidade, para a montanha. As mulheres vivem lá casta e pacificamente, em comunhão com a natureza, como faria um autêntico tíaso. Vendo a cidade assim perturbada, a outra componente de Tebas, os homens, intervêm então para restabelecer a ordem e trazer as mulheres para casa. A *manía* toma imediatamente a forma de um completo desarranjo do espírito, num surto de violência insensato<sup>888</sup>.

O prólogo inicia-se com a apresentação feita por Dioniso, que retorna a Tebas, depois de ter ido até a Ásia. Este início da peça nos confirma as características do deus. Eurípides lançou mão do imaginário social que já enxergava o deus como um estrangeiro e rural:

#### DIONISO

Deus, filho de Zeus, chego à Tebas ctônia  
 Dioniso. Deu-me à luz Semele cádmia.  
 O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto.  
 Deus em mortal transfigurado, ache-go-me  
 ao rio Ismeno, ao minadouro dírceo.  
 Avisto o memorial de minha mãe  
 Relampejada junto ao paço. Escombros  
 de sua morada esfumam com o fogo,  
 ainda flâmeo, de Zeus, ultraje eterno  
 de Hera contra Semele. Louco Cadmo:  
 sagrou à filha o espaço não-pisado,  
 que circum-ocultei com verdes vinhas  
 em cachos. Deixo Lídia e Frigia pluri-  
 -áureas; plainos da Pérsia calcinados;  
 Báctria emurada; a Média, terra gélida;  
 Arábia venturosa; pleniaberta

<sup>886</sup> *Idem*, p. 188.

<sup>887</sup> MOTA, Marcus (1998), p. 2.

<sup>888</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 190.

ao mar salino, a Ásia, onde, em tantas urbes  
de torres multilindas, grego e bárbaro  
compunham gigantesco aglomerado.  
Na Grécia, por aqui me introduzi.  
Fundei meu rito em coros dançarinos:  
Um deus-demônio, ao homem manifesto<sup>889</sup>

Começamos com a retomada que Eurípides faz do mito de fundação da cidade de Tebas. Dioniso cita sua mãe Sêmele, fulminada pela luz de Zeus, além de seu avô Cadmo e diz que foi em Tebas que introduziu seu culto na Grécia. Está aí um claro exemplo da *mimesis* aristotélica: Eurípides se utiliza de um mito conhecido por todos para realizar a sua representação, conforme sua leitura.

Tebas é uma cidade a leste da Península Balcânica. Desta forma, é compreensível que tenha relações com o Oriente e que possa sim ter sido a porta de entrada deste culto barbarizado, já que o próprio deus assim se define no passo supracitado: “Irrupção súbita, como se Dioniso surgisse sempre vindo de alhures: estrangeiro, mundo bárbaro, além. Irrupção conquistadora que, de cidade em cidade, de lugar em lugar, propaga e instala o culto do deus.”<sup>890</sup> No último verso, temos o termo “deus-demônio”; este “demônio” não deve ser confundido com o conceito cristão, por motivos óbvios; Dioniso por muitas vezes era identificado como um *dáimon*, uma divindade rústica, mas sempre um deus. Não podemos comparar Dioniso com os seus Sátiros, que também eram *daímones*.

Seguindo a peça, vemos – ainda na fala de Dioniso – o primeiro indício de que a participação feminina era primordial neste culto:

Fêmeas tebanas portam, todas elas  
forçadas, paramentos para a orgia,  
tresloucadas, dos lares, todas, extra-  
ditadas, turba entremesclada às Cádmiás  
sob o cloroso abeto, sobre as pedas<sup>891</sup>

A *manía* está presente nestas mulheres: arrematadas por uma força maior que elas mesmas, saíram dos seus lares para cultuar o deus. As “Cádmiás” a qual Dioniso se refere são as filhas de Cadmo, irmãs de Sêmele. Eram elas que comandavam este cortejo. Estas mulheres faziam parte da estirpe real tebana e se recusaram a aceitar o

<sup>889</sup> *As Bacantes*, 1-22. Trad. Trajano Vieira.

<sup>890</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 176.

<sup>891</sup> *As Bacantes*, 34-38. Trad. Trajano Vieira.



culto do deus. Como castigo, Dioniso joga sobre elas sua loucura, fazendo-as delirar. Este comportamento fez com que o rei Penteu recusasse a reverência a este deus:

(...) Cadmo e Penteu, filho de uma outra  
Filha, outorga o apanágio de tirano-  
-rei. Contra mim, Penteu move uma teo-  
maquia: libações me nega e preces.<sup>892</sup>

Seu primo Penteu é o atual rei de Tebas. Filho de Agave e também neto de Cadmo, o rei recusa o reconhecimento desta nova divindade. Eurípides coloca na boca de Dioniso a palavra “tirano” para criticar o rei. Em fim de democracia, caía muito bem uma crítica à antiga política.

Entra, a partir do verso sessenta e três, o Coro. Na primeira aparição este vem explicar como Dioniso chegou à sua antiga pátria, Tebas:

CORO  
Deixando o solo asiático  
transposto o sacro Tmolo,  
em penar prazeroso,  
em dor indolor,  
empenho-me por Brômio, deus-Rumor,  
no louvor a Baco!<sup>893</sup>

O Dioniso euripidiano era asiático e barbarizado e vem confirmar alguns dos aspectos presentes no deus desde o início de sua representação. Destarte algumas outras características – como a juventude e os aspectos femininos – vão contra aquelas representações, numa mescla de imaginários antigos e contemporâneos. Brômio, deus-Rumor e Baco – *Báckhos* – são outros nomes referentes ao deus. O Coro continua sua fala exaltando as mulheres asiáticas que já se entregaram ao rito dionisíaco:

Vamos, bacantes!  
O rumoroso deus, de um deus nascido,  
Dioniso, conduzi dos montes frígios  
À Grécia de amplas ruas – Brômio,  
Deus-Rumor<sup>894</sup>

Ainda na fala do Coro, este faz uma alusão a antiquíssimos cultos gregos. Reia é uma

<sup>892</sup> *Idem*, 43-46. Trad. Trajano Vieira.

<sup>893</sup> *Idem*, 63-69. Trad. Trajano Vieira.

<sup>894</sup> *Idem*, 83-87. Trad. Trajano Vieira.

titanida, irmã e esposa do titã Cronos – o tempo – mãe de Zeus e conseqüentemente avó de Dioniso. Reia era uma deusa cultuada desde o período minoico e é evocada na peça como uma deusa-mãe – como era conhecida nos períodos pretéritos – quando é descrito aspectos do cortejo sagrado que se dirigia para a montanha, para celebrar Dioniso:

No tenso bacanal,  
sintonizam-no  
ao suave sopro de flautas frígias,  
e o põem nas mãos de Reia-Mãe:  
trom  
entre evoés a Baco!  
E ensandecidos sátiros  
recebem da deus mãe  
o instrumento de coros trianuais,  
para o dionísio regozijo!  
É doce nas montanhas,  
girando em velozes tíasos,  
tombar na terra,<sup>895</sup>

Os Sátiros sempre fazem parte dos cortejos e, neste passo, recebiam especialmente da deusa Reia instrumentos para realizar o culto. A montanha se faz presente como uma representação do desconhecido. As florestas e os montes suscitaram nos homens diversas reações imaginárias, que surgiam pelo desconhecimento destes. A montanha representa na peça o desconhecido e, conseqüentemente, o ctônico.

Este rito realizado fora dos olhos oficiais era barbarizado, desde os instrumentos até os cantos, muitos na língua frígia e não na língua grega:

No luxo do áureo veio tmólio,  
celebrai Dioniso,  
ao rumor barítono dos tímpanos,  
alegrai com evoés o deus Evoé,  
gritos em língua frigia,  
enquanto, sonora, a flauta-loto  
sagra, com seu rumor,  
o rito lúdico,<sup>896</sup>

Finda a fala do Coro, entram em cena o velho Cadmo, fundador de Tebas, e Tirésias, um velho adivinho. Ambos irão aderir ao culto; querem se travestir de Mênade para

<sup>895</sup> *Idem*, 126-137. Trad. Trajano Vieira.

<sup>896</sup> *Idem*, 154-164. Trad. Trajano Vieira.

celebrar o deus. Tirésias pede para chamarem Cadmo, para que juntos se prepararem para o cortejo:

TIRÉSIAS:

Quem monta guarda? Chame o Agenoreide  
 Cadmo! Saia fora do palácio. Vindo  
 de urbe sidônia, ergueu torres em Tebas.  
 Vamos! Alguém o avise que Tirésias  
 procura-o. Sabe por que vim aqui,  
 pois pactuamos – um sênex com um sênior –,  
 brandir o tirso, usar pelames nébridos,  
 coroar a fronte com hera frondosa<sup>897</sup>

Cadmo responde ao chamado de Tirésias e aceita fazer parte do cortejo, pois já se acredita velho e sem muitas responsabilidades. É interessante Tirésias ser o fomentador do culto, pois foi o único indivíduo que obteve tanto a experiência masculina quanto a feminina em tempos distintos – diferente do deus Hermafrodito, que possui os dois sexos ao mesmo tempo. Tirésias, o homem com experiência feminina, se traveste para poder obter a experiência dionisíaca. O feminino e o masculino se confundem em momentos que tratam da nova experiência do menadismo.

Continuando na peça, Cadmo exalta seu neto divino e diz que este culto serve para esquecer os problemas:

O fato de uma filha minha ser  
 mãe de Dioniso – um deus entre os mortais –,  
 nos preme a ressaltar sua magnitude.  
 Urge dançar! Mas onde percutir  
 os pés, onde agitar melena cinza?  
 Explica a um velho, ó velho sapientíssimo!  
 Pulsar diuturno o solo com o tirso  
 Não me tira a energia: doce é esquecer a senectude<sup>898</sup>

É interessante a fala “um deus entre os mortais”. Dioniso é aquele deus não olímpico que está com o povo e faz parte dele. O velho rei gostaria de esquecer sua idade avançada. Desta forma, integra este cortejo divino, que não faz distinção etária; todos são bem vindos a celebrar a divindade. O sábio Tirésias deixa claro esta relação etária em sua fala:

<sup>897</sup> *As Bacantes*, 170-177. Trad. Trajano Vieira.

<sup>898</sup> *Idem*, 181-188. Trad. Trajano Vieira.

Se é velho ou moço quem deva integrar  
o coro, ao deus é igual; conagraçamento  
é o que deseja, obter honras de todos,  
rejeita distinguir quem o engrandeça.<sup>899</sup>

A partir do verso duzentos e quinze entra, finalmente, o rei tebano Penteu, que estava ausente de Tebas. Este é o herói trágico que, de acordo com Aristóteles, na *Poética*, deve descender de pelo menos um outro herói<sup>900</sup>; no caso, Penteu é neto do herói Cadmo, fundador da cidade de Tebas, e é a personagem de estirpe real representando a cidadania e a nobreza. Alguns autores caracterizam Penteu como um estranho herói euripidiano ou até como um anti-herói, pois se pensarmos que a um herói trágico cabe o excesso que toca o divino, ou seja, uma essência para perceber o divinizado, Penteu não atende a esta principal exigência<sup>901</sup>. O rei também não consegue controlar seus sentimentos – no caso o ódio e a aversão – tornando-se um indivíduo impulsivo e frágil: “Penteu já está possuído pelo delírio desde o início, todas as suas ações e pensamentos estão perturbados, o que o torna um herói frágil diante de outros heróis trágicos.”<sup>902</sup>.

O rei inicia sua digressão criticando todo aquele novo rito que adentrou sua cidade. Sua primeira fala é muito rica para compreendermos o papel do poder no culto:

PENTEU  
Durante a minha ausência desta terra,  
pude escutar notícias más da polis:  
nossas mulheres abandonam lares,  
fingindo-se inspiradas por Baco. Entram  
em plúmbeos montes, coreografam danças:  
pelo deodâimon, por Dioniso – seja  
ele quem for! –, transbordam as crateras  
no tíaso. Cada qual, a sós, num canto,  
cede à vontade masculina. Mênades,  
sacerdotisas de um ritual, alegam  
ser; mas preferem Afrodite a Baco.  
Em quantas pus as mãos, os carcereiros  
mantêm-nas algemadas na cadeia;  
quantas não capturei, caço nos montes:  
quem me gerou, Agave, Ino também,

<sup>899</sup> *Idem*, 206-209. Trad. Trajano Vieira.

<sup>900</sup> *Poética*, 1452b. Trad. Ana Maria Valente.

<sup>901</sup> GAZOLLA, Rachel (2001), p. 90.

<sup>902</sup> *Idem*, p. 99.

e a mãe de Actéon, Autônoe. Se as coloco  
atrás das grades, ponho fim ao sórdido  
bacanal. Nos informam que chegou  
da cthônia Lídia um forasteiro, um mago  
impostor. Seus cabelos ondulados  
exalam doce olor. Tem as maçãs  
do rosto cor de vinho e o olhar de Cípris;  
conviva de donzelas, noite e dia,  
ensina-lhes evoés e os seus mistérios<sup>903</sup>

O rei tebano reclama das mulheres sem virtudes, que saem errantes pelos bosques, abandonando seus afazeres domésticos e seu papel de mulher. O próprio rei diz que prendeu várias delas, num claro controle sobre o comportamento humano. Como a maioria das tragédias, o comportamento humano é analisado: neste caso, o poder oficial suprime o que há de mais primitivo e animalesco nos homens, nem que seja através de correntes. As próprias mulheres da realeza, como sua mãe Agave e sua tia Ino, perderam a razão e juntaram-se ao cortejo. Nem a realeza foi capaz de escapar da loucura dionisíaca.

A descrição que Penteu faz de Dioniso coloca o deus, a primeira vista, como essencialmente asiático: “(...) chegou da cthônia Lídia um forasteiro (...)”. Já vimos que nesta peça Eurípides se utiliza tanto do mito fundador como do mito de nascimento de Dioniso; desta forma, o deus seria tebano. O que Penteu quis dizer foi provavelmente que os traços asiáticos do deus tornaram-no um bárbaro, um forasteiro incapaz de aderir à cidadania, de acordo com aquela ideia de bárbaro para os Gregos, já discutida por nós.

Ainda na peça, Penteu fica horrorizado em perceber que seu avô e o velho Tirésias aderiram ao culto deste forasteiro e critica veementemente o par:

Tirésias envolvido numa nébrida  
tigrada, e o meu avô, multi-risível  
Dioniso-porta-férula! Envergonha  
olhar um par senil perder o juízo!  
Joga fora a hera, põe no lixo o tirso,  
ó pai de minha mãe, ó meu avô!  
Persuadiste-o Tirésias. Entre nós  
infiltraste o neodâimon: sondar aves,  
queres, lucrar com vítimas combustas<sup>904</sup>

<sup>903</sup> *As Bacantes*, 215-238. Trad. Trajano Vieira.

<sup>904</sup> *Idem*, 249-257. Trad. Trajano Vieira.

A desonra que Penteu sente é a de que seu próprio avô, fundador da dinastia tebana, possa ter aderido a um culto que não se enquadra nos costumes normativos da *polis*. Ele critica a idade avançada dos novos “Bacantes”, como se para os velhos fosse reservado somente um espaço pré-estabelecido socialmente, assim como para as mulheres. A palavra *neodâimon* aparece frequentemente na peça: por ela podemos entender a referência a um novo *daímon*, ou uma nova divindade, que não fazia parte do grupo dos titãs ou dos olímpicos. A hera e o tirso são elementos que estão presentes no cortejo dionisíaco, como pode ser conferido em muitas representações de cerâmica.

Prosseguindo, Tirésias retoma a fala, explica a Penteu sobre o culto e nos traz uma constatação importante: a relação de Dioniso com o elemento vegetal, com o elemento úmido e com a própria deusa Deméter:

(...) Em dúplice pilar,  
 assenta – moço – a humanidade: Terra  
 ou Deméter – nomeia-a como o queiras –,  
 de quem provém o nutrimento seco;  
 e seu êmulo, o filho de Sémele,  
 que ao mundo trouxe o sumo invento: sumo  
 da vinha, licor puro! O triste anima-se  
 ao consumir a linfa da uva, fármaco  
 inigualável contra a dor, oblévio  
 do diário dissabor, o sono de Hipnos.<sup>905</sup>

Como já foi discutido, Deméter como terra não deve ser entendida como a divindade Terra – o planeta, se assim fosse poderíamos acreditar que os próprios Gregos se sentiam confusos em relação ao papel de Gaia, o que não é verídico. A terra a que Eurípides se refere é o elemento, a força do rural. Deméter dá aos homens o nutrimento seco, o cereal e os demais alimentos que a terra fornece; este é um dos pilares que sustentam o Homem.

O outro pilar é o que a terra fornece de úmido: a vinha, de onde se tira o puro vinho que faz com que os homens esqueçam suas dores e seus problemas cotidianos – o *pharmakós* – um remédio que, se não utilizado na dosagem correta, pode tornar-se veneno. É o vinho que promove a ligação dos homens com o divino, com o êxtase dionisíaco e com o sono, propiciado pelo deus Hipno: “O coro das suas fiéis Mênades da Lídia aprova Tirésias que pôs em paralelo Deméter e Dioniso: o deus é para o

<sup>905</sup> *Idem*, 274-283. Trad. Trajano Vieira.

elemento líquido, a bebida, o que a deusa é para o sólido e comestível.”<sup>906</sup>.

Logo em seguida, temos uma referência ao antigo mito de nascimento de Dioniso – o Zagreu – que certamente era conhecido por Eurípides:

Zeus contramaquinou qual faz um deus:  
um setor do céu seccionado, circum-  
-térreo, fez e deu a Hera, qual penhor  
da querela, uma cópia de Dioniso.  
Com o passar do tempo, os homens dizem:  
“Ele é o Senhor-do-fêmur do Cronida!”,  
mera metástase de nome. Um deus  
à deusa penhorado. E vira história<sup>907</sup>

É, de acordo com alguns autores, deste primeiro mito que surge o nascimento do segundo Dioniso:

Segundo Eurípides, Zeus imagina um ardil para acalmar Hera, decidida a matar Dioniso, fruto da relação extraconjugal do marido. Como salvar Dioniso? Zeus corta uma parte (*meros*) do céu e a entrega a Hera como ‘penhor’ (*hómeros*), em lugar do primeiro Dioniso. Como o tempo, os homens, devido à semelhança entre *méros e meros* (coxa), criam o mito da geração de Dioniso da coxa de Zeus. Segundo o poeta, a forma (*meros/hómeros*) gera o mito, o significante produz novos sentidos<sup>908</sup>.

O vinho causa a possessão do deus, que se manifesta através da *manía*. Esta possessão faz com que Dioniso esteja entre os homens, como reflete Tirésias no texto euripidiano:

Ele é um demônio mântico: baqueu  
e demente têm vínculo com mântica.  
Quando o divino adentra fundo o corpo,  
faz dizer futuro a quem delira.  
Da moira de Ares participa: o pânico  
domina hoplitas, antes de tocarem  
a lança: isso é a loucura dionisíaca.  
Verás o deus saltando rochas délficas,  
sobre dois picos, empunhando o archote,  
agitando e brandindo o ramo báquico,  
magno na Hélade. Atenta, Penteu, peço-te:  
não penses que o poder é dono do homem,

<sup>906</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 184.

<sup>907</sup> *As Bacantes*, 291-298. Trad. Trajano Vieira.

<sup>908</sup> FUNARI, Pedro Paulo A. (2001), p. 308.

tampouco creias – há doença nessa crença! –  
 que saibas algo. Acolhe o deus em Tebas,  
 liba, dionisa-te, coroa-te de hera!  
 Dioniso não impõe moderação  
 à mulher, frente à Cípris; na natura  
 o moderar-se em tudo está presente.<sup>909</sup>

O sábio Tirésias alerta Penteu sobre o que pode acontecer se o jovem rei lutar contra o ritual, e aconselha este a entrar junto no cortejo, pois a força da loucura dionisíaca é maior que a lança de um exército hoplita. Alguns autores – como Marcel Detienne (1988) – sugerem que Dioniso era um deus guerreiro e possuía sim um exército. A diferença é que seu exército empunhava o tirso, a flauta e o vinho, ao invés de lanças e escudos, mas não era menos destrutivo.

Penteu retoma novamente a fala, desta vez insultando os velhos Cadmo e Tirésias, e também ao próprio deus: “À cidade, os demais! Sigam o rastro/Desse estrangeiro adamado, porta-/-doença nova à mulher, enodoa-leitos.”<sup>910</sup>. No verso cento e cinquenta e três, temos duas pistas importantes: a primeira é a palavra “estrangeiro” – ξένοσ – que denota um ser de fora daquelas terras, um ser bárbaro. A segunda é a palavra “adamado”. Quando Dioniso se populariza no século VI a.C., ele é um homem adulto e rústico. Nesta peça, escrita no fim do século V a.C., provavelmente o deus já estava com traços mais joviais e, ao analisar esta palavra da peça, mais efeminado. A androginia desta deidade atesta os opostos que o próprio deus representa; neste caso o antagonismo homem/mulher, pois o deus é a própria incompatibilidade personificada, remetendo à inversão da ordem vigente, à exaltação do caos.

Dioniso, no período helenístico, será claramente um efebo, normalmente efeminado, embora neste final de período clássico estes traços já apareciam. Eurípides, apesar de retomar vários aspectos do antigo Dioniso, em relação à sua aparência, acreditou ser melhor colocá-lo como era conhecido por seus espectadores. A acusação de que Dioniso trouxe uma nova doença às mulheres, que agora deixam seus leitos, é a loucura. Esta nova doença contagia cada vez mais mulheres; é o Dioniso epidêmico de Marcel Detienne (1988).

No fim deste primeiro episódio, podemos constatar que se trata do momento em que Penteu está mais distante de Dioniso<sup>911</sup>; sua recusa em aceitar o culto e seu veto aos

<sup>909</sup> *As Bacantes*, 299-316. Trad. Trajano Vieira.

<sup>910</sup> *Idem*, 352-354. Trad. Trajano Vieira.

<sup>911</sup> MOTA, Marcus (1998), p. 7.



companheiros no palácio faz com que o ódio aflore do corpo do rei. A exaltação ao mundo bárbaro continua a aparecer na peça, na fala do Coro:

Pudera eu estar em Chipre,  
 ínsula afrodisíaca,  
 onde habitam Amores  
 fascina-corações;  
 ou em Pafos,  
 carente de intempérie, mas frutífera,  
 por cem bocas que jorram do rio bárbaro;  
 ou na Piéria pluribela,  
 sagrada encosta olímpia,  
 sede musical das Musas<sup>912</sup>

Podemos notar que o mundo do qual o Coro fala – como Chipre, Pafos e Piéria – embora seja formado por ilhas gregas, denotam um certo afastamento, uma certa ruptura com a estrutura clássica *políade* oficial, sendo ilhas que possuem costumes distintos àqueles do continente, até por estarem localizadas em uma parte mais oriental no Mediterrâneo; elas se assemelham a uma espécie de paraíso, com sensações causadas por Eros<sup>913</sup> e Afrodite, embaladas pela música das Musas. Temos de ter em mente que Eurípidés compôs esta peça na corte do rei Arquelau. A insatisfação do dramaturgo com Atenas – que o convidou a se retirar – pode ter feito com quem este exaltasse um outro mundo, até então negado. O mundo bárbaro foi o refúgio de Eurípidés, e certamente o Dioniso bárbaro da peça tem relação com o “momento bárbaro” que o idoso Eurípidés estava vivenciando. Desta forma, o autor sempre ressalta o caráter bondoso do deus com aqueles que aceitam seu culto:

Equânime,  
 ele concede ao rico e ao pobre,  
 o júbilo antimágoa do vinho!  
 Mas odeia quem insiste,  
 à luz do dia  
 e à noite amiga,  
 no estar de mal com a vida.  
 Sábio é manter  
 o coração e a mente  
 longe do cerco de arrogantes.

<sup>912</sup> *As Bacantes*, 403-410. Trad. Trajano Vieira.

<sup>913</sup> Na versão hesiódica é filho do Caos. Já na versão platônica é filho de Afrodite com Hefesto, Zeus, Hermes ou Ares; as versões são conflitantes. É considerado o deus do amor e protagoniza uma das principais narrativas míticas: sua união com Psique.

O que vulgo,  
a massa mais depauperada  
recolhe e acolhe  
para mim é dádiva!<sup>914</sup>

A exaltação das pessoas simples – sem distinção entre os ricos e os pobres – faz de Dioniso um deus de todos, e a todos ele oferece sua loucura, conseguida através do álcool. Contudo, aqueles arrogantes que não estão preparados para a celebração recebem seu ódio. A total entrega do Coro ao deus é perceptível em toda a peça e representa o poder de Dioniso diante da população e, principalmente, a antipatia desta ao poder do prepotente Penteu.

Nas palavras do rei – após este ter capturado o forasteiro, sem ainda saber que se tratava de um deus – percebemos a beleza de Dioniso. A alegoria de Dioniso como um simples e jovem forasteiro – sem se identificar – deixa clara a presença e a importância da máscara:

1) no personagem que encena de modo duplo, ou seja, é e não é o próprio Dioniso quem fala como deus, pois a fala é do jovem estrangeiro que, no entanto, não anuncia a si mesmo como portador do deus; apresenta-se o próprio deus utilizando-se do pronome na primeira pessoa (...) <sup>915</sup>.

Esta beleza também nos remete ao final do período clássico, pois no período arcaico o deus – ao menos no que concerne à maioria das fontes que nos chegaram – não era descrito portador de uma beleza cara às divindades. Estava longe de se parecer com o deus feio e coxo Hefesto, entretanto não se assemelhava à beleza de deuses como Apolo e Eros:

PENTEU  
Podem soltar-lhe as mãos, já que caiu na rede;  
não é uma flecha que me escape lesta.  
Teu corpo, forasteiro, é escultural,  
aos olhos das mulheres, por quem chegas.  
Do pugilato é que não vêm madeixas  
densas a orlar teu rosto, voluptuosas;  
cultivas o brancor da tez, avesso  
aos dardos de Hélio-Sol (amas a sombra).<sup>916</sup>

<sup>914</sup> *As Bacantes*, 421-433. Trad. Trajano Vieira.

<sup>915</sup> GAZOLLA, Raquel (2001), p. 95.

<sup>916</sup> *As Bacantes*, 451-458. Trad. Trajano Vieira.

Tradicionalmente, Eros é o deus que carrega consigo a beleza, mas não é o único. Dioniso também se torna um deus belo. Este aspecto demonstra que Eurípides realiza uma mescla de elementos do culto primordial com aspectos do rito dionisíaco de sua época, inclusive a questão da origem do deus, em um diálogo entre este e o rei. Penteu pergunta aquele estranho forasteiro qual a sua origem:

DIONISO

É fácil responder-te, sem vanglória:  
alguém já te falou do flóreo Tmolo?

PENTEU

Sim. A cadeia que envolve a urbe Sárdea.

DIONISO

De lá eu vim; a Lídia é minha pátria.

PENTEU

E de onde trazes teus mistérios à Hélade?

DIONISO

Dioniso, filho de Zeus, nisso me instruiu-me.<sup>917</sup>

Dioniso – embora ainda não identificado como divindade – não considera mais a Grécia sua pátria. Entretanto, digamos mais uma vez que Eurípides segue o mito fundador de Tebas e o mito do nascimento de Dioniso; desta forma o deus seria tebano. Concordamos com Trabulsi que, quando se trata da origem do deus, o texto é por vezes ambíguo<sup>918</sup>. Acreditamos que o que o autor quis dizer foi que Dioniso se considera muito mais um bárbaro. Entrando na questão do barbarismo já discutida anteriormente, Dioniso não se sente bárbaro por não ter nascido em solo Helênico, ele se sente bárbaro por ter aderido a costumes não Helênicos; para os gregos é isto que importa. Embora Eurípides concorde com o mito de seu nascimento, coloca-o como lídio por este ter aderido a diversos traços lídios, deixando de ser Grego para se tornar bárbaro. O elogio que Dioniso tece aos costumes bárbaros deixa clara esta questão:

DIONISO

Só coreografam essa orgia os bárbaros.

<sup>917</sup> *Idem*, 461-466. Trad. Trajano Vieira.

<sup>918</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 158.

PENTEU

Pois, no pensar, são piores que os helenos

DIONISO

São melhores: adotam outras normas.

PENTEU

Celebras ritos diurnos ou noturnos?

DIONISO

Noturnos sobretudo. A treva é sacra

PENTEU

Para as mulheres, uma burla sórdida.

DIONISO

Também de dia o torpe mostra a cara.<sup>919</sup>

Todas estas perguntas que o rei faz ao deus não são uma tentativa de conhecimento do culto, mas sim uma forma de conhecer o que será combatido. Penteu não aceita os cultos bárbaros, diz que são piores que os helenos. Já Dioniso diz que são melhores, pois são regidos por normas diferentes das normas Gregas. Esta dicotomia entre o selvagem e o cidadão já há muito tempo era debatida em Atenas e se encontrava cada vez mais saliente com a Guerra do Peloponeso. Dioniso é o deus selvagem, que incomoda os urbanos:

Dioniso faz fugir das cidades, sair das casas, abandonar os filhos, esposos, família, deixar ocupações e trabalhos quotidianos. É celebrado de noite, em plena montanha, nos valados e nos bosques. As suas servas tornam-se selvagens, lidam as serpentes, aleitam, como se fossem suas, as crias dos animais. Com todos os animais, selvagens e domésticos, se encontram em comunhão, estabelecendo com a natureza interior uma nova e alegre familiaridade<sup>920</sup>.

Está muito clara a posição de Eurípides em criticar o sistema *políade* em que viveu.

Continuando na peça, Penteu se irrita com o forasteiro com quem dialogava e assim o prende, numa clara tentativa de afirmar seu poder real sobre aquele estrangeiro. Após prender Dioniso, Penteu diz que irá prender as mulheres e fazê-las retornar aos seus afazeres domésticos:

<sup>919</sup> *As Bacantes*, 482-506. Trad. Trajano Vieira.

<sup>920</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 183-184.

PENTEU:

Predei-o nos estábulos eqüinos;  
 que encare assim o breu da escuridão!  
 Pratica lá tua dança! Quanto às cúmplices  
 no cortejo nefasto, ou eu as vendo  
 ou delas faço flâmulas ao tear.  
 Já chega de tam-tans e tamborim!<sup>921</sup>

O poder oficial que Penteu representa o faz agir como um verdadeiro cidadão: quem quer praticar cultos “estranhos”, que o vá fazer escondido, preso em estábulos; e que as mulheres, esposas de cidadãos, voltem a seus teares no *oikos*. Está clara a não concordância de Eurípides com alguns destes costumes, mesmo que ele, no passado, tenha exercido a cidadania. O autor criticava alguns costumes Atenienses e pelo visto não agradava, haja vista o número muito reduzido de vitórias conseguidas nos concursos teatrais.

Retornemos ao documento. A obra continua com o Coro alertando Penteu de que não deveria prender o forasteiro, e em seguida temos um dos momentos mais importantes: Dioniso revela seu poder, e para prová-lo, destrói completamente o palácio do rei Penteu:

DIONISO

Ó Sismo augusto, abala os alicerces!

CORO

Ah!

O paço de Penteu logo estremece  
 e se espedaça.

Dioniso adentra o paço.

Venerai-o!

Veneremo-lo

Olhai! Por sobre o colunário

dançam traves marmóreas!

É o deus Rumor quem no interior ulula!

DIONISO

O raio olho-de-fogo relampeja!

Inflama, inflama a casa de Penteu!

CORO

---

<sup>921</sup> *As Bacantes*, 509-514. Trad. Trajano Vieira.

Ah!  
 O fogaréu, não vês como fulgura  
 em torno à tumba sacra de Sémele?  
 É a flama do trovão, o lança-chamas  
 de Zeus  
 que outrora deixou-a,  
 fulminada.<sup>922</sup>

Esta alegoria coloca o poder real como impotente diante do poder divino. Eurípides quase nunca escreveu obras de cunho estritamente religioso – Ésquilo e Sófocles sempre utilizaram muito mais a religião em suas peças do que Eurípides – e na maioria de suas tragédias os deuses não exerciam um papel decisivo. Em *As Bacantes* temos uma exceção. Eurípides assenta em Dioniso toda a responsabilidade pelos acontecimentos principais da narrativa. Até a própria catarse que, embora não tenha sido obra do deus, foi realizada por intermédio dele.

Nos próximos passos entra outra personagem, um mensageiro, que vem trazer notícias de Citero, o monte onde estava ocorrendo o ritual báquico. Este mensageiro foi testemunha das manifestações das mulheres, enquanto ia cuidar de um rebanho, e suas descrições são essenciais para compreendermos o que acontecia naquele ritual:

#### MENSAGEIRO

À grimpa de uma encosta, eu mal tocara  
 a manada, no horário em que Hélio-Sol  
 aquece a cthônia terra com suas setas,  
 e vi, em triplo tíaso, os femininos  
 coros: a um liderava Autônoe; ao outro,  
 Agave, tua mãe; Ino, o derradeiro.  
 Somatizavam sem tensão o sono:  
 em tufos de pinheiro umas pousavam  
 o dorso, outras, em folhas de carvalho  
 reclinavam a frente recatadas,  
 e não, como dizias, ao som da flauta,  
 ébrias de vinho, lúbricas na selva,  
 buscavam Cípris. Quando ouviu mugir  
 o córneo boi, tua mãe gritou, no centro:  
 “Do corpo remover o sono de Hipno!”  
 Do olhar, a sonolência foi expulsa.  
 Em pé, se nota o bem composto cosmo:  
 moças, matronas, virgens insubmissas  
 soltavam sobre a espádua a cabeleira,  
 reapertavam os frouxos nós das nébridas

<sup>922</sup> *Idem*, 585-599. Trad. Trajano Vieira.

e as peles tachetadas iam cingindo  
 com serpentes que lhes lambiam a face.  
 Outras erguiam cabritos, feras crias  
 lupinas, branco leite oferecendo-lhes  
 as que traziam os seios ainda túrgidos,  
 neofilhos renegados, hera à frente,  
 floridas briônias, folhas de carvalho.  
 Alguém empunha o tirso e o pula à pedra,  
 de onde borbulha, cristalino, o arroio.  
 Arremessam a férula na terra  
 e exsurge a fluxo o vinho – quis o deus.  
 A desejosa do galácteo sorvo,  
 Injetava o chão os próprios dedos,  
 Colhendo o jato lácteo. De seus tirsos  
 De hera destilam doces rios de mel.<sup>923</sup>

As Mênades – ou Bacantes – estavam descansando, certamente de uma noite de ritual. Mas quando ouviram barulho, imediatamente despertaram de seu sono e voltaram à *manía*. Este passo foi analisado longamente por H. Jeanmaire, que atesta que, em loucura báquica, em orgia misteriosa, estas mulheres não mais fazem distinção entre a contradição do que é culto bárbaro e devoção grega, pois são transportadas para o mundo do delírio e dos sentimentos:

L'atmosphère, c'est-à-dire l'évocation ou, pour mieux dire, l'hallucination de l'univers dionysiaque dans lequel se heurtent et se résolvent à la fois toutes les contradictions, où s'effacent les oppositions entre culte barbare et dévotion hellénique, où le dieu se masque et se révèle tour à tour sous l'apparence de son prophète, où l'on perd jusqu'à la notion d'une démarcation entre la condition de femmes transportées par sa présence et celle des êtres dansants et des figures immatérielles de son cortège idéal.<sup>924</sup>

Percebemos vários elementos da natureza agindo em conjunto com as Mênades, o que exalta a ideia do deus ctônico. O leite e o mel estão presentes na fala do mensageiro, assim como o vinho. Esta tríade, durante todo o Mundo Antigo, representa o crescimento espiritual: “como la leche, el de hacer crecer a los vivos; como el vino, el de reanimarlos; como la miel, el de curarlos y conservarlos a la vez.”<sup>925</sup> Os animais

<sup>923</sup> *Idem*, 677-711. Trad. Trajano Vieira.

<sup>924</sup> JEANMAIRE, H. (1970), p. 81.

<sup>925</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 632.

servem como caça para as Mênades<sup>926</sup>, e a caça estava presente em toda a Grécia, principalmente na parte rural, a *chóra*. O *aulos*, o tirso, a hera, tudo o que é utilizado nos rituais está presente no relato euripidiano.

Tanto mulheres velhas quanto jovens e virgens participavam do festejo, tendo como elemento comum o fato de serem do sexo feminino. Esta relação entra no que foi discutido por Marcel Detienne (1987), no verbete *Mito/Rito*, presente no volume doze da *Enciclopédia Einaudi*: o ritual agrupa um certo número de pessoas com uma certa afinidade. As mulheres, que viviam em função do *oikos*, passam a viver em função da loucura dionisíaca, trocam a família pela montanha e pela celebração.

O mensageiro continua seu relato:

(...) No horário costumeiro  
em que brandiam o tirso para o rito,  
invocaram o deus Rumor, uníssonas.  
Tudo se dionisava, monte e feras,  
Nada era estático! Tudo corria!  
Ao meu lado saltou Agave e eu dei  
um bote, com o intuito de pegá-la,  
moita vazia, que o meu corpo ocultara.  
Sobregritou: “Cadelas minhas, ágeis,  
esses homens nos caçam! Compareçam,  
quais hoplitas, vibrando exímios tirsos.”  
Nossa fuga preserva-nos a vida  
da dilaceração bacante; à mão  
nua, atacam novilhas na pastagem.  
Puderas ver naquelas mãos a vaca:  
mamas repletas, bipartida, muge!  
Houve quem o vitelo desmembrasse.  
Era de ver o lombo e o casco – dupla  
forquilha – a esmo lançados: gotejava,  
sangüinolento, um charco dos abetos.<sup>927</sup>

O mensageiro – que na verdade se porta como um pastor – se esconde na montanha e espera a momento da invocação de Dioniso. Com a loucura, as Mênades tornam-se descontroladas e extremamente violentas, caçando animais e os matando cruelmente. O próprio mensageiro teve de fugir para não ter o mesmo destino das caças. As mulheres, sempre frágeis perante a cidadania masculina, tornam-se extremamente fortes e

<sup>926</sup> Conforme Marcus Mota (1998), este elemento de dilaceração de animais presente na peça chama-se *sparagmós*, uma violência sacrificial em que o animal vivo recebe os signos da morte.

<sup>927</sup> *As Bacantes*, 723-742. Trad. Trajano Vieira.



perigosas, com a *manía* provida por Dioniso.

Penteu fica ao mesmo tempo em que irritado, extremamente curioso. Irado, pois além de serem mulheres desrespeitando a *polis*, eram mulheres de sua própria família, incluindo sua mãe. Curioso ficou para ver como isto acontecia, como a loucura aparecia manifestada nos seres do gênero feminino. Esta sensação de tirar proveito através do ver, do contemplar, é analisada por Vernant:

A irrupção de Dioniso no mundo, a sua presença insólita põem portanto em causa esta visão “normal”, ao mesmo tempo ingênua e segura, na qual Penteu crê poder basear a sua rejeição do deus e todo o seu comportamento – visão que se quer positiva, racional, mas que trai tudo o que comporta de obscuro e de turvo no “voyeurismo” exacerbado do jovem rei, no seu desejo apaixonado, irreprimível (...) de ser espectador (...), de contemplar, nas torpezas nas mênades, precisamente aquilo que ele pretende abominar (...) <sup>928</sup>.

A curiosidade de Penteu é tamanha que este é persuadido por Dioniso a conhecer o culto, mas para isto o deus deixa claro que Penteu teria de se parecer com uma mulher, pois a festa era direcionada às Mênades e, caso contrário, seria morto por elas:

DIONISO

Ah!

Nos montes queres vê-las congregadas?

PENTEU

Exato, nisso empenho o meu tesouro

DIONISO

Como Eros te enredou no megamor?

PENTEU

Eu as veria penosamente bêbadas.

DIONISO

Terias prazer em ver o que te aflige?

PENTEU

Certo, sentado quieto sob o abeto.

DIONISO

Com o faro que têm, elas te encontram.

---

<sup>928</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 178.

PENTEU

Disseste-o bem; eu não me ocultarei

DIONISO

Necessitas de um guia? Estás partindo?

PENTEU

Vamos, pois desaprovo tua demora.

DIONISO

Cobre o corpo com túnica de linho.

PENTEU

O que propões? Sou macho, não me adorno.

DIONISO

Te matarão, se virem homem lá.

PENTEU

Correto; és como um sábio de outras eras!

DIONISO

Nisso, Dioniso foi a nossa musa.

PENTEU

Como concretizar teus bons conselhos?

DIONISO

No paço cuidarei de sua toalete.

PENTEU

Toalete feminina? E eu me decoro?

DIONISO

Não mais queres fazer-te espectador?

PENTEU

Em que consistirá minha toalete?

DIONISO

Peruca longa ao crânio sobreponho-te.

PENTEU

É tudo ou pensas em outros adornos?

DIONISO

Peplu bem rente ao chão; à frente a mitra.

PENTEU

É tudo, ou acrescentas algo mais?

DIONISO

Portas o tirso e a nébrida tigrada.

PENTEU

Não posso me vestir feito mulher!

DIONISO

Mas sangue correrá num prélio báquico.

PENTEU

Sim; devo começar pela espionagem<sup>929</sup>

Inicia-se com este diálogo algo que estará presente até o fim da peça: o travestismo. Penteu critica seu avô Cadmo e o velho Tirésias por se vestirem como mulher. Um cidadão jamais deveria comportar-se como uma mulher. Desta forma, estaria se rebaixando a uma das camadas mais inferiores da sociedade e negando seu papel de cidadão. É a inversão de papéis que o mundo caótico de Dioniso desperta. Este caos “erótico”, da efeminização, utilizando-se de uma afirmação foucaultiana, é um jogo da honra e da vergonha<sup>930</sup>, onde esta vergonha estaria exatamente na indiscrição e na desonra que um cidadão poderia sofrer caso invertesse os papéis sociais estabelecidos, sobretudo nas questões sexuais.

Desta forma, os efeminados eram ridicularizados – tanto na vida cotidiana quanto nas peças de teatro, pois eram homens que se assemelhavam às mulheres, não possuindo nenhum direito. Um cidadão – e alguém da estirpe real, como as personagens da peça – jamais se vestiria de mulher se não estivesse tomado pela loucura dionisíaca. Assim aconteceu com Cadmo e Tirésias e, de certa forma, estava começando a acontecer com Penteu. Os elementos femininos só eram permitidos aos atores, quando da encenação de suas peças. Como não havia atrizes, os atores se vestiam de mulheres e se mascaravam – mais uma importância fundamental da máscara – para representar a realidade:

Provavelmente, ao *andrés* cabe todos os afazeres em um teatro grego: atuar, escutar, representar. Mas, com as roupas femininas que leva

<sup>929</sup> *As Bacantes*, 810-838. Trad. Trajano Vieira.

<sup>930</sup> FOUCAULT, Michel (2006), p. 181.

sobre os ombros tal cidadão ator, com os acessórios muito marcados que, como o grande vestido tradicional, constituem o traje teatral, se verá a destacada manifestação da relação que o teatro mantém o a feminilidade, relação que pode ser revelada por diversos signos, começando pela “androginia” do deus titular Dioniso<sup>931</sup>.

Percebemos um aspecto violento no próprio Dioniso, apontado por René Girard (1990). Ao mesmo tempo em que é o deus que agrega e que dá oportunidade àqueles que aceitam seu culto, ele é sádico com aqueles que o rejeitam. Após convencer Penteu, Dioniso evoca as Bacantes:

DIONISO:  
 Mulheres, o homem caiu em nossa rede;  
 até as bacantes vem, mas Dike, a Justa,  
 o mata. À ação, Dioniso-deus presente!  
 Urge puni-lo! Rouba-lhe a razão;  
 Insânia leve infunde: se ajuizado,  
 Não vai querer vestir-se de mulher,  
 Mas quererá, se não tiver bom juízo.  
 Desejo que os tebanos riam do rei:  
 conduzo-o pela polis; fêmeoforme,  
 outrora tão terrível nas ameaças...  
 Enfeitarei Penteu. Que baixe ao Hades  
 ínfero, pelas mãos da própria mãe  
 Dilacerado! Saberá que Zeus  
 gerou à perfeição um deus: Dioniso,  
 entre terribilíssimo e gentil!<sup>932</sup>

Pelo verso oitocentos e cinquenta e um: “Insânia leve infunde: se ajuizado” podemos notar que Dioniso inspirou uma “ligeira” loucura em Penteu, que faz com que o rei aceite algumas exigências do deus. Se concordarmos com a teoria que coloca Eurípides como um escritor racionalista, podemos afirmar que esta cena possui uma característica negativa, pois Penteu é manipulado por Dioniso, sendo incapaz de perceber o que acontecia à sua volta e a real situação de perigo no qual se encontrava<sup>933</sup>. É interessante a constatação de Trajano Vieira quando de seu cotejamento desta parte da tragédia *As Bacantes* com a *Poética* de Aristóteles:

O dramaturgo antecipa de certo modo a conhecida passagem da

<sup>931</sup> LORAUX, Nicole (2003), p. 15.

<sup>932</sup> *As Bacantes*, v. 847-861. Trad. Trajano Vieira.

<sup>933</sup> VIEIRA, Trajano (2003), p. 30.

*Poética* (1451b), em que Aristóteles, ao defender a superioridade da poesia em relação à história, observa que a segunda “fala do que ocorreu”, enquanto a primeira, “do que poderia ocorrer”. Sem se dar conta do alcance de seu discurso, Penteu cogita da possibilidade de o passado ter sido a invenção poética do presente<sup>934</sup>.

Nesta cena, temos também a realeza ridicularizada pelo poder dionisíaco. Eurípides, provavelmente, estava interessado em realizar uma crítica àqueles governantes de Atenas que o hostilizaram. Percebemos que a ridicularização do rei acontece através de seus trajes femininos, confirmando nosso argumento apresentado anteriormente.

Dioniso diz que, se Penteu perder o juízo, se vestirá de mulher. E o rei aceita. Deste modo, Penteu já estava começando a perder a sanidade e se deixar ser apossado pela *manía*, pela loucura báquica. A partir do verso novecentos e quinze, temos o momento exato do travestismo. Dioniso contempla Penteu vestido em trajes femininos:

Em fêmeos parâmetros, louca báquica,  
espião da própria mãe, de seu cortejo,  
és um retrato nítido das Cádmiás.

PENTEU

Afigura-se a mim que o sol dobrou,  
Tebas também dobrou, cidade sete-  
-portas, e, guia, tu me pareces touro,  
os cornos projetando-se do crânio –  
taurificando ou já eras, antes, fera?

DIONISO

O deus outrora hostil nos acompanha,  
aliou-se a nós. Ti vês qual deves ver.

PENTEU

Como pareço? Tenho o porte de Ino?  
Tenho a postura maternal de Agave?

DIONISO

És elas! Quando vejo-te eu as vejo!  
Mas penteia a melena descomposta,  
que fixei com esmero sob a mitra.

PENTEU

No instante e, que me dionisei, no vai  
e vem lá dentro, foi que eu desgrenhei-a.

---

<sup>934</sup> *Idem*, p. 31.

DIONISO

Mas como estou aqui para servir-te,  
reponho-a em seu lugar. Ergue a cabeça!

PENTEU

Vai! Me adorna! Me entrego a ti agora!

DIONISO

Os calcanhares não te cobre a túnica  
com dobras retas: teu cinto se afrouxa.

PENTEU:

Também se me afigura, ao pé direito;  
mas, do outro lado, cai perfeitamente.

DIONISO

Dirás: “és meu amigo mais querido!”,  
quando as vês a pensar a contra-lógica.

PENTEU

Reproduzo fielmente as fêmeas báquicas,  
O tirso á destra, ou à outra mão portando-o?<sup>935</sup>

O primeiro verso “Afigura-se a mim que o sol dobrou” pode ser interpretado como uma espécie de embriaguês dionisíaca; o rei enxerga dois sóis em sua cidade. Penteu gostaria de ter o mesmo porte de sua mãe ou sua tia, o porte real feminino. O rei absteve-se de sua virilidade, própria dos cidadãos, para adequar-se ao culto:

Para participarem na experiência dionisíaca, os homens têm que se afastar de múltiplas maneiras das normas, dos comportamentos habituais, no trajar e nas atitudes. É-lhes necessário abandonar a boa aparência, a dignidade viril na postura, o constante domínio de si que são próprios do seu sexo<sup>936</sup>.

Dioniso é a deidade masculina com trajes e cabelos femininos, e transforma em femininos aqueles homens viris, iniciando-os no transe báquico. O deus já não é mais aquele homem rústico; agora é o homem belo e, na medida do possível, temperante. Ele não aparece em *manía* em nenhum momento da peça; pelo contrário, sua frieza é tanta que calcula todos os seus movimentos, inclusive quem serão as pessoas que receberão a

<sup>935</sup> *As Bacantes*, 915-942. Trad. Trajano Vieira.

<sup>936</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 168.

loucura como forma de castigo:

Trata-se de um Dioniso “apolíneo”. Nada a ver com o grande macho barbudo e um pouco assustador ao qual estávamos habituados na cerâmica arcaica. Eurípides se inspira na nova imagem dionisíaca e, sem dúvida, contribui fortemente para o seu sucesso, pelo prestígio imediato e prolongado da sua peça<sup>937</sup>.

Este Dioniso “apolíneo” é perceptível quando da localização urbana: todo teatro – que é um “templo” a Dioniso – está ao lado de um templo de Apolo. Desta forma, Eurípides não é um mero sofredor das influências imaginárias do período clássico. Ele também influencia e auxilia na construção deste imaginário; o Dioniso com traços de Apolo, que nasce no período clássico e se solidifica no período helenístico, obteve uma ajuda de Eurípides<sup>938</sup>.

Caminhando para a parte final da obra, Dioniso prepara a sua vingança contra o rei que o negou e a seu culto. Veremos dois momentos da peça em que Dioniso instiga as Mênades, enquanto Penteu sobe morro acima e se acomoda escondido, vestido com trajas femininos. Na segunda parte – que é narrada pelo mensageiro – o próprio deus delata a presença do rei às Mênades:

#### DIONISO

A prova singular singulariza  
alguém tão singular: verás inscrita,  
no urânio-céu, tua glória. Agave e irmãs  
de sangue, mãos à frente! Trago o moço  
ao megaembate. Se eu vencer, Rumor,  
o deus, terá a vitória. Os fatos falam.

#### CORO

Ágeis perras da Fúria,  
ide à montanha  
onde as Cádmiás mantêm o tiaso!  
Instigai-as  
contra o imitador de fêmeas  
na indumentária,  
enraivecido espião das loucas!  
Primeiro a mãe o avista  
olhando

<sup>937</sup> TRABULSI, Jose Antonio Dabdab (2005), p. 160.

<sup>938</sup> Mas Trabulsi (2004) alerta que seria errôneo dizer que o Dioniso jovem e efeminado apresentado no teatro seja uma invenção de Eurípides. Porém, é com esta peça de Eurípides que acontece uma maior divulgação do deus e, conseqüentemente, de seus aspectos.

de pedra lisa ou de um pináculo,  
a pela às menades (...) <sup>939</sup>

.....

Antes de as ver, as loucas o notaram:  
praticamente oculto no alto posto  
(o estrangeiro, a essa altura, não visível),  
altíssima uma voz ressoou, etérea,  
(era Dioniso, ao que parece): “Jovens,  
conduzo quem de vós, da orgia mofava,  
ria dos ritos. A vós cabe a desforra!” <sup>940</sup>

O vingativo Dioniso, antes bondoso com aquelas mulheres, que ele julga incompreendidas, parte para o ataque, castigando o rei que zombou de seu culto. O deus que provocou a igualdade entre os seres também é o responsável pela distinção entre os que o aceitam e os que não o aceitam. O paradoxo é próprio da cultura grega:

Inicialmente pacífica, a não-diferença dionisíaca desliza rapidamente para uma indiferenciação violenta particularmente intensa. A abolição da diferença sexual, que aparece na bacanal ritual como uma festa do amor e da fraternidade, transforma-se em antagonismo na ação trágica <sup>941</sup>.

Notamos que Eurípides, além de ridicularizar o poder oficial – travestindo-o de mulher – mais uma vez atesta a fraqueza deste diante do poder divino. A seguir, o mensageiro continua relatando o momento de Penteu na montanha, e podemos ver as indagações propostas por René Girard (1990); um momento de extrema violência concedido pelas Mênades, que se encontravam possuídas pela loucura de Dioniso:

Sentado no alto, do alto precipita-se  
Penteu, multiplicando suas lamúrias  
ao cair, do seu quase desastre cômico.  
Sacerdotisa da matança, a mãe  
o ataque principia. Tirando a mitra  
– pois se o reconhecera, não matava-o  
a desditosa Agave –, diz, e toca-lhe  
a face: “Mãe, sou eu, Penteu, teu filho,  
geraste-me no paço com o Ofídio-

<sup>939</sup> *As Bacantes*, 971-984. Trad. Trajano Vieira.

<sup>940</sup> *Idem*, 1075-1081. Trad. Trajano Vieira.

<sup>941</sup> GIRARD, René (1990), p. 163.



-Equión. Deixa eu viver! Por erros meus,  
 não imoles a mim, que sou teu filho!”  
 Ela espuma e espiralada, contorcendo,  
 pupilas, ignorando o que ignorar  
 não deveria: dionísia, não o ouvia.  
 Agarra-o firme pelo braço esquerdo  
 e, impondo os pés no flanco do infeliz,  
 sem mais esforço, seu úmero arrancou –  
 facilidade às mãos o deus lhe dera.  
 Ino labora do outro lado, rompe  
 a carne. Autônoe, todo o bando báquico  
 acomete em unísono clamor.  
 Urrava enquanto a vida lhe soprou;  
 ululavam. Alguém portava um braço,  
 outra, com bota, os pés. Costelas nuas  
 por dilaceração. Sangue nas mãos,  
 a carne dele jogavam feito bola.  
 O corpo desmembrado jaz em ásperas  
 pedras, no denso matagal do bosque,  
 duro de achar. A mísera cabeça,  
 por mero acaso quem a leva é a mãe,  
 infixa à cúspide do tirso (aos olhos  
 dela é de um leão montês); pelo Citero  
 vai, restam as irmãs no coro louco.  
 No gáudio do butim funesto, Agave  
 cruza os muros e sobreclama a Baco,  
 sócio na caça e na carnificina  
 bélico ufana. Galardão: o pranto!<sup>942</sup>

Mesmo o filho gritando para a mãe que se tratava de sua cria, Agave parece não ouvi-lo. Os versos seguintes descrevem o aspecto de Agave, espumando e contorcendo as pupilas. Fica clara a possessão. A dionísia – como aparece referenciado na peça – Agave está tomada pela *manía*, e nada do mundo real lhe faz sentido. A morte de Penteu é descrita com riqueza de pormenores por Eurípides: o rei tem seus membros dilacerados pelas bacantes, que possuíam uma força sobre-humana, concedida por Dioniso. Tem seu corpo desmembrado, cada membro está na mão de uma bacante, que jogam sua carne uma para outra. De acordo com Rachel Gazolla, a morte de Penteu por despedaçamento seria uma alusão que Eurípides quis fazer à antiquíssima narrativa mítica do primeiro Dioniso – Zagreu – que também morre despedaçado<sup>943</sup>. Este é um indício que vem somar àquele dos versos 291-298, do nascimento de Zagreu.

<sup>942</sup> *As Bacantes*, 1112-1147. Trad. Trajano Vieira.

<sup>943</sup> GAZOLLA, Raquel (2001), p. 95.

A parte sacrificial existia em quase todos os cultos e festas divinizadas, sobretudo as telúricas. É a violência fazendo parte do sagrado. As tragédias foram vistas como um exemplo de “festas que acabam mal”<sup>944</sup>. Esta violência está presente tanto nos momentos de sacrifícios de animais, muito comuns em ritos ctônicos, até a morte de algum ser humano, como é o caso em questão.

As Mênades não reconhecem que a carne que jogam é carne humana. Agave tem a cabeça do ser – que ela julga ser um leão – e sai pela cidade em comemoração à nova caça abatida:

AGAVE

Portamos da montanha ao paço,  
recém-cortado, um cacho,  
fera egrégia.

CORO

Eu vejo. Ingressa em nossa festa!

AGAVE

Sem rede o capturei,  
filhote de leão selvático,  
conforme o vês.<sup>945</sup>

A caça é um elemento da ruralidade e um artifício também do mundo selvagem, da floresta, dos campos não arados. No ritual báquico, os seres humanos fazem aflorar os seus sentimentos mais primitivos. Um animal dilacerado pelas mãos de mulheres coloca em evidência as atitudes mais animais do ser humano, assim como as práticas sexuais que ocorriam nos rituais. Até o assassinato acontece nos usos dionisiacos, tamanha é a importância dos elementos ritualísticos:

Reconhece-se nele o *sparagmós*, cujos traços distintivos são idênticos aos vários sacrifícios descritos (...): 1. Todas as Bacantes participam da imolação. Encontramos aqui a exigência de unanimidade que ocupa um lugar de importância em numerosos rituais; 2. nenhuma arma é utilizada: a vítima é despedaçada com as mãos nuas<sup>946</sup>.

Podemos interpretar que as Mênades representariam a multidão, o povo, e Penteu o poder. Dioniso assim demonstra o poder das multidões sobre o poder oficial, que não

<sup>944</sup> GIRARD, René (1990), p. 160.

<sup>945</sup> *As Bacantes*, 1169-1775. Trad. Trajano Vieira.

<sup>946</sup> GIRARD, René (1990), p. 167.

permite a manifestação da população.

Devemos mais uma vez deixar claro que o dramaturgo retoma um ritual que ele mesmo provavelmente não presenciou. No século V a.C., estes ritos – como já foi colocado – já estavam completamente transformados, sobretudo em Atenas, nas festas oficiais promovidas pelo governo. Estes festejos antigos não temos como datar exatamente de quando são. Contudo, é certo que são de um momento no qual a cidade não estava grande e urbanizada e os ambientes rural e urbano ainda não estavam completamente claros e difundidos. Podemos acreditar que no período homérico estes ritos poderiam ser mais comuns, já que o ambiente rural se constituía como quase a totalidade do território grego; o perímetro urbano seria somente a região dos palácios, dentro das muralhas, cercado por uma infinidade de terra – a *chóra* – com moradores de costumes rurais.

Na parte final na peça, Agave, de volta ao destruído palácio, mostra a caça – na verdade a cabeça de seu filho – ao seu pai Cadmo, que tenta trazer de volta a lucidez em sua filha, mas os esforços são em vão. Cadmo, então, vai até a montanha e recolhe os restos mortais de Penteu. Agave e as outras Mênades saem do transe dionisíaco e percebem o que fizeram:

CADMO

De quem é a fronte que entre os braços trazes?

AGAVE

De um leão, tal qual diziam-me as caçadoras.

CADMO

Repara bem. Não custa examiná-la.

AGAVE

Oh! O que vejo? Nas mãos carrego o quê?

CADMO

Fixa-te bem e o saberás melhor.

AGAVE

Oh! Vejo: dor imensa, desventura!

CADMO

A ti parece um ícone leonino?

AGAVE

Não! Porto – ó dor! – o crânio de Penteu.

CADMO

Pranteei-o, antes que tu o reconheceras.

AGAVE

Quem o matou? Por que o tenho nas mãos?

CADMO

Oh, a destempo, é triste o desvelar!

AGAVE

Diz! Do que há de vir, dói-me o coração.

CADMO

Mataste-o tu, mais tuas irmãs de sangue.

AGAVE

Em que lugar morreu? Em casa? Como?

CADMO

Onde a matilha estraçalhara Actéon.

AGAVE

Por que foi ao Cíterom esse infeliz?

CADMO

Escarnecia do deus, dos seus baqueus.

AGAVE

Mas nós, como ganhamos tais paragens?

CADMO

Loucura; a polis toda dionisou-se.

AGAVE

Dioniso nos destruiu, entendo agora.<sup>947</sup>

O castigo de Dioniso se concretizou. Além do assassínio de Penteu, o deus pode castigar toda a estirpe real tebana, com a tragédia de a própria mãe matar o filho. Nossas duas últimas citações da peça tratam, consecutivamente, do lamento de Cadmo e do arrependimento de Agave, por ter recusado o deus, e de seu exílio da cidade. É neste momento que temos a catarse, a redenção e o arrependimento de Agave por não ter aceitado Dioniso:

<sup>947</sup> *As Bacantes*, 1277-1296. Trad. Trajano Vieira.

AGAVE

Penteu participou da minha insânia?

CADMO

A vós ele igualou-se, adverso ao deus,  
 que a todos nós reuniu num só castigo,  
 a vós e a ele, o palácio me aruinando,  
 e a mim, privado de um varão na estirpe.  
 O fruto do teu ventre agora vejo  
 morto, o pobre, tão torpe e tristemente!  
 Mantinhas o palácio, em ti a luz,  
 filho de minha filha, todos viam.  
 Ninguém me maltratava, um velho, em face  
 a ti, o rei: fazias tremer a polis,  
 penalizavas com o aval de Dike.  
 Do reino, agora banem-me sem honra,  
 a Cadmo, magno: a raça dos tebanos  
 semeiei; que bela seara eu colho agora!  
 Ó mais caro dos homens, mesmo ausente,  
 a mais ninguém devoto apreço idêntico!  
 Não mais me afagarás a barba com  
 a mão, nem, me abraçando, me dirás:  
 “meu avô”, perguntando: “quem te ofende  
 injustamente? Quem, mesquinho, aflige-te?  
 Fala-me, ó pai, que o injusto há de sofrer!”  
 Sou desgraçado, és miserável qual  
 tua própria mãe, Agave, e suas irmãs!  
 Se alguém pretende sobrepor-se aos numes,  
 que atende à morte dele, creia nos deuses!<sup>948</sup>

AGAVE

E eu, sem tua companhia, ó pai, me exilo.

CADMO

Por que as mãos, infeliz, me circunlanças  
 Qual cisne ao pobre pássaro grisalho?

AGAVE

Êxul, que direção eu vou tomar?

CADMO

Não sei, teu pai tem pouca serventia.

<sup>948</sup> *As Bacantes*, 1301-1326. Trad. Trajano Vieira.

AGAVE

Adeus, palácio, adeus, cidade ancestre,  
vos deixo à contra-corte, eu,  
fugitiva do tálamo.

CADMO

Busca Aristeu no campo.

AGAVE

Por ti lamento, pai.

CADMO

Choro por ti, por tuas irmãs também.<sup>949</sup>

A tristeza e o momento de dor fazem com que estas personagens reavaliem suas posições e entrem em um momento de reflexão; reflexão que faz com que Cadmo e Agave decidam pelo exílio. A catarse é exatamente a aproximação do ser humano com seus sentimentos mais doloridos e ocultos. O autoexílio significa a redenção e o início de um momento de purificação das emoções.

A peça tem seu fim com este exílio da estirpe real tebana. Dioniso toma a cidade para ele e para o seu culto. Tebas agora é toda desta deidade; a cidade de seu nascimento agora é sua. A vingança do deus está completa. Faz-se importante exaltarmos um caráter estritamente “psicológico” do Dioniso euripidiano. Como já foi colocado por nós, Dioniso sempre foi perseguido, principalmente por Hera, mas também por outros reis – como Licurgo, que expulsa o ainda jovem Dioniso de seu reino – e deuses; Dioniso nunca se sentiu querido e assim cresceu. Era uma divindade sem o respeito que uma divindade merecia. Quando chega à sua terra natal, seus próprios “parentes” o hostilizam, causando assim sua ira. Dioniso revive um trauma quando chega a Tebas: o trauma de nunca ter sido realmente aceito pelo seu povo.

A realidade que Eurípides viveu era diferente desta descrita em Tebas. O dramaturgo passou sua vida na Atenas democrática, no qual as festas dionisíacas já faziam parte da oficialidade:

Acolhendo Dioniso e celebrando todos os anos a sua união com ele por intermédio da rainha, a cidade de Atenas faz pois o contrário do que Eurípides descreve nas *Bacantes*: com efeito, em Tebas, todas as mulheres da família real se recusam a honrar Dioniso que vem para ser reconhecido, não como patrono de uma comunidade religiosa

<sup>949</sup> *Idem*, 1364-1373. Trad. Trajano Vieira.

isolada, do grupo restrito de uma tíase, mas como deus de toda a cidade (...).<sup>950</sup>

A posição que Dioniso reivindica não é a de um deus de uma seita – como Adônis ou a antiga Réia-Cíbele; é a deidade da cidade, que não se contenta com um secto de seguidores, mas quer a cidade toda integrada em seu culto e em suas festas. Na peça encontramos duas forças antagônicas que estão em constante conflito: a realeza e a oficialidade de Penteu contra o devaneio telúrico e a *manía* de Dioniso. Desta forma, o episódio narrado em *As Bacantes* configura-se como um conjunto de causas dialéticas, que se contrapõem para formar uma síntese do momento dionisíaco:

*As Bacantes* de Eurípides vivem de um conflito entre forças irreduzíveis, de que Dioniso e Penteu são a face concreta. Por trás das duas figuras instala-se a antítese de diversos pressupostos: de divino e humano, de natural e social, de racional e emocional, de feminino e masculino, de grego e bárbaro.<sup>951</sup>

Entretanto, as forças não são iguais. Eurípides deixa claro que o poder divino é maior que o poder político humano. A igualdade que o deus parece promover é aparente: “Entre a onipotência de Dioniso e a fraqueza culpada de Penteu, nunca parece ter havido igualdade. A diferença que vence vem recobrir a simetria trágica.”<sup>952</sup>. Encerramos este tópico com um passo escrito por Aristóteles, presente na obra *Poética*, que na verdade é uma defesa a Eurípides, que tanto sofreu críticas em seu próprio tempo:

Assim se equivocam também quem critica Eurípides por proceder assim e porque muitas de suas tragédias terminam em desgraça. Porém, isto é que é correto, como se disse. Como indício notório teremos com o feito de que, nas encenações e nos concursos, tais tragédias, quando são bem representadas, se manifestam como as mais trágicas, e Eurípides, ainda que não disponha bem das demais partes, é, certamente, o mais trágico dos poetas.<sup>953</sup>

O dramaturgo, de acordo com o filósofo, une o medo com o belo, a boa sorte com a má

<sup>950</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1991), p. 165.

<sup>951</sup> SILVA, Maria de Fátima Souza (2007), p. 11.

<sup>952</sup> GIRARD, René (1990), p. 165.

<sup>953</sup> *Poética*, 53a23. Trad. Ana Maria Valente.

sorte<sup>954</sup>, e esta sensibilidade fascina Aristóteles. Embora este discorde da maioria dos “estilos” trágicos de Eurípides, concede ao autor o título de “mais trágico dos poetas”.

Com isto, podemos concluir que a peça *As Bacantes* constituiu-se como um documento peculiar, pois não demonstra as imagens de Dioniso somente no momento em que estava sendo escrita; Eurípides passa por várias conjunturas anteriores do rito dionisíaco, retomando lendas mais antigas e até tradições orais para compor sua digressão acerca do culto ao deus. O belo e jovem efebo – outrora selvagem – é também o forte e violento deus, que sabe assumir o seu papel de divindade.

#### 4.5. O Dioniso popular da comédia

Já o Dioniso da comédia se caracteriza como um deus de todos. Nas duas obras aristofânicas que remetem a uma imagem do deus, *Os Acarnenses* e *As Rãs*, Dioniso é leve, jocoso e aceito por muitos. Diferente da implacável deidade da tragédia, que embora dito de conglomerados não perdoa aqueles que não aceitam seus festejos, o Dioniso de Aristófanes leva a alegria em tempos de paz, se fantasia, além de ser um amante do teatro, arte que este representa, mas que praticamente não é mencionada nos textos trágicos.

A peça *Os Acarnenses* é a mais antiga de Aristófanes que chegou até nós de forma completa. Apresentada durante os festejos das Lenéias, em 425 a.C. conquistou o primeiro prêmio. Nesta peça o comediante funda aquele que será seu estilo em praticamente todas as suas obras: a crítica aos rumos que a cidade de Atenas tomava e, nesta peça específica, o futuro sombrio que se anunciava devido a Guerra do Peloponeso.

Diceópolis, um aldeão senil, luta solitariamente pela causa da paz. Comemorando uma trégua na guerra, que este havia conseguido, o ancião clama a Dioniso:

##### DICEÓPOLIS

Ó Dionísias! Estas, sim, cheiram a ambrosia e néctar.  
Só não ter de arranjar comida para três dias! Parece que já  
as sinto na boca a dizerem-me: “Vai para onde quiseres”.  
Essas aceito-as, faço libações com elas, bebo-as até a última  
gota. E os Acarnenses que passem por lá muito bem, é o que  
lhes desejo. Cá por mim, livre da guerra e dos meus males,

<sup>954</sup> SIQUEIRA, Cíntia de Moura (2008), p. 23.



vou para casa celebrar as Dionísias, no campo.<sup>955</sup>

Esta é uma descrição do ritual das Dionísias Rurais, que há tempos o aldeão não revivia, devido à guerra. Diceópolis é um homem do campo; embora em alguns passos tenha sido referenciado como cidadão, este deveria habitar o campo, pois no último verso deste passo se refere à sua casa no campo. A expressão “Vai para onde quiseres” pode ser interpretada como um regresso ao campo, ao ato de transpor das muralhas<sup>956</sup>, para reviver o cotidiano e as celebrações rurais. Esta dicotomia *chóra/ásty* que é percebida neste passo se configura como a própria dicotomia dionisíaca: o deus que, embora já citadino neste período clássico, ainda conservava características telúricas que faziam com que seus adoradores se remetessem ao ambiente rural, por meio de celebrações e ritos típicos, como “celebrar as Dionísias, no campo”.

Como se trata de uma festa em honra a Dioniso a bebida deveria estar presente. Embora Aristófanes não nos forneça informações acerca desta, nem sequer o seu nome, entendemos ser uma bebida festiva, pois o aldeão se encontrava em estado de alegria; provavelmente seja o vinho, elixir caro a Dioniso, e quem sabe o escritor sequer teve intenção de mencioná-la, de tão óbvio que seria. Um elemento ritualístico na festa é a libação que Diceópolis irá realizar com a bebida, um ato essencialmente ctônico: de conceder a terra o néctar sagrado do deus.

No passo a seguir, há a primeira menção, em toda a documentação textual da qual temos acesso, a Dioniso relacionado ao falo. Homero e Hesíodo não fazem menção a este arquétipo do deus; tampouco o *Hino Homérico a Dioniso*. Em *Os Acarnenses*, Aristófanes é o primeiro a estabelecer este elo, entretanto acreditamos que o deus já era conhecido desta forma desde o início do período clássico; o que o comediante realizou foi se referir a uma associação que já deveria ser identificada pelo povo:

#### DICEÓPOLIS

Silêncio! Silêncio! Avança um pouco cá para a frente,  
tu, a canéfora. O Xântias que erga o falo bem direito. Pousa  
aí o cesto, minha filha, para oferecermos as primícias.<sup>957</sup>

Xântias é um escravo de Diceópolis, o que comprova que o velho era um homem rural, mas de posses – e por isso é citado como cidadão. Este pede para seu escravo

<sup>955</sup> *Os Acarnenses*, 196-202. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva.

<sup>956</sup> SILVA, Maria de Fátima Sousa e. (1988), p. 112.

<sup>957</sup> *Os Acarnenses*, 242-244. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva.

erguer o falo direito, ou seja, iria iniciar-se um cortejo a Dioniso. Diceópolis parece organizar este cortejo, pois ajeita também a posição da canéfora – jovem responsável por transportar as oferendas; todas estas prerrogativas são caras ao cortejo dionisíaco e Diceópolis parecia estabelecer o início das celebrações das Dionisíacas Rurais.

Percebemos que Dioniso representaria também a própria trégua da guerra, pois é a uma festa à esta divindade que o velho recorre quando a paz momentânea é estabelecida:

#### DICEÓPOLIS

Pronto, está bem assim. Dioniso, meu senhor, que te seja agradável este cortejo que aqui te trago, e os sacrifícios que faço em tua honra com toda a minha gente. Que eu possa celebrar, feliz, estas Dionísias rurais, longe das fileiras, e que essas tréguas que acordei por trinta anos me tragam felicidade. Vamos, filha, graciosa como és, vais com graça levar esse cesto, com ar<sup>958</sup>

Aristófanes não exemplifica quais seriam os sacrifícios que eram realizados à deidade. Nesta segunda metade de século V a.C. dificilmente, mesmo em um festa com características ruralizadas, deveriam haver grandes sacrifícios com sangue ou omofagia. Quem sabe sequer sacrifícios haveria, e Aristófanes estivesse se referindo a uma prática antiga, já em desuso. O fato é que a citação de sacrifício pode remeter a este costume que era caro a Dioniso em outros tempos.

Diferente dos homens que detinham o poder, como nos é colocado por Sófocles e Eurípidés, que não aceitavam Dioniso de bom grado, o perseguindo e proibindo a prática de festejos em sua homenagem, os homens que não detinham o poder político pareciam admitir o deus. Embora Diceópolis detivesse um relativo poder econômico, em nenhum momento fica claro que possuía cargos públicos ou governamentais. Era provavelmente um agricultor dono de alguns alqueires de terra. Deste modo, o ancião solicita a seu escravo que posicione o falo de forma que ele mesmo leve: “(...) Xântias, vocês dois aí, tratem de me pôr direito/esse falo atrás da canéfora. Sou eu que vou cantar, pelo caminho,/o hino fálico (...).”<sup>959</sup>

Tamanho é o desejo de Diceópolis de festejar dentro do cortejo que o próprio homem é quem vai empunhar o falo. Como já explanamos neste período clássico o costume é que jovens carregassem o falo em procissão, mas Diceópolis, em um verso seguinte, diz a sua filha – que era partícipe do cortejo – para que somente o olhe do

<sup>958</sup> *Idem*, 248-254. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva.

<sup>959</sup> *Idem*, 259-261. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva.

terraço a carregar o falo<sup>960</sup>; o homem assume um dos papéis principais do cortejo, bem diferente do culto primordial essencialmente feminino relatado na tragédia.

A última menção a Dioniso em *Os Acarnenses* é uma fala do ancião direcionada ao que seria uma personificação do falo, sinônimo de fertilidade<sup>961</sup>; um ser de nome Fales: "Fales, companheiro de Baco, seu conviva, noctívago,/adúltero, pederasta, ao fim de seis anos pude agora saudar-te,"<sup>962</sup>. Baco, mais um nome de Dioniso, tem como companheiro Fales<sup>963</sup>. Com a jocosidade característica de Aristófanes, este sinônimo é colocado como notívago, que além da matriz ctônica do noturno, também é sinônimo de beberão e fanfarrão; também é adúltero e pederasta. Embora estas duas características não fossem consideradas costumes graves em uma Atenas democrática se vinda de um homem, está claro que o comediante desejou, de uma maneira engraçada, zombar com o falo e, quem sabe, com o próprio ideal de masculinidade.

Como já foi tido, o falo não era somente um símbolo de fecundidade, mas também de uma comunidade patriarcal; era um símbolo propriamente político. Como Aristófanes, na quase totalidade de suas obras, critica e política e os novos rumos sociais de Atenas este, escarnecendo do falo, estaria zombado de um dos ideais da *polis*. Evidente que o comediante detinha a consciência da associação do falo com Dioniso e do aspecto sexualizado deste, e assim é que o referencia na obra; destarte aproveita esta relação com as utopias da *polis* para, por um momento, atizar uma crítica a seus costumes.

Se *As Bacantes* é a tragédia dionisíaca por excelência, *As Rãs* é a comédia em que Dioniso mais aparece, embora não encontremos muitos passos que o descrevam ou ao seu culto. Encenada em 405 a.C., a crítica agora vai aos rumos artísticos que Atenas havia tomado. Os três grandes dramaturgos já haviam morrido e ninguém havia surgido para substituí-los. Deste modo Dioniso, que aqui é focado muito mais sua faceta de padroeiro e deus das artes teatrais do que seu lado festivo e insano, desce até o mundo dos mortos com a intenção de resgatar Eurípides, seu favorito. Aristófanes elege, provavelmente, Dioniso como deus protagonista da peça exatamente pelo fato de esta deidade ser a simbologia do teatro e das artes dramáticas. A divindade das artes cênicas

<sup>960</sup> *Idem*, 261-262. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva.

<sup>961</sup> SILVA, Maria de Fátima Sousa e (1988), p. 113.

<sup>962</sup> *Os Arcanenses*, 265-266. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva.

<sup>963</sup> Acreditamos que este ser seja uma alegoria particularmente criada por Aristófanes e que não se trata de uma criatura divina, ou ainda qualquer ser que faça parte do panteão mítico.

é a responsável por criticar os atuais moldes do teatro ático, e faz isto de uma forma ao mesmo tempo em que cômica, austera.

Para descer ao mundo subterrâneo, Dioniso mescla duas vestimentas: as idênticas a Hércules, que em outro momento desceu ao submundo para apanhar o cão Cérbero, junto a vestes femininas, o que provoca o riso de seu irmão:

HÉRACLES

Quem bateu ruidosamente à porta? Com que brutalidade de centauro se lançou contra ela quenquer que...

Diz-me: que vem a ser isto?

DIONISO

Criado!

XÂNTIAS

Que é?

DIONISO

Não compreendeste?

XÂNTIAS

O que?

DIONISO

Quanto ele me recebeu?

XÂNTIAS

Sim, por Zeus, que estivesse doido.

HÉRACLES

Não, por Deméter, não posso deixar de rir! Bem morde os lábios, mas rio-me na mesma.

DIONISO

Aproxima-te, meu caro, porque preciso de fazer-te uma pergunta.

HÉRACLES

Mas não sou capaz de afastar o riso, ao ver uma pele de leão, posta sobre uma túnica cor de açafião. Que ideia é essa? Porque andam juntos o sapatinho de mulher e o arrocho? Para onde ias?

DIONISO

Servia na armada sob as ordens de Clístenes.<sup>964</sup>

Encontramos uma semelhança entre a tragédia *As Bacantes* e esta comédia, que foram representadas em datas próximas: o elemento de travestismo. Dioniso, ao mesmo

<sup>964</sup> *As Rãs*, 38-48. Trad. Américo da Costa Ramalho.

tempo em que tem a pele de leão para se parecer com Hércules, também traja adornos femininos, alegando que fazia parte da armada de Clístenes. Clístenes sempre será criticado por Aristófanes, sendo acusado por parte deste de ser efeminado.

Todavia, diferente do travestismo contido da tragédia euripídiana, que é um travestismo que causa enganos, ilusões, dores e morte, o travestismo da comédia é jocoso, provoca riso no herói Hércules e, certamente, nos espectadores da peça. O deus veste túnica feminina cor de açafrão – a cor das noivas – e sapatos de mulher. Mais uma vez é perceptível como o Dioniso da comédia é ténue, desprovido de maldades e, por alguns momentos, chistoso e abobalhado – o deus chega a ter um desarranjo intestinal em um momento da narrativa; até seus poderes são mais amenos, não sendo utilizados para a morte e a destruição daqueles que vão contra eles, até porque, na comédia, não encontramos exemplos de indivíduos – sobretudo os representantes do poder – que se voltam contra o deus.

À semelhança da tragédia, Dioniso continua a ser um deus popular, um deus próximo do povo miúdo. Mesmo sendo uma divindade implacável com os que não o aceitam no texto trágico, está junto dos seres-humanos, seus seguidores; em *As Rãs*, além de possuir defeitos e fraquezas humanas, receber castigos e torturas, o deus aparece junto a seu escravo e desce ao mundo subterrâneo para resgatar um humano, Eurípides, e não algum ser divinizado.

A aparência de Dioniso, a sua jocosidade e até a sua covardia possuíam como intuito arrancar o riso do espectador e também do corpo de jurados. Diferente da tragédia, em que Dioniso, embora popular, é um deus hermético e soberano, na comédia ele beira ao ridículo. Este era o papel fulcral da comédia: rir do que não se deve rir, ridicularizar aquilo que, pela lógica, não é ridicularizado. O Dioniso de Aristófanes representa a própria acepção deste gênero teatral:

(...) era sem dúvida bastante ridículo, de harmonia com o discurso que profere e a covardia que demonstra. Ficamos por vezes espantados com o que parece ser uma impiedade ou, pelo menos, uma falta de respeito: mas temos que ter presente que a essência da comédia antiga era exactamente o desrespeito, tanto na sociedade humana como na sociedade mais vasta do mundo, que compreende os homens e os deuses. Este é o modo de proceder em todos os carnavais: a sua função é repor em causa a ordem do mundo, talvez para reencontrar a antiga e olhá-la com novos olhos; talvez (...) para provocar uma espécie de reordenamento.<sup>965</sup>

<sup>965</sup> GRIMAL, Pierre (1986), p. 60-61.

Por meio do som emitido pelas rãs, vemos um relato de características de Dioniso e de uma das festas atenienses na qual o deus se fazia presente:

filhas pantosas das fontes,  
o som dos hinos com as flautas  
entoemos.  
Minha ode em tom agudo,  
coax coax  
que em honra do Niseu  
de Zeus filho, Dioniso,  
nos pântanos fazíamos ouvir,  
nas divinas festas da Marmita,  
enquanto embriagada do festim,  
ao meu precinto  
a multidão dos povos caminha,<sup>966</sup>

Entre uma coachada e outra, as rãs atestam que Dioniso é filho de Zeus e, também, se referem ao deus como Niseu – pois, de acordo com diversas versões, Dioniso poderia ter nascido no monte Nisa, na Trácia. São referidas as Antestérias, as “festas da Marmita”, mais precisamente o terceiro e último dia, de abertura dos recipientes e provas de vinho<sup>967</sup>, que concedia uma atmosfera de embriaguez e celebração. Como nas outras peças, Dioniso continua a ser o deus dos festejos e da embriaguez.

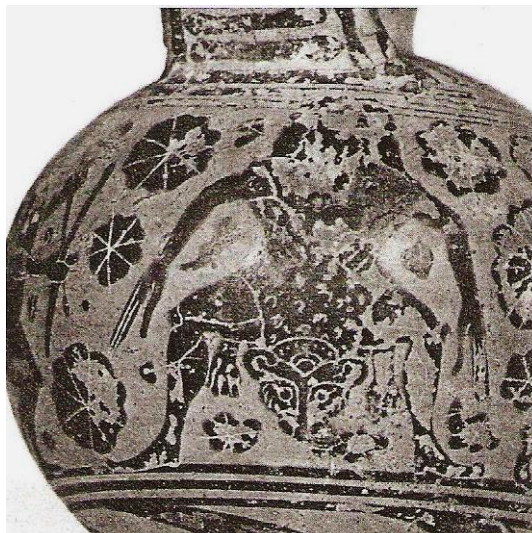
#### 4.6. As imagens de Dioniso

Assim como Ártemis, que ainda será apresentada, Dioniso é um dos deuses ctônicos que mais preteritamente foram representados em artefatos de cerâmica. As primeiras efígies do deus datam ainda do início do século VI a.C. O Dioniso destas primeiras peças é primordialmente agrário e podemos notar que aparece em ambientes rurais e também festivos. Dioniso é uma das deidades ctônicas que mais sofrerá transformações em seu aspecto e suas características. A primeira imagem apresentada tem por data 600 a.C., está na face de um *aryballos* coríntio confeccionado por um pintor do Grupo de Pennino. O deus foi representado numa festa, pois quatro seres, que não conseguimos identificar, mas podem se tratar de Sátiros ou Mênades, dançam em torno dele.

<sup>966</sup> *As Rãs*, 211-219. Trad. Américo da Costa Ramalho.

<sup>967</sup> RAMALHO, Américo da Costa (2008), p. 51.

Embora o artefato não esteja em seu melhor estado, percebemos que Dioniso veste uma pele de pantera. As vestimentas de peles de animais selvagens eram características de comunidades barbarizadas, ainda não assemelhadas aos costumes gregos. Desta forma, sendo Dioniso uma deidade que se associava ao barbarismo, o que é descrito na tragédia, possa vir de uma tradição que atestava costumes bárbaros neste

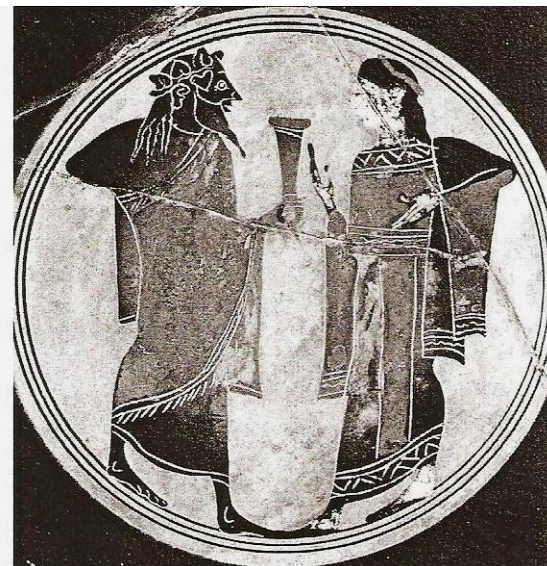


Localização: Londres, Museu Britânico, 84.10-11.48. Procedência: Cumas. Forma: *Aryballos*.  
Data: 600 a.C.

deus de provável origem asiática. Dioniso foi representado com longos dedos e está em uma posição nada condizente com a de um deus. Sendo esta praticamente a imagem mais antiga que chegou até nós na cerâmica, notamos que Dioniso está muito mais assemelhado a um *daímon*, ou ao menos a uma figura com aspecto animalesco, do que com uma bela divindade do panteão olímpico.

Este Dioniso primordial não é nada cidadão: em um período que ainda antecede o das tiranias – neste caso a de Cípselo – o deus ainda era extremamente selvagem, com um aspecto animalesco e até monstruoso; destarte ao mesmo tempo é festivo, representa o caráter instintivo da loucura, da *manía* e da bebedeira. Associa-se, quem sabe, à própria insanidade bestial dos seres humanos que, em seus momentos mais primitivos, se torna semelhantes e monstros e animais.

Já nesta *kylix*, pintada pelo Pintor de Heidelberg, Dioniso se encontra em um outro momento. Com data de 575/550 a.C. se trata de uma efígie representando a deidade junto a um dos seus amores; não podemos definir com precisão se trata-se de Afrodite ou Ariadne. Já é possível notar Dioniso com mais precisão: o deus está coroadado com hera e tem os pés descalços. Segura sua *kylix*, objeto que fará parte de seu



Localização: Museu de Múnaco, nº 7739. Procedência: Grécia. Forma: *Kylix*. Data: 575/550 a.C.

simbolismo, como forma de identificá-lo, e fita a figura feminina. Esta, por sua vez, levanta a mão direita, em um gesto de saudação.

Sendo cerca de vinte e cinco a cinquenta anos mais recente que o *aryballos* anterior, nesta *kylix* o deus não foi associado a uma besta, nem veste roupas bárbaras, embora características rústicas ainda possam ser notadas: suas vestes são simplórias, como as de um camponês, e não está calçado. Esta simplicidade retratada pelo pintor atesta seu ctonismo; Dioniso é ligado a terra, se assemelhando a um trabalhador campesino.

A próxima imagem apresentada está contida no famoso “Vaso François”, que na verdade é uma cratera, datada de 570 a.C. Esta cratera mostra a imagem de Dioniso de uma forma secundária, junto com outras deidades. O ambiente e a ocasião que iremos analisar são as bodas de Peleu e Tétis. Dioniso está na procissão nupcial circundado pelas Horas; o deus segue Héstia, Deméter e outras divindades; neste século VI a.C. as efígies do deus, de uma maneira geral, ainda serão associadas a festas e celebrações, costume que perdurará até o século seguinte:



Le Dionysos des artistes du VI<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle rest d'ailleurs, par la détails du costume, très proche de l'image qu'était l'idole, d'un type encore remarquablement fruste, associée à certaines cérémonies qui trouvaient place dans son culte<sup>968</sup>.

Embora esteja faltando um pedaço do vaso bem na parte que representa seu rosto, percebemos que o deus é figurado de frente e vestido com uma máscara, mostrando que o pintor Clítias<sup>969</sup>, autor da obra, tinha plena consciência do culto tradicional do deus, que apresentava Dioniso com o aspecto de uma máscara<sup>970</sup>. A máscara, embora não esteja completamente visível, possui olhos fixos na pessoa que o observa, olhos grandes, que demonstram força e firmeza. Este tipo de olhos aparecem a partir do século VII a.C.<sup>971</sup> Os olhos com estas características figuram em várias representações e de várias criaturas, como a Medusa. Poderia ser um símbolo apotropáico, de proteção, pois estes olhos ameaçadores espantariam maus agouros e energias ruins. O rosto com uma máscara foi um elemento utilizado tanto no ritual quanto depois, quando das representações teatrais<sup>972</sup>. Nela percebemos a relação entre a presença e a ausência: a ausência do deus é suprida com uma máscara que o representa e causa a impressão da presença:

Uma separação impõe-se, porém, entre a máscara cênica, acessórios cuja função é resolver, assim como os outros elementos do vestuário, problemas de expressividade trágica, e, de um lado, as mascaradas rituais em que os fiéis se fantasiam com fins propriamente religiosos e, de outro, a máscara do próprio deus, que, por sua face única com olhos estranhos, traduz alguns aspectos próprios de Dioniso, essa força divina cuja presença parece inelutavelmente marcada pela ausência.<sup>973</sup>

O deus parece ser representado com uma noção de movimento; ele corre rapidamente para a direita, enquanto os outros deuses parecem bem mais calmos. Na mão direita segura uma vinha com um cacho de uvas na ponta, como podemos ver no pormenor. Com estas características presentes, podemos aplicar o conceito de

<sup>968</sup> JEANMAIRE, H. (1970), P. 11.

<sup>969</sup> Pintor ateniense de figuras negras, sua mais célebre obra foi esta cratera, encontrada por Alessandro François, porém vários outros artefatos com sua assinatura foram encontrados. Foi aluno do pintor de Ergótimo.

<sup>970</sup> SARIAN, Haiganuch (2005), p. 124.

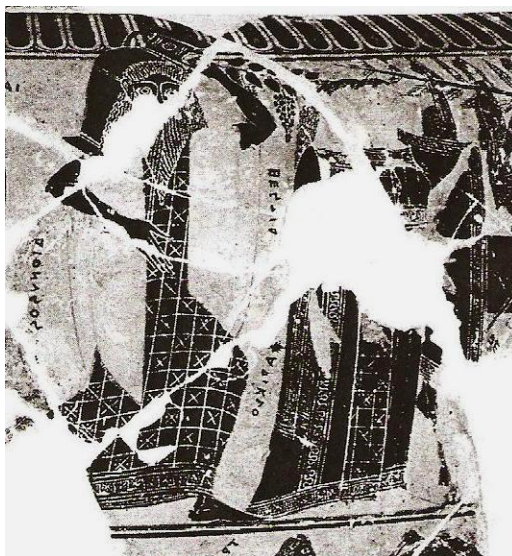
<sup>971</sup> FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1991), p. 178.

<sup>972</sup> Segundo Albin Lesky (1990), em um dos cultos mais primitivos do deus, uma máscara era pendente em um mastro e adorado por indivíduos também de máscara. Desta forma, podemos realmente falar de um deus-máscara.

<sup>973</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (1999), p. 161.

representação: a forma de identificação do deus vem através de elementos que já estão no imaginário popular, sem que ninguém houvesse manipulado. O que os pintores fazem é se apropriar de elementos que já eram conhecidos pelo povo como parte de Dioniso – como a ânfora de vinho e o cacho de uvas – e representarem estes elementos em suas obras, como forma de identificação da deidade. Estas caracterizações estão presentes em praticamente todos os vasos; a imagem do deus independe da vontade dos pintores, e estes têm de representá-lo conforme as pessoas o identificam.

Pela máscara e pela longuíssima barba é perceptível a imagem rústica de Dioniso, principalmente se comparado às outras divindades que compõem o cortejo,



Localização: Museu Arqueológico de Florença, nº 4209. Procedência: Chiusi. Forma: Cratera.  
Data: 570 a.C.

todas com formas menos selvagens. O deus veste uma túnica bordada com características não gregas – inclusive semelhante à veste de Triptólemo, na ânfora do Pintor de Balanço, datada do mesmo século desta cratera – atestando, ao mesmo tempo em que uma ruralidade, também um barbarismo peculiar ao deus.

Entretanto, Dioniso representa a ligação entre os deuses e os mortais – ligação representada também pelo próprio casamento de uma deusa com um mortal:

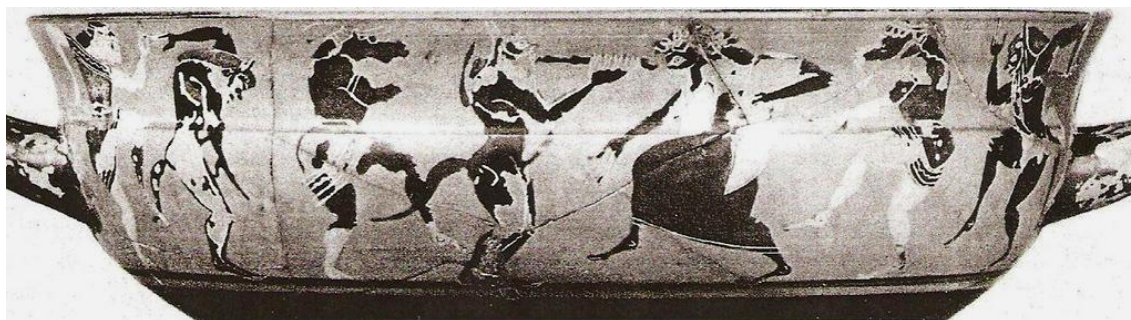
Com o corpo de perfil, ele caminha entre os outros deuses, em posição central – que a cratera exige – é integrado com os Olímpicos e seu cortejo. Identificável pelos seus atributos, a longa túnica jônica e a ânfora de vinho, seu presente para os humanos. Está no casamento de Tétis e Peleu, cuja união – uma deusa e um mortal – é paradigmática; Dioniso anda com os deuses. Mas ele vira o rosto dos deuses para olhar para os homens. A ação oferece a imagem do deus ao espectador, faz com que o bebedor da cratera fite o deus, provocando

uma evasão de imagem, evasão parcial, limitada ao rosto. Dioniso está, tanto nesta obra como em muitas outras, para marcar o diferencial entre os próprios deuses, e sua relação especial com os seres humanos. O contato com estes é visual, e a influência de seu olhar causa o dobro da potência que ele exerceria através do vinho.<sup>974</sup>

Esta ação do deus, de se virar para quem o olha, é no mínimo intrigante – principalmente porque é o único ser divino do cortejo a fazer isto. Podemos concordar com Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, que afirmam que esta é uma ação que une o homem ao deus, pois quem olha Dioniso se sente como parte de seu cortejo:

(...) o rosto de Dioniso, repentinamente oferecido de frente, introduz uma ruptura surpreendente na regularidade do cortejo. Com seus olhos esbugalhados, ele fixa o espectador, que com isso se encontra colocado em posição de iniciado nos mistérios.<sup>975</sup>

Também em ambiente de festa Dioniso se encontra nesta cena contida em um “Copo Siana”, datado de 570/560 a.C. e também confeccionado pelo Pintor de Heidelberg. Dioniso parece estar em *manía*, dançando e pulando ao som da música,



Localização: Museu Nacional de Copenhague, nº 5179. Procedência: Camiro. Forma: Copo. Data: 570/60 a.C.

feita por meio de um *aulos* tocado por um Sátiro itifálico. As cenas que representam seres itifálicos começarão a ser cada vez mais comum nos temas dionisíacos. Nas primeiras efígies o deus não era associado ao falo; todavia cada vez mais a noção de fertilidade que esta deidade passa será relacionada com a sexualidade e a abundância fecunda.

Junto a outros Sátiros com grandes chifres e uma Mênade – ou quem sabe Ariadne – que também estão a dançar, Dioniso celebra. Salvo exceções, o deus sempre será retratado na cerâmica em cenas festivas. Até o período clássico, não há efígies

<sup>974</sup> FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1991), p. 177.

<sup>975</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (1999), p. 175.

desta deidade em temáticas de guerra ou do mundo dos mortos – mesmo o deus sendo partícipe das festas em Elêusis. Embora as características de Dioniso sejam modificadas, pois o deus vai se transformando em mais cidadão, seu ambiente pouco se alterará até o século V a.C.; já neste período, o deus será representado noutras temáticas, como veremos.

A próxima imagem apresentada esta contida em uma ânfora datada de 560/550 a.C., de pintor desconhecido. Embora o deus ainda seja representado em um recinto festivo, rodeado de Mênades a celebrar, há um elemento novo, que foi introduzido pelos artistas por volta desta metade de século VI a.C. e que acompanhará o deus em muitas simbolizações: Dioniso aparece sentado. A posição sentada confere um caráter hierático e temperante aos deuses – Zeus, Hera e até divindades ctônicas mais poderosas, como Deméter ou Hades, aparecem sentados. Dioniso, um deus das festas, que em diversas imagens apresentadas aparece em pé, dançando e comemorando, passa a ter uma outra representação.

Quando esta ânfora foi confeccionada o advento das tiranias ainda não haviam ocorrido; da mesma forma se dá com Deméter. Deste modo, podemos concluir que a



Localização: Museu do Louvre, E 831. Procedência: Oeste da Itália. Forma: Ânfora. Data: 560/50 a.C.

imagem das divindades ctônicas sentadas, em um predicado mais urânico, não é uma prerrogativa das tiranias. Anterior a estes governos, os ctônicos, em alguns aspectos, já se assemelhavam às deidades olímpicas, muito devido ao fato de que também eram deuses e, da mesma forma, simbolizavam um poder. A tirania aprofunda estas semelhanças, fazendo com que os deuses telúricos, por diversas vezes, se confundam com divindades urânicas.

Outra questão visível neste artefato é a presença de animais, como a serpente e o que parece ser uma figura canina, embora sem muita certeza. A serpente, como muito já falamos, se associa, dentre outras coisas, ao elemento terra, sendo um símbolo do ctonismo. Os animais são elementos simbólicos de Ártemis, mas aqui estariam representados para creditar uma noção de ruralidade à efígie, ou ainda para atestar a animalidade dos homens durante os festejos com música e ingestão de vinho. Ramos de videira também foram pintados: este símbolo estará cada vez mais presente nas imagens de Dioniso a partir destas décadas.

Partindo para o final do século VI a.C., apresentamos esta peculiar imagem, que consta em uma *kylix* assinada por Exéquias<sup>976</sup>, data de 530 a.C. Diferente de outras efígies, o deus não está em festa: trata-se da cena narrada no *Hino Homérico a Dioniso*; Dioniso se encontra dentro do navio, ladeado por parreiras com cachos de uvas e rodeado por golfinhos<sup>977</sup>, que nesta imagem parecem nadar no mar.

O deus veste um *himation*, parece estar coroado com plantas e segura uma *kylix* para beber o vinho. Interessante percebermos como Dioniso foi representado: parece ser um homem maduro, com uma discreta barba e deitado. Bem diferente do Dioniso festivo, que dança com Mênades ou que corre em cortejo nupcial. Pelo contrário, possui um ar austero. Discutimos neste capítulo que o Dioniso do Hino Homérico, embora belo, é extremamente severo e foi implacável no castigo àqueles que o castigaram. Embora não saibamos quando exatamente o hino foi registrado, os especialistas – como já explanamos – atestam que seria da metade do século VI a.C.; deste modo este Dioniso retratado condiziria com uma realidade da época, ou ao menos um dos aspectos do deus, que o artista teve intenção de retratar.

Exéquias provavelmente conhecia o *Hino Homérico a Dioniso*, ou ainda, mesmo sem conhecê-lo, sabia de alguma tradição oral que narrava este momento. Independentemente de qual das duas hipóteses seria a verdadeira, o fato que o Dioniso do Hino Homérico, provavelmente da metade do século VI a.C., era muito menos festivo do que o Dioniso do final deste século; o contraste existente entre os dois aspectos da deidade pode ser conferido pela diferença entre as imagens que retratam o Dioniso do século VI a.C., associado à festividades, e esta particular efígie, remetendo para um semblante distinto da divindade.

<sup>976</sup> Pintor ateniense de figuras negras, foi muito conhecido pelas suas obras produzidas para exportação. De estilo realista, pintava mais cenas cotidianas do que figuras mitológicas; esta peça apresentada aqui era, então, uma exceção ao seu estilo.

<sup>977</sup> *Hino Homérico a Dioniso*, v 38-40; 53. Trad. Fernando B. Santos.



Uma das hipóteses plausíveis é que, neste período, se encontrava vigente as tiranias em diversas cidades-estados, incluindo Atenas. O Dioniso do *Hino Homérico a Dioniso* condizia muito mais com o ideal urbano no qual a *polis* havia adquirido do que



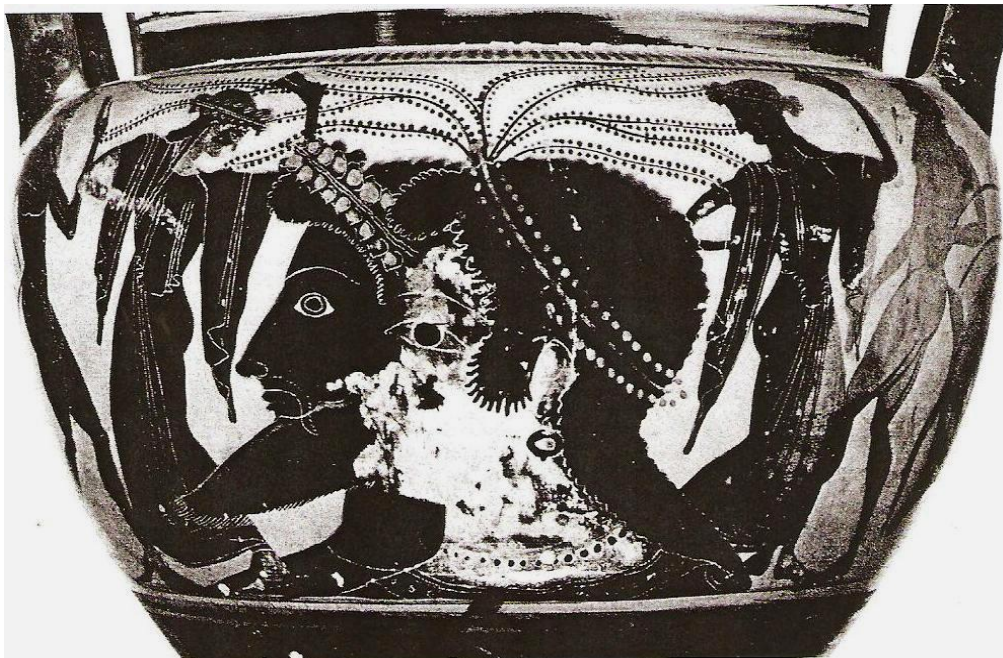
Localização: Museu de Mônaco, nº 2044. Procedência: Vulci. Forma: *Kylix*. Data: 530 a.C.

a divindade festiva e jocosa dos perímetros rurais, pouco compreendido pelos habitantes da *ásty* e principalmente pelo poder oficial. Deste modo, o deus com aspectos mais temperante e até desabrido – Dioniso, no hino, poderia ser assemelhado a Posídon – estaria mais próximo de um aspecto citadino, caro àquela *polis* já expandida e transformada.

Adentrando no período clássico, onde, com o passar dos regimes tirânicos, muitos aspectos do deus foram modificados, apresentamos uma cratera de datação incerta, entretanto certamente do início do século V a.C. e da mesma forma de autor desconhecido. O ambiente festivo se preserva neste século, todavia ele é muito menos animalesco e selvagem do que as imagens pretéritas. Nesta cerâmica, vemos a frente de Dioniso de perfil, junto a uma figura feminina que poderia ser Ariadne, ou ainda sua mãe Sêmele.

A efígie de Dioniso está muito semelhante à de Posídon ou Zeus: o deus possui um semblante rígido, tem a barba muito bem delineada e transmite um ar de temperança. Se não fossem os símbolos que o representam, presentes no restante da imagem, teríamos certa dificuldade de enquadrarmos esta figura como Dioniso, pois em sua frente o único elemento distintivo é a coroa de hera; todavia esta também era usada por outras divindades.

O elemento festivo não conta com o deus desta vez: é representado por uma dupla de Mênades e Sátiros, cada qual em um lado do vaso. Os Sátiros não estão com seus falos eretos e tanto estes quanto as Mênades, embora dancem, parecem mais bem comportados, seguindo os costumes citadinos. Será este o mundo em ordem e contido.



Localização: Museu do Louvre, F 311. Procedência: Etrúria. Forma: Cratera. Data: Início do séc. V a.C.

A desordem do mundo desenfreado de Dioniso começa a perder força neste século V a.C. Longos galhos de hera adornam a imagem, que demonstra como os festejos em honra ao deus se tornaram mais citadinos, para assim ser mais aceitos pelos cidadãos e pelos habitantes urbanos de um modo geral.

A penúltima imagem que apresentaremos do deus consta de uma *kylix* com data de 480/470 a.C., confeccionado pelo Pintor da Gigantomaquia, do qual não possuímos informações. Desta vez, se não podemos afirmar que Dioniso é um hoplita, pois faltam elementos que o caracterizem, ao menos o deus agora é um guerreiro, um soldado; este traja um *chiton* longo e *himation*. Na cena que vemos, este aparece armado com uma lança na mão direita e quem sabe um ramo de hera na mão esquerda; desenhado no escudo a sua frente está um cântaro. A hera, além do cântaro desenhado no escudo que o deus empunha, é praticamente o único elemento passível de identificação de Dioniso, e desta vez é utilizada pela divindade como arma: o gigante no qual o deus combate, que já está por sucumbir, tem todo o corpo e seu escudo tomados pela hera sagrada. Nesta

primeira metade de século V a.C., vários serão os artefatos encontrados que retrataram o deus neste momento.

Esta é uma cena da batalha conhecida por Gigantomaquia. Trata-se da guerra dos gigantes com os deuses pelo controle do mundo, após o fim da Titanomaquia, em que os deuses olímpicos venceram os titãs. Embora Zeus fosse o grande personagem desta batalha, várias deidades o auxiliaram na guerra. Apesar de Dioniso não ser



Localização: Paris, Cabinet des Médailles, nº 573. Procedência: Vulci. Forma: *Kylix*. Data: 480/70 a.C.

tradicionalmente muito citado como partícipe deste combate, como podemos notar na *Teogonia*, que não faz menção a Dioniso na narrativa deste combate, neste período clássico o deus passou a ser retratado neste momento. Certamente, findo o governo tirânico, Dioniso já se encontrava deveras modificado pois, quando se trata deste tipo de representação, a divindade não é festiva, bárbara ou animalesca; pelo contrário, tem o semblante da cidadania ateniense e do sentido cívico da *polis*. Dioniso não bebe mais vinho; sequer segura o cântaro: agora este artefato está presente somente na forma de desenho, se tratando unicamente de um simbolismo de identificação de Dioniso.

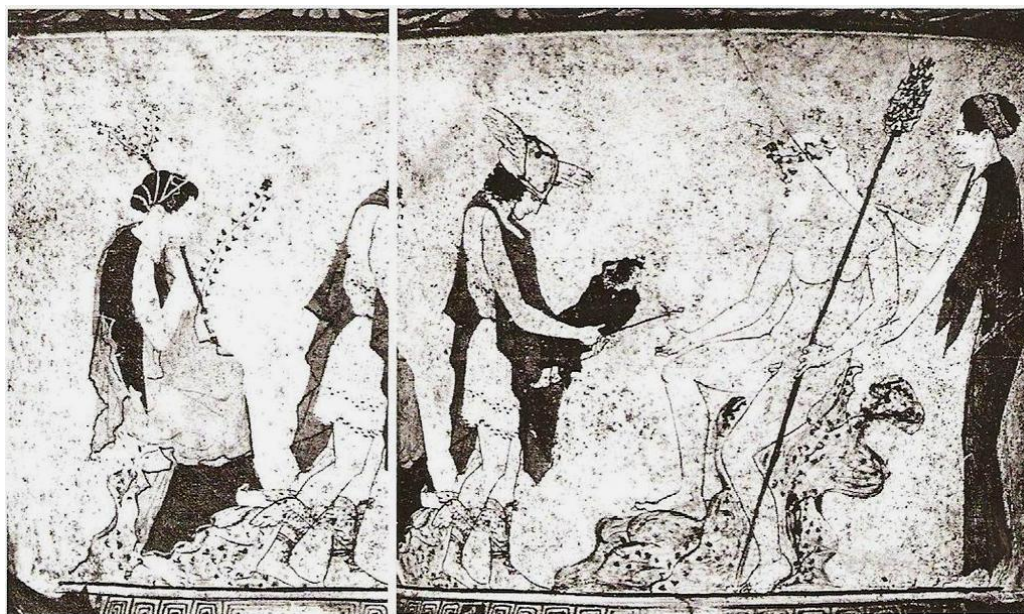
A somar ao nosso argumento está o fato de, no drama satírico já citado *Ciclope*, Eurípides faça menção à luta de Dioniso na Gigantomachia. Sendo escrita mais de meio século após a produção desta cerâmica, a obra relata características muito parecidas com a da cena acima, como o escudo e a lança. Eurípides pode ter se apropriado de um imaginário coletivo já arraigado na sociedade ateniense para ilustrar o início de sua peça.

Não encontramos sequer um elemento que seja exclusivamente ctônico nesta cena; até as figuras que aparecem nesta retratação são divindades uranianas, como



Apolo e Ares, cada um a lutar com um gigante. O transformado Dioniso do período clássico passa a figurar em ambientes e episódios que tradicionalmente não faziam parte de seu imaginário; em diversas efígies, as cenas que envolvem festas e celebrações são mudadas por representações de batalhas e mortes. Embora Dioniso possa, muitas vezes, ser identificado como chefe de um exército orientalizado – de Mênades, Sátiros e demais seguidores – sua guerra será tradicionalmente outra: a batalha é pela aceitação, pela celebração e pelo fim das diferenças; suas armas serão o tirso, o cântaro e o êxtase causado pelo vinho, e não uma lança mortal. O Dioniso cidadão desta imagem vem, claramente, corroborar com nossa hipótese da transformação da efígie do deus e até de suas funções.

O último artefato que apresentaremos trata de um episódio que passou a ser recorrente na última metade do século V a.C.: o Dioniso bebê, reforçando a faceta do menino-deus. Nesta cratera de fundo branco, datada de 440/430 a.C., o deus Hermes, em versão ctônica, carrega o pequeno Dioniso, e está com seu caduceu levemente levantado obliquamente, o que não remete para nenhum simbolismo específico<sup>978</sup>. O



Localização: Vaticano, Museu Gregoriano, n° 559. Procedência: Vulci. Forma: Cratera. Data: 440/30 a.C.

Pintor de *Phiale*<sup>979</sup> retratou, sentado em uma rocha, Sileno, que não se encontra itifálico – segura um tirso e parece esperar para receber a pequena deidade. Atrás deste uma

<sup>978</sup> SIEBERT, Gérard (1990), p. 381.

<sup>979</sup> Aluno do Pintor de Aquiles era um artista especializado em figuras vermelhas. Diferente de seu mestre, optou por trabalhar em artefatos grandes, retratando sempre cenas narrativas. Sua técnica em

ninfa apoia a mão em seu ombro. Sabe-se que, após o nascimento de Dioniso foram as ninfas e Sileno os responsáveis por sua educação. Atrás de Hermes, também sentada em um rochedo, parecendo segurar ramos de hera, encontra-se mais uma ninfa, ou quem sabe uma das Musas.

O Pintor de *Phiale* – e vários pintores de sua época – retrataram cenas mitológicas relacionadas com o teatro, e na produção deste pintor isto é muito forte. As Musas, representantes das artes, dentre elas o teatro, junto a Dioniso remeteriam a esta arte na qual o deus é padroeiro. Deste modo, sentada poderia ser Melpômene ou Tália, respectivamente Musas da tragédia e da comédia; destarte, pela falta de símbolos que atestem a identidade, se torna difícil a afirmação.

O Dioniso animalesco do início do século VI a.C, ou o festivo deus barbarizado e sexualizado do final do século VI a.C., se torna o cidadão guerreiro ou a inofensiva criança no século V a.C. Entretanto, deixemos claro que no período clássico o deus ainda era conhecido como das festas e celebrações – haja vista as peças teatrais analisadas anteriormente – e ainda seria simbolizado pela arte desta maneira. Todavia, este imaginário passa a não ser mais exclusivo, pois vai se atenuando e angariando outros episódios e temáticas. Mesmo o deus representado no ambiente das festas, como podemos apresentar neste trabalho, já na metade do século VI a.C. não é mais frenético, mas permanece sentado.

Com o advento da tirania, como forma de angariar apoio a seus governos, os tiranos passaram a acolher deuses rurais, associados às hierarquias menos abastadas, no seio da *polis*. Dioniso é o caso clássico de divindade aceite e transformada pela política vigente: o campestre e bestial deus das festas, da sexualidade, do vinho e da orgia, para assemelhar-se à realidade urbana na qual passa a se inserir, sofre grandes transformações, percebidas desde suas representações artísticas até aos textos teatrais.

#### 4.7. Pã

O deus Dioniso possui uma série de personagens míticos que o acompanham em seus cortejos e em seus banquetes místicos, fazendo parte das festas. A maioria destes seres são *daímones*. Os *daímones* que, assim como os heróis são uma prerrogativa da

---

fundo branco era muito expressiva e seus temas foram influenciados, sobretudo, pelo teatro da época. Recebe este nome, pois seu nome verdadeiro é desconhecido, baseado em seu primeiro objeto encontrado, uma *phiale*, um tipo de artefato raramente adornado com representações figurativas.

religião grega, não possuem uma definição específica. Mas Platão, em obras como *Banquete* – 202, d-e – *Fédon* – 107, c-d – e no livro X da *República* – 641, c-1 – já diferencia o *daímon* do *theós*, os deuses. De início é necessário compreender que, embora os preceitos judaico-cristãos tenham se apropriado do termo grego para se referir aos demônios, o *daímon* nada tem que ver com o imaginário do demônio cristão.

O *daímon* não possui uma definição própria e estanque, sendo confusa para os próprios Gregos o sentido fechado deste termo. O *daímon* seria mais uma abstração, uma ideia, e em alguns momentos os deuses podem agir como *daímones*:

*Daímon* é um poder oculto, uma força que leva o homem a fazer algo, mas para o qual não pode ser nomeada a origem. (...). Todo o deus pode atuar como *daímon*. Nem toda ação pode ser descoberto o deus por ela responsável. *Daímon* é o rosto oculto da ação divina.<sup>980</sup>

Mas além do *daímon* como abstração do mundo das ideias, que parece ter vigorado no período homérico, há também o *daímon* como criatura divina. Este *daímon* surge principalmente na cultura material e sempre acompanhando Dioniso, bebendo vinho:

Talvez este ser do mundo subterrâneo, que não é referido por mito algum, seja um resto que ficou depois de Dioniso ter sido assimilado aos deuses olímpicos imortais. Este resto já não podia chamar-se “deus”, mas também não podia ser denominado “herói”, pois não podia ser localizado num sepulcro.<sup>981</sup>

Os *daímones* são a parte terrestre e bestial que sobrou de Dioniso, após este ter seus aspectos e funções transformados.

O primeiro *daímon* que apresentamos é Pã. A divindade cujo nome deu origem a palavra “pânico”, Pã é um ser que tem suas primeiras citações no período arcaico, com uma genealogia relativamente simples e participante de poucas narrativas míticas. É filho de Hermes e de uma das ninfas filhas de Dríope<sup>982</sup>. O nome Pã tradicionalmente foi colocado se assemelhando a “tudo” – em uma alusão ao deus como encarnação do universo, o Tudo<sup>983</sup>. Todavia não é possível designar a origem da grafia de seu nome, embora os filólogos acreditem que seja ainda pré-clássico. A grafia Pã seria uma contração do nome *pa-on* – Πά'ν – que, de acordo com o estudioso do LIMC, tem

<sup>980</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 353.

<sup>981</sup> *Idem*, p. 353.

<sup>982</sup> Descendente do rei Licáon.

<sup>983</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 345.

como significado “pastor”<sup>984</sup>; por esta razão é que a criatura, na maioria das vezes, será representada no ambiente rural, juntamente com Dioniso e os outros seres dos bosques. Esta segunda explicação filológica faz mais sentido, pois Pã é uma divindade rústica que, na maioria das fontes textuais e iconográficas, está associado ao pastoreio e ao ambiente rural.

Sua lenda originou-se na Arcádia<sup>985</sup>. Na pequena cidade de Héraia havia um templo em honra de Pã<sup>986</sup> e especialmente em Atenas o deus era conhecido, onde seu culto era notório, acabando por se espalhar para fora dos limites da Ática, sendo celebrado inclusive em locais não helênicos<sup>987</sup>. Além da relação tradicional entre Pã e Dioniso, também encontramos nas artes Deméter em companhia do deus. Como Pã é o pastor – e filho de um deus que também tem o pastoreio como uma de suas funções – seria concebível que ele acompanhasse a deusa da agricultura, principalmente nos rituais agrícolas.

Entretanto Pã não aparece em companhia da deusa Ártemis. Ao contrário da deusa, que abate implacavelmente os animais, em atos selvagens, Pã pastoreia as ovelhas e os demais caprinos, guia os rebanhos pelas pradarias, vales e selvas. Não abate os animais, mas os orienta como um guardião cauteloso, sempre com seu *aulos*, em festividade e celebração.

A fonte mais detalhada acerca de Pã que chegou até nós é o *Hino Homérico a Pã*, composto provavelmente no século V a.C<sup>988</sup>. Neste hino, totalmente telúrico, Pã é um ser com características animais e que vivia na *chóra*, afastado do meio urbano, para além das muralhas:

Fala-me, Musas, do querido filho de Hermes,  
de pés de bode, dois chifres, amante do ruído e que, pelos campos  
cheios de árvores, anda para lá e para cá com as ninfas habitadas a  
[dançar,  
que pisam o alto da rocha escarpada  
invocando Pã, o deus pastor de cabeleira brilhante  
e descuidada, a quem foram destinados os picos cobertos de neve,  
o cume das montanhas e os caminhos pedregosos.  
Ele caminha para lá e para cá, através de moitas cerradas  
em um momento, é atraído por suaves correntezas;  
em outro, ao contrário, fica vagando em penhascos rochosos,  
subindo ao topo das colinas para observar as ovelhas.

<sup>984</sup> BOARDMAN, John (1989), p. 923.

<sup>985</sup> *Idem*, p. 923.

<sup>986</sup> SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990), p. 176.

<sup>987</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 345.

<sup>988</sup> RIBEIRO JR. Wilson A. (2010), p. 69.

Muitas vezes ele corre pelas altas e brancas montanhas;  
 muitas vezes, atravessa os arborizados flancos, com o olhar aguçado,  
 matando animais selvagens. Então, ao voltar da caça, e somente à  
 [noite,  
 ele emite sons, tocando em sua flauta uma doce  
 canção; certamente, não poderia ultrapassá-lo, em melodia,  
 a ave que, na florescente primavera, entre as folhas,  
 externa seu lamento com um doce canto.<sup>989</sup>

Sendo esta a representação em texto mais antiga de que dispomos acerca desta criatura, propomos que, ao contrário de algumas divindades que se tornaram ctônicas com o tempo, Pã já surge telúrico. Toda a relação com os rochedos, a neve, as correntezas e as ovelhas caracterizam Pã como uma deidade das pradarias e do meio rural.

O ser está sempre acompanhado de Ninfas, que também são criaturas da natureza, e a dança também está presente. É esta dança que, provavelmente, o aproximou do cortejo de Dioniso, assim como o fato de tocar o *aulos*, instrumento confeccionado por ele, após cortar talos de junco que na verdade se tratavam da ninfa Siringe, pela qual Pã se apaixonara, e se encontrava metamorfoseada<sup>990</sup>. Tanto a música quanto a dança são imprescindíveis em um rito ctônico e Pã, assemelhando-se a uma ave, externa seu canto que, apesar de sua aparência horrenda, é extremamente doce e apaziguador.

Todavia, Pã não é somente a campestre criatura que vive na companhia de Ninfas; a sua aparência, que por ora chega a ser grotesca, também o faz caçador, o rude que abate animais selvagens; o que sem medo adentra as matas desconhecidas em busca de presas. Neste ponto, assemelhando-se a Ártemis, gosta de barulhos e ruídos, assim como a deusa, que em algumas fontes era mencionada como “ruidosa”<sup>991</sup>. Este ruído é diferente do barulho provocado pelo canto das ninfas e pelo instrumento de Pã; a julgar pela palavra, que é colocada no início do hino, quando há a descrição monstruosa do ser, e não na parte em seguida, em que se fala de seus aspectos agradáveis. O ruído do hino é o incomodativo, o barulho do selvagem – assim como o parto das mulheres – e quem sabe da caça sendo abatida.

Entretanto, percebemos que não é este o aspecto que esta fonte deseja evidenciar. Embora as matas, o selvagem, fosse algo não compreendido em sua totalidade pelo Homem Grego da cidade, aqui a floresta é abordada de uma forma mais

<sup>989</sup> *Hino Homérico a Pã*, 1-18. Trad. Wilson A. Ribeiro Jr.

<sup>990</sup> CARVALHO, Sílvia M. S. de. (2010), p. 504.

<sup>991</sup> *Hino Homérico a Ártemis*, 1. Trad. Flávia R. Marquetti.

dócil, e da mesma forma Pã é versado, como uma divindade que organiza as danças e os sons do mato durante as festividades:

Nesse momento, as ninfas das montanhas, de voz clara, andam para lá e para cá em sua companhia e, com pés ágeis, perto de fontes de águas  
[escuras  
cantam e dançam; e Eco ressoa no topo da montanha.  
O deus se move aqui e ali, entre os coros, às vezes no meio,  
conduzindo-os com os pés ágeis e uma pele de lince  
selvagem nas costas, alegrando o coração com cantos melódiosos,  
em uma suave pradaria, onde o açafração e o jacinto  
florescem, olorosos, e se misturam incessantemente à relva.<sup>992</sup>

Este fragmento do hino trata-se claramente da descrição de um cortejo religioso. Pã conduz os trabalhos e as ações das Ninfas – dentre elas Eco<sup>993</sup> – que com música e dança celebram o divino. Contudo, embora o cortejo fosse embalado por elementos bucólicos, Pã permanece com sua selvageria: vestindo peles de lince selvagem, entoando cânticos. O açafração, áureo e brilhante, de acordo com algumas teorias, simboliza a sabedoria<sup>994</sup>, além de ser a cor das noivas na Antiguidade. As ninfas, ao acompanharem, significariam a própria natureza fazendo parte do cortejo, pois estas se configuram como a própria personificação da natureza.

Seguindo em nosso documento, temos no trecho seguinte a descrição genealógica de Pã: com hinos – mais um indício de que esta narrativa é focada em um festejo religioso – o ser e suas acompanhantes celebram os deuses, entre eles o pastor Hermes que, unindo-se à filha de Dríope, concebe um filho:

Eles celebram com hinos os deuses bem-aventurados e o grande  
[Olimpo,  
e o benévolo Hermes mais do que os demais,  
contando que ele é o rápido mensageiro de todos os deuses,  
e como ele chegou à Arcádia de muitas fontes, mãe de  
rebanhos, onde fica Cilene, seu lugar sagrado.  
Nesse lugar, embora um deus, cuidava das ovelhas de pelo  
[empoeirado  
para um homem mortal, pois lhe veio subitamente um intenso e terno  
[desejo  
de se unir amorosamente à filha de Dríope, a ninfa de belos cabelos.

<sup>992</sup> *Hino Homérico a Pã*, 19-26. Trad. Wilson A. Ribeiro Jr.

<sup>993</sup> Amante dos montes e florestas, era uma ninfa que por muitas vezes acompanhou Ártemis em suas caçadas. Conhecida por falar demasiado, recebeu um castigo de Hera, após a ninfa a ter enganado, onde não poderia mais estabelecer um diálogo – *Metarmorfoses*, III, 356; a partir daquele momento, somente repetiria o que os outros dizem.

<sup>994</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 161.

Ao ar livre ele consumou o casamento e em seus aposentos ela deu à  
 [luz,  
 para Hermes, um filho querido, espantoso de se ver,  
 com pés de bode e dois chifres, barulhento e risonho.  
 De um salto, ela fugiu – a nutriz abandonou sua criança –,  
 com medo, ao ver seu aspecto rude e barbudo.  
 Prontamente o benévolo Hermes tomou-o em suas mãos,  
 ao recebê-lo, e alegrou-se imensamente o deus em seu coração.  
 Rapidamente, para o lar dos imortais ele foi, depois de cobrir a criança  
 com as peles espessas da lebre da montanha.<sup>995</sup>

Assim como Hermes, que cuida de rebanhos como um pastor, Pã também zelarà pelos rebanhos e animais domesticados, seguindo a função do pai. É a primeira menção no hino ao papel de pastoreio, que será exercido por Pã, e que irá acompanhá-lo nos séculos seguintes.

Embora o *Hino Homérico a Pã* estivesse muito mais voltado para as questões telúricas e belas, a descrição desta criatura nos surpreende e vai contra todo o restante do documento, pois Pã é uma horrenda criança, sendo abandonado por sua mãe. Esta rudeza que o hino descreve, do ser que já nasce barbudo, com chifres e pés de bode, aliado ao fato de ser barulhento e risonho, uma criatura de aparência jocosa, é que faz dele um ctônico.

Desde a sua concepção que Pã se caracterizará como um deus selvagem pois, além de sua aparência física, seu pai Hermes o veste com peles de lebre da montanha. Hermes e a filha de Dríope consumam o ato sexual ao ar livre, e provavelmente em um ambiente rural, pois o deus estava a cuidar de ovelhas. Toda a narrativa em torno da concepção e nascimento de Pã se passa em uma zona ruralizada, ou pelo menos o sentimento a que o hino nos reporta é este.

No último passo, Pã vai ao Olimpo e, assim como ocorreu com seu pai, todos vão se alegrar com sua presença e lhe concederão afeto:

Ele sentou-se ao lado de Zeus e dos outros mortais  
 e mostrou-lhes seu filho; e todos os imortais se alegraram em seu  
 espírito, e o báquico Dioniso mais do que todos;  
 e eles o chamaram de Pã, pois ele trouxera alegria a todos os corações.  
 E desse modo a ti eu saúdo, meu Senhor, e com o canto te torno  
 [favorável.  
 A seguir eu me lembrei de ti e também de outro canto<sup>996</sup>

<sup>995</sup> *Hino Homérico a Pã*, 27-43. Trad. Wilson A. Ribeiro Jr.

<sup>996</sup> *Idem*, 44-49. Trad. Wilson A. Ribeiro Jr.

Nos últimos versos, Pã passou a fazer parte do cortejo báquico de Dioniso, representando a alegria que o rito pretendia passar. Pã, e isto perceberemos acuando da discussão em torno das imagens presentes na cerâmica, será conhecido como um dos integrantes primeiros das festas em honra a Dioniso, embora o teatro de Atenas não tenha descrito Pã juntamente com Dioniso e seu séquito.

Aliás, Pã praticamente não possui participação nas peças teatrais atenienses. Somente em três tragédias, todas de autoria de Eurípides – a problemática tragédia *Reso*, *Medeia* e *Hipólito* – é que Pã é citado; há também uma pequena menção na comédia *As Rãs*. A primeira peça apresentada por nós se trata de *Medeia*, representada em 431 a.C., durante as Grandes Dionísias. Nela, estão contidos as lamúrias da feiticeira Medeia, que assassina os próprios filhos para se vingar de seu marido, o herói Jasão, que conhece a feiticeira durante a expedição com os Argonautas e naquele momento se encontrava nos braços de outra mulher.

Sendo este um texto trágico, cabe vários momentos de desespero e também pânico: e é no momento mais fulcral, aquele que descreve as ações de Medeia em seu suicídio, que o nome de Pã é lembrado. Por meio da narrativa de um Mensageiro, é descrita a morte da feiticeira e o medo pelo qual se acometeu uma criada: “Uma das criadas antigas, crendo que vinham aí as iras de Pã ou/de algum dos deuses, soltou um grito, antes mesmo de ver pela boca/golfar alva espuma, as meninas dos olhos reviradas e o corpo exangue.”<sup>997</sup>

Interessante como o nome de Pã aparece em um momento de pânico, em que até um grito sai da boca de uma das criadas. A imagem de Pã, deste período clássico para o hino do período arcaico, é completamente alterada: o ser que antes era telúrico, que entoava sons pelas pradarias, agora assume o papel de uma criatura evocada no desespero, no momento de pavor<sup>998</sup>. O medo não é só da cena presenciada, é também em relação ao próprio Pã, pois a criada tem medo dos castigos deste. O ser agora é impiedoso e vingativo com aqueles que cometem crimes. Isto não nega seu caráter telúrico; todavia altera algumas de suas facetas, pois deixa de ser, ao menos para Eurípides, o festivo ser das pradarias e florestas.

Em *Hipólito*, de 428 a.C., há uma pequena menção a Pã no início do texto, pelo Coro das mulheres de Trezena. O deus aparece junto a Hécate:

<sup>997</sup> *Medeia*, 1171-1173. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira.

<sup>998</sup> Conforme Maria Helena da Rocha Pereira (1991), na Antiguidade se supunha que aquele que sucumbia de repente é porque foi atingido por Pã e, sobretudo, por Hécate; na época contemporânea ainda há resquícios deste pensamento, como a expressão “ser tomado de pânico”.



## ESTROFE II

Estarás, jovem senhora,  
 por Pã ou Hécate possuída,  
 pelos augustos Coribantes  
 ou pela Mãe das montanhas  
 enlouquecida?<sup>999</sup>

Devemos nos atentar para o fato de Pã aparecer junto à deusa Hécate; a jovem a quem o Coro se refere é Fedra, madrasta de Hipólito que se apaixonou pelo enteado. Hécate, de genealogia pouco clara, é a deusa da magia e das almas dos mortos, que guiava Perséfone pelo submundo. Sendo uma deusa soturna, é interessante como Pã está associado a ela e não há deusas mais ligadas a terra, como Deméter – que aparece mencionada na estrofe anterior – ou a própria Ártemis.

Acreditamos que as três tragédias euripidianas que chegaram até nós e que retratam Pã partem do mesmo princípio: o ser não é somente telúrico, mas se associa ao caráter ctônico também ligado ao misterioso e ao oculto. Deste modo, o Pã do teatro ático está associado ao pânico e ao mundo soturno, se afastando de seu Hino Homérico; ou ainda representando os desejos desenfreados e evitados pelos seres humanos – pois Pã parece possuir a madrasta que acalentava desejos carnis por seu enteado – desta forma se assemelhando ao hino. Eurípides agrega elementos novos a Pã: além de continuar com seu aspecto sexualizado, também adquire um caráter hermético e sombrio que até então não havia sido mencionado pela documentação textual.

Na peça *Reso*, que narra a saga da Guerra de Troia primordialmente pelo ponto de vista troiano, o autor assenta uma outra faceta de Pã, esta sim, também, muito mais temida do que o lúdico Pã do Hino Homérico. Sem conseguirmos mensurar a data certa da obra – pois poderia ser tanto da metade do século V a.C, quanto de seu final ou até mesmo do início do helenístico<sup>1000</sup> – podemos afirmar que este Pã distingue-se daquele apresentado no período arcaico:

## HEITOR

Anuncias coisas temerosas aos ouvidos,  
 mas encorajas, e em nada me és claro.  
 Pois sim! É com o açoite  
 terrível do Pã Crônio que te assustas? [Então, deixando os postos de  
 [vigilância para  
 trás, atijas a tropa.] O que declaras? Que nova

<sup>999</sup> *Hipólito*, 141-145. Trad. Bernardina de Sousa Oliveira.

<sup>1000</sup> SAIS, Lilian Amadei (2010), p. 58

devo afirmar que tu anuncias? Já falaste muito,  
mas nada me indicaste com precisão.<sup>1001</sup>

Na fala de Heitor, num diálogo com o coro formado por vigias, é perceptível, primeiramente, que Pã não é filho de Hermes, mas sim filho do próprio titã Cronos. Esta é uma genealogia distinta daquela tradicional atestada pelo *Hino Homérico a Pã*. Assim como Eurípides faz em *Íon*, em *Reso* também a ascendência das divindades é colocada em questão, se compararmos com a hesiódica. Se concordarmos que a peça foi confeccionada em meados do século V a.C, é possível conjecturar que o jovem Eurípides coloca em causa a genealogia habitual das divindades, bem como suas crenças, antes mesmo da filosofia socrática. Já se a peça for do final do período clássico, possivelmente a visão clássica das divindades e suas árvores genealógicas já havia se perdido, ao menos em partes, dando lugar a novas interpretações e reformulações acerca das narrativas do panteão divino. A julgar pela tradição que se manteve nos momentos posteriores à composição da obra – mesmo que a peça possa ter sido escrita em dois momentos distintos – esta foi uma genealogia isolada, pois se continuou a considerar Pã como o pastor filho de Hermes.

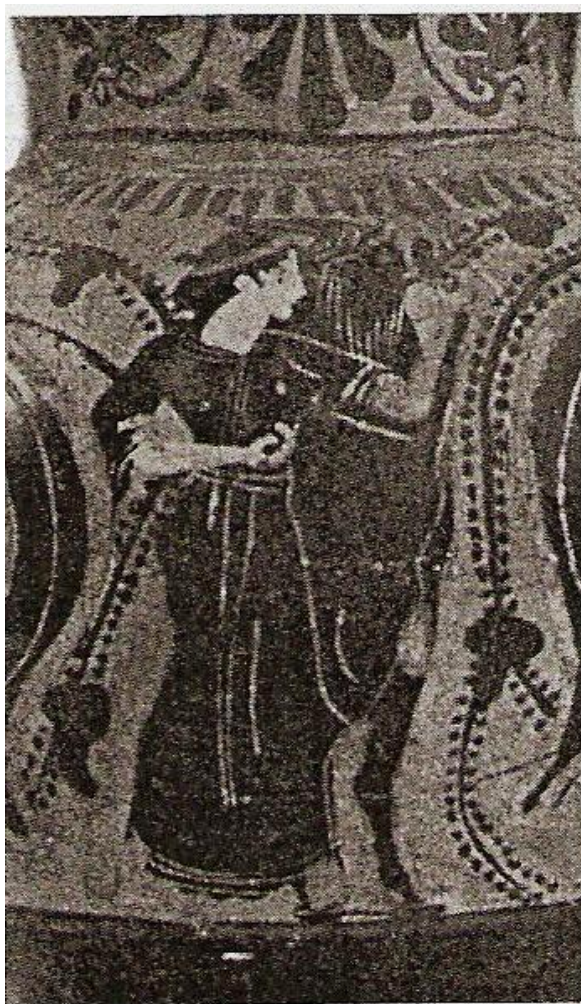
Pã não é mais o deus que caminha em cortejo festivo embalado pelo som de seu *aulos*; agora é a divindade que açoita. Pã, de acordo com algumas facetas do imaginário helênico, é o protetor silvícola que agride fisicamente aqueles que tentam invadir e depredar as matas. Da mesma forma, a ideia de Pã – o “pânico” – assusta os vigias que compõem parte da tropa troiana, na qual Heitor critica duramente, perguntando se possuíam medo dos terríveis açoites do filho de Cronos, Pã. Este Pã não é aquele que leva alegrias aos deuses nem faz parte de festejos, é uma face desconhecida e selvagem do ser divino pastor que, da mesma forma que sua aparência e sua vivência nos bosques, o faz ctônico.

Na comédia aristofânica *As Rãs*, Pã aparece no canto das rãs habitantes do lado do mundo inferior: “e Pã de córneos pés/que da flauta, brincando, tira sons.”<sup>1002</sup> O Pã de Aristófanes é semelhante ao Pã do Hino Homérico: possui pés de cabra, toca o *aulos* e é brincalhão. Diferente de alguns aspectos encontrados nos textos trágicos, na comédia Pã não é uma criatura monstruosa ou que causa pavor, mas uma lúdica figura que entoa sons.

<sup>1001</sup> *Reso*, v. 34-40. Trad. Lilian Amadei Sais.

<sup>1002</sup> *As Rãs*, 229-230. Trad. Américo da Costa Ramalho.

Bem mais presente é Pã na iconografia. A criatura figura em várias peças de cerâmicas com motivos e cenas distintas. Assim como Dioniso, Pã será bastante representado nas efígies, sempre como um ser campestre, festeiro ou ainda sexualizado. Se a transformação na documentação escrita foi sutil, temos uma considerável alteração,



Localização: Museu de História Cultural da África do Sul, L 64/4. Procedência: Ática. Forma: Ânfora. Data: 490 a.C.

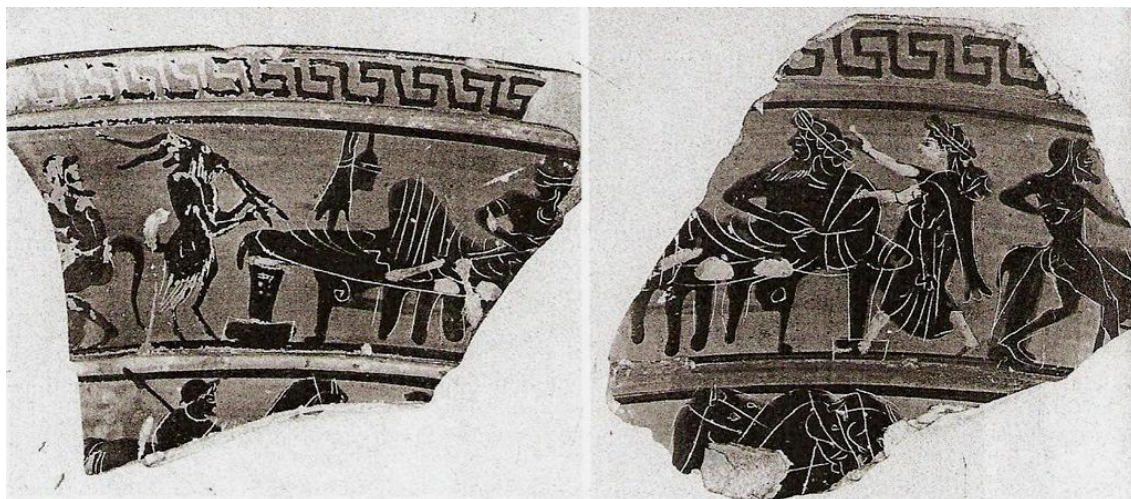
no espaço de algumas décadas, da imagem de Pã na cerâmica. Como início apresentamos esta ânfora acima, pintada pelo Pintor de Linhas Vermelhas, de quem não dispomos de informação, e de um período remoto, 490 a.C, do início do período clássico.

Nesta ânfora, Pã está em pé ao lado de uma mulher, que julgamos ser uma Mênade. A cena que presenciamos é uma festa dionisíaca, pois as parreiras e os cachos de uva circundam a ocasião. Pã parece usar uma máscara, assim como faz Dioniso em várias das suas representações, o que reforçaria o caráter festivo da imagem. O ser

possui uma longa bárbara e os pés são de bode, além dos dois chifres. É alto e passa a ideia de uma figura monstruosa, animalesca. Neste período pós-tirânicas, embora tendo havido um esforço de contemplarem divindades rurais, estas em sua maioria ainda eram extremamente bestializadas.

Da mesma forma que a primeira imagem a próxima efígie, que se encontra em uma cratera também datada de 490 a.C., de pintor desconhecido, representa uma festa, para ser mais preciso um *symposium*, pois há música, dança e *klinai*, mobiliários utilizados durante este tipo de celebração, em que os convidados se reclinavam na hora das refeições. Nesta cena temos várias figuras: um homem sentado, provavelmente Dioniso, que olha Pã; este toca o *aulos*. Também há uma Mênade, que parece dançar, e outras figuras de difícil identificação.

Pã será ainda mais parecido com um animal do que na figura apresentada anteriormente. Nesta representação, a criatura sequer tem traços humanos, com troncos,



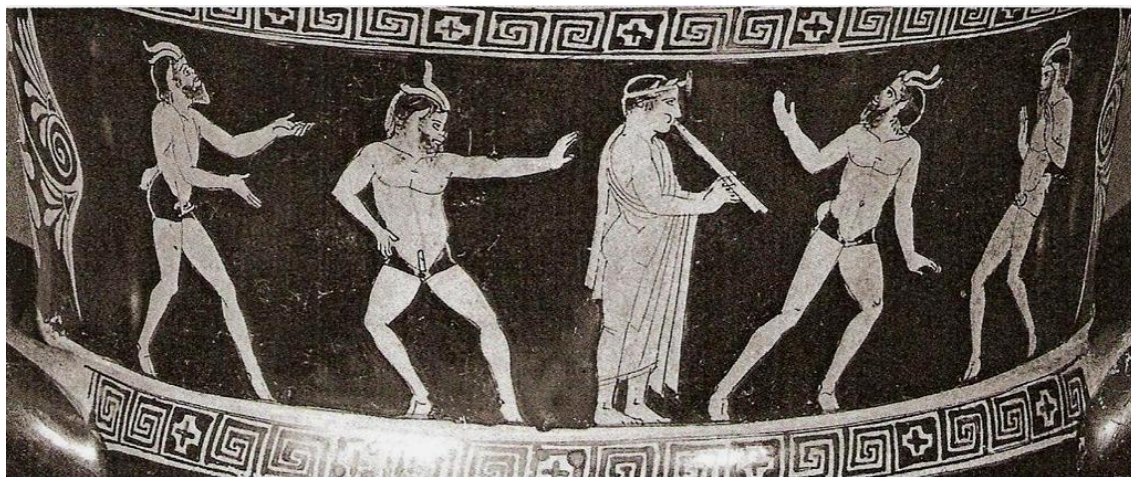
Localização: Museu Allard Pierson, 2117/8. Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: 490 a.C.

membros e face de bode, assim como os característicos chifres. Esta aparência vem corroborar nossa afirmação de que, ao contrário de algumas deidades, Pã já nasce selvagem, tendo em vista seu aspecto. Entretanto, assim como a grande maioria dos deuses ctônicos, Pã vai sendo urbanizado e se humanizando com o passar das décadas, vindo ao encontro do objetivo central desta tese.

Confirmando o que estamos propondo, apresentamos uma peça de um período mais recente, confeccionada pelo Pintor de Níobe. Ao contrário das duas primeiras imagens, do início do século V a.C., nesta, quase da metade – 460 a.C. – Pã já figura com tronco e face completamente humanos. Os únicos aspectos animalescos que se mantêm são os chifres, que não mais abandonarão o ser até o período romano, sendo o



elemento simbólico de identificação desta divindade, além dos pés de bode, que da mesma forma seguirão as representações na maioria das imagens. Os bodes e cabras são conhecidos por seu gosto por uma liberdade espontânea; inclusive o nome da cabra, *capra*, originou a palavra capricho<sup>1003</sup>. Daí a explicação por sempre estarem juntos a Pã: o ser das liberdades campestre, do alvedrio pastoril e das florestas, que dança descompromissado em festas e banquetes místéricos, deveria mesmo estar associado a um animal representativo desta liberdade, cara aos seres festivos<sup>1004</sup>.



Localização: Londres, Museu Britânico, E 467. Procedência: Altamura. Forma: *Kalyx*. Data: 460 a.C.

Destarte, por que razão neste *kalyx* há vários “Pãs”, haja vista que nossa documentação escrita apresenta uma deidade só. Não há evidências neste tipo de documentação para que sejam representados vários “Pãs”. Propomos que, dependendo do local ou da ideia do artista, Pã poderia entrar em uma espécie de simbiose com os Sátiros – estes sim inúmeros – devido à mesma aparência jocosa e sexualizada de ambos os seres. Um dos seres que representam Pã, nesta imagem, aparece com seu falo ereto, prerrogativa dos Sátiros. Estes elementos mesclados é que nos concedem a sensação de que em algumas imagens as criaturas se assemelham, pois ambas são deidades dos festejos, cortejos e celebrações.

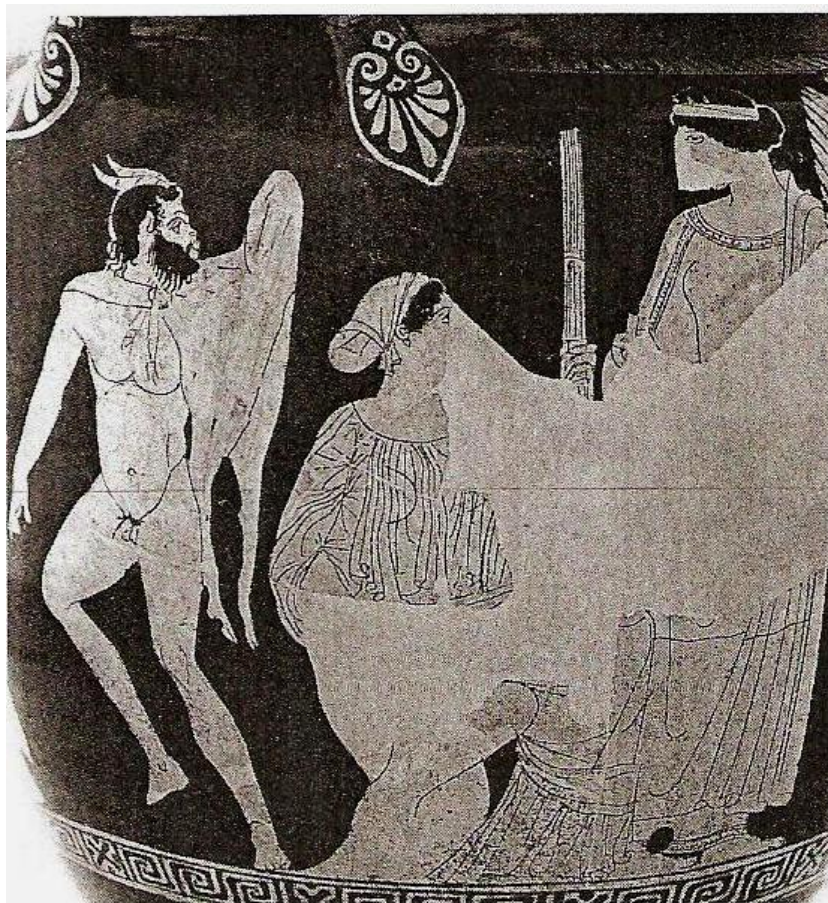
Neste *kalyx*, assim como todas as outras, a cena é uma festa. Seminus, estes “Pãs” dançam ao som de um *aulos*, tocado por um mortal. Os Sátiros, por não serem propriamente deuses, e sim *dáimones*, sempre andam na companhia de mortais. Pã

<sup>1003</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 222.

<sup>1004</sup> Diodoro da Sicília, em sua obra *Bibliotheca Histórica*, afirma que em Delfos homens viram bodes e cabras dançando, possuídas pelas fumaças que saíam das entranhas da terra. Teria sido esta a origem do Oráculo de Delfos.

também anda junto a mortais, como as Mênades, sendo que o próprio deus Dioniso também é presenciado junto a estes. Todas estas semelhanças, acreditamos, fazem com que, em alguns momentos, as representações das divindades se confundam e algumas semelhanças de uns apareçam representadas em outros.

Uma outra cena diferente das apresentadas até agora pode ser analisada a seguir: Pã em companhia de Deméter e Perséfone. De artista desconhecido, a cratera, de



Localização: Universidade de Stanford, 1970.12. Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: 450/25 a.C.

450/425 a.C, apresenta um Pã com chifres e com pernas de cabra. O ser fita as duas deusas, trajando uma pele de cabra; somente usavam peles de animais pessoas de segmentos econômicos inferiores, como os camponeses e os pastores<sup>1005</sup>. Da mesma forma que Dioniso, Pã veste roupas de animais para associar a popularidade do deus e os segmentos que estes representavam.

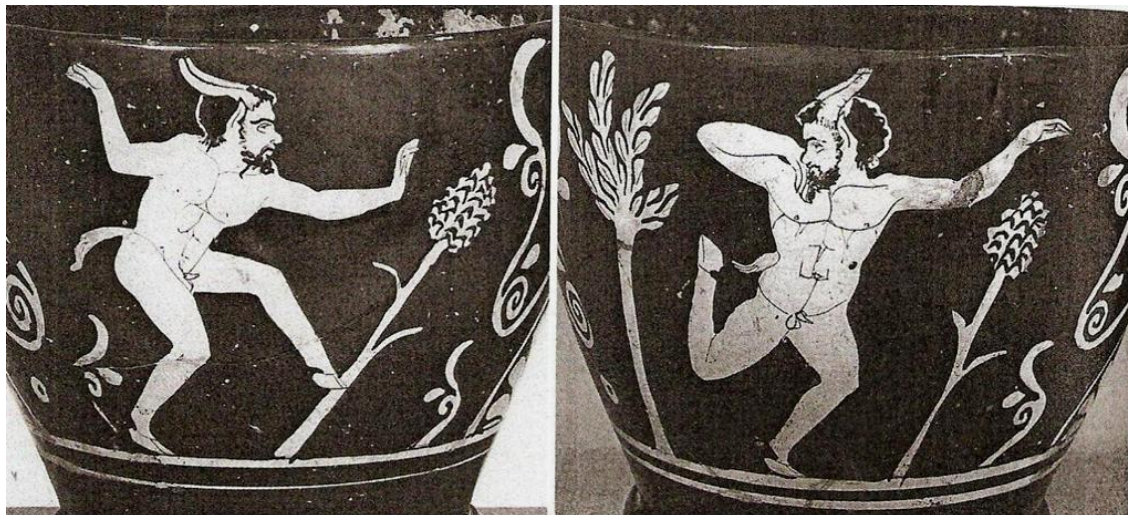
Perséfone segura uma tocha, indício de que se tratava de um ritual, provavelmente os Mistérios de Elêusis; ao que tudo indica, devido às características,

<sup>1005</sup> LABIANO, Juan Miguel (2010), p. 87.



esta cratera era utilizada nos festejos em Elêusis. Embora não seja uma festa em honra a Dioniso, Pã continua aparecendo em situações de celebração: os festejos eleusinos eram um momento de felicidade, de celebração da colheita; este ritual, exclusivamente rural, era caro a Pã, um deus campestre e telúrico.

A última imagem que apresentamos está presente em um *skyphos* de 430/420 a.C., do final do período clássico. O Pintor de Pisticci<sup>1006</sup> traçou um Pã praticamente humano, que dança ao lado de tirsos e ramos de louro. O louro, como outras plantas,



Localização: Museu de Dresden, Dr. 387. Procedência: Pisticci. Forma: *Skyphos*. Data: 430/20 a.C.

durante toda a Antiguidade, significava a imortalidade<sup>1007</sup>. Não é possível afirmarmos se a festa na qual Pã participava são os Mistérios de Elêusis, que possuíam um apelo para a vida eterna, mas acreditamos que não, pois elementos simbólicos que caracterizariam o ritual não foram pintados, até por este artefato ter sido confeccionado longe do território da Ática, local do culto. Deste modo, o louro estaria presente na cena somente para indicar a associação com a natureza e os elementos planta e mata.

Embora as características de Pã, relacionado com a bestialidade, como os chifres, os pés de cabra e neste caso específico uma cauda, permanecessem inalterados, a imagem do deus no final do século V a.C., assim como da maioria das divindades apresentadas aqui, possuem suas representações modificadas para figuras mais humanizadas e mais adequadas aos padrões da *polis* urbana.

<sup>1006</sup> Considerado o pai da escola Lucânia, foi provavelmente educado nas questões artísticas em Atenas, quem sabe discípulo dos artistas do Grupo Polignoto, pois sua técnica é semelhante. Acredita-se que o Pintor de Pisticci foi o primeiro a confeccionar peças em figuras vermelhas na região onde hoje é a Itália, para onde se mudou depois de aprender o ofício de pintor de cerâmica. Sua oficina foi escola para outros pintores consagrados da região do Metaponto.

<sup>1007</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 630.

## 4.8 Priapo

O “deus falo” Priapo, que também integra o cortejo de Dioniso, foi uma divindade pouco difundida antes do período helenístico, encontrando seu apogeu já no período da hegemonia de Roma. Anterior ao século IV a.C., pelo que sabemos Priapo não foi citado em nenhuma documentação textual, e mesmo as poucas imagens em cerâmica anteriores a este período são questionáveis, pois o deus, ao que ao menos indica a documentação iconográfica que analisamos, era fundido a Hermes itifálico, fazendo com que as efígies mostrassem seres mais parecidos com Hermes do que propriamente com Priapo.

Ao que tudo indica, os seus ritos tiveram início também no século IV a.C, na cidade de Lâmpsaco<sup>1008</sup>. Contudo, de acordo com Wolf-Rüdiger Megow, que escreve sobre esta criatura no LIMC, é quase certo que o deus era conhecido antes disto:

Diodoro weist darauf hin, dab Priapo nicht nur in den dionysischen Mysterien, sondern in fast allen verehrt wurde, was eine Verbreitung seines Kultes in hellenistischer Zeit nahelegt. Doch auch wenn der Alexander-Zug den Anstob zu einer weiteren Verbreitung des Priapo-Kultes gegeben haben sollte, mub der Gott aus Lampsakos, zumindest in Attika früher schon bekannt gewesen sein. Das bezeugt weniger der att.-sf. Töpfer des Namens Priapos, als vielmehr die Komödie Priapos des Xenarchos aus dem 4. Jh. v. Chr.<sup>1009</sup>

Em algumas regiões ou para certos grupos de pessoas, principalmente as que praticavam e eram adeptas dos cultos de Dioniso, Priapo já deveria figurar no imaginário. Como o teatro era escrito e vivido por uma elite de cidadãos, Priapo, este deus popular e sincrético, aceite por determinados e seletos grupos de pessoas, não teria por que ser contemplado ou referenciado pelos escritores teatrais.

Lâmpsaco, na Ásia, de acordo com a tradição, é o local de nascimento do deus. Também é consenso de que seja filho do próprio Dioniso com Afrodite, embora outras narrativas o coloquem como filho de Afrodite e Zeus, sendo a sua aparência disforme, com um descomunal falo ereto, um castigo de Hera<sup>1010</sup>; ainda temos na genealogia de Priapo Adônis como pai e Afrodite

<sup>1008</sup> OLIVA NETO, João Angelo (2006), p. 15.

<sup>1009</sup> MEGOW, Wolf-Rüdiger (1981), p. 1029.

<sup>1010</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 395.



como mãe; há também menção sobre a ninfa Dione como a mãe e Hermes como pai<sup>1011</sup>. O fato é que, quase sempre, sua mãe será Afrodite, ela mesma associada à sexualidade e também ao órgão genital masculino<sup>1012</sup>.

Sendo a deusa da paixão, da conjunção carnal, que enlouquece os homens e mexe com seus falos, os fazendo adentrar a ereção, Afrodite também é relacionada ao falo, mas não só por isso. Seu nascimento já a coloca em simbiose com os genitais masculinos<sup>1013</sup>: nascida da castração de Úrano, quando seu sêmen se mistura com a espuma do mar, Afrodite desempenhará o papel de sexualizar as relações humanas, assim como seu filho Priapo irá fertilizar as representações sociais<sup>1014</sup>.

Algumas são as conjecturas apresentadas para o surgimento de Priapo no imaginário religioso helênico. A maioria dos autores se contenta em concluir que o deus surge do caráter sexualizado do cortejo a Dioniso, no qual carregavam em procissão o falo feito de madeira em *phallophoria* e que tempos mais tarde foi substituído pela figura de Priapo<sup>1015</sup>. Giulia Sissa e Marcel Detienne (1990) também parecem compartilhar desta ideia, pois das poucas vezes que mencionam o deus é nas descrições dos festejos de Dioniso.

Priapo seria a síntese da sexualização dos ritos dionisíacos, juntamente com os Sátiros. Embora representado somente em períodos tardios, o deus estaria presente desde tempos remotos, na forma do falo erotizado. Porém, a posição de destaque nunca foi de Priapo e sim de Dioniso, que não possuía seu falo a mostra. Priapo ficou relegado a ser uma divindade participante do ritual, assim como os *daímones* e os seres humanos: “deusinho, feio, disforme antropomorfo puro sem bestialidade, é uma criança com cabeça de velho atribulado com um sexo monstruoso, tão comprido quanto o resto do corpo e, além disso, inútil e dolorisíssimo”<sup>1016</sup>. Priapo ficou relegado, em muitos aspectos, a esta fertilidade de jardins, não sendo necessariamente um deus da fecundidade – já que seu falo jamais conheceu o prazer sexual do gozo – e sim a um caráter da fertilidade animal e principalmente vegetal, questão em que também era partícipe Dioniso.

<sup>1011</sup> MEGOW, Wolf-Rüdiger (1981), p. 1029.

<sup>1012</sup> As fontes são desconexas quando se trata da genealogia do deus. Pausânias, Ovídio, Vergílio, Teócrito e Apolodoro foram alguns que escreveram sobre esta genealogia, cada um versando uma informação diferente.

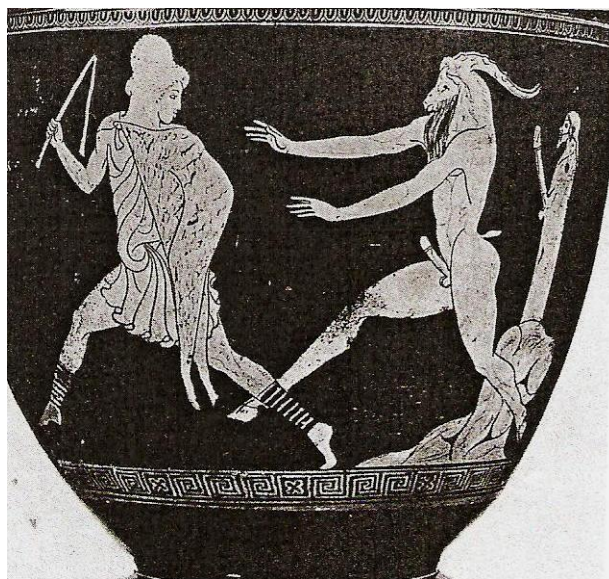
<sup>1013</sup> SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990), p. 268.

<sup>1014</sup> De acordo com João Angelo Oliva Neto (2006), falos priápicos eram colocados junto a hortas e jardins, como forma de dar o exemplo às plantas e afastar a infertilidade.

<sup>1015</sup> OLIVA NETO, João Angelo (2006), p. 16.

<sup>1016</sup> SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990), p. 273.

Destarte, outra versão acerca do surgimento de Priapo será discutida por nós. Para tanto, apresentaremos as duas imagens do deus anteriores ao período helenístico que nos chegaram. Nesta cratera, datada de 470 a.C., de pintor desconhecido, é possível ver um jovem que corre para a esquerda e parece ser perseguido por uma criatura itifálica. Acreditamos que esta criatura não seja Priapo, pois o deus não era descrito como antropomorfo; quem sabe é Pã, com chifres e pernas de bode. O jovem carrega o barrete frígio. Poderia ser Gamedes, o herói que pertencia a estirpe real de Tebas. A narrativa mítica envolvendo Ganimedes possui elementos de homoerotismo: Zeus,



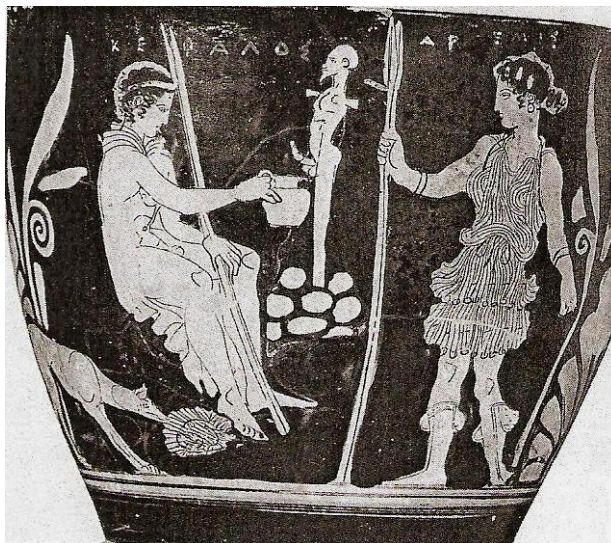
Localização: Museu de Boston, 10.185. Procedência: Cumas. Forma: Cratera. Data: 470 a.C.

apaixonado pelo jovem devido a sua beleza, o rapta e leva-o ao monte Olimpo<sup>1017</sup>. Quem sabe imbuído deste caráter homoerótico do mito de Ganimedes fez com que ceramistas aproveitassem a temática para confeccionar cenas com a mesma narrativa, mas com divindades distintas.

Esta cena sugeriria, quase certamente, um momento de homoerotismo. Não poderia haver, dentro da moral educacional pederástica, penetração entre dois homens. Contudo esta cena não se trata de um momento pederástico e sim de uma impulsão sexual: a figura tenta agarrar o jovem, que resiste, possivelmente para penetrá-lo. Todavia a imagem que nos interessa é a da direita, um Hermes itifálico, de pescoço comprido, barba pontuda e nariz saliente.

<sup>1017</sup> Desde fontes antigas como a *Ilíada* (XX, 232-236) já tratam do rapto de Ganimedes. Mas também o teatro, como *As Troianas* (822) de Eurípides e outras fontes, como o *Hino Homérico a Afrodite* (210), citam passos desta narrativa.

No *lekythos*, semelhante à cratera, também encontramos uma representação itifálica. Datado do final do século V a.C. e também de pintor desconhecido, é possível



Localização: Museu Nacional de Atenas. Procedência: Eretria. Forma: *Lekythos*. Data: Fim do século V a.C.

ver à direita a deusa Ártemis e à esquerda, sentado, o herói Céfalos<sup>1018</sup>; o pintor, inclusive, grafa o nome das figuras. A figura itifálica, que parece estar cravada no chão, é careca, com um nariz grande, com uma pequena barba e magro, e parece ter sido feito de madeira; não se parece muito com o Hermes itifálico convencional.

Nas duas imagens, é possível perceber que Priapo não aparece de forma clara. Destarte, o LIMC referencia estas duas efígies como se tratando de um Priapo. O que podemos apresentar como hipótese é que Priapo, ainda não conhecido ou simbolizado claramente no período clássico, estava associado somente ao falo ereto, ao órgão sexual masculino. Como a representação fálica por excelência era o faceta itifálica de Hermes, acreditamos que a representação de seu órgão sexual sugeriria uma associação com o deus-falo Priapo.

Embora esta analogia seja de difícil comprovação, acreditamos ser algo plausível, haja em vista estatuetas e imagens de Hermes itifálico – como estas que enxergamos nas imagens – eram carregadas no cortejo a Dioniso. Priapo se configurava como a abstração fálica do séquito dionisíaco, sobretudo em seus cortejos. Algumas características artísticas também nos fazem reafirmar esta hipótese:

<sup>1018</sup> De genealogia confusa, pode ser tanto filho de Hermes e Herse, quanto de Cérope e Aglauro ou ainda de Deioneu e Diomedé. Retratado pelas *Histórias* de Heródoto – IV, 93 – e pelas *Metamorphoses* de Ovídio – VII, 661 – dentre outras fontes, em todas as narrativas míticas, Eos – a Aurora – se apaixona pelo mortal.

Die frühen attischen Denkmäler kennen das Bild des Gottes lediglich als Herme in dem geläufigen Typus mit geradem Hermenschaft ohne attributives Beiwerk, wie er einigen Zeit zuvor für Hermes und Dionysos ausgebildet worden war. Allerdings erscheint mit auch schon eine frühe. Oberkörper-Herme in der "Lordosis"-Haltung. Ob an der Entstehung dieses ersten und für die Entwicklung der nachklassischen Zeit ausschlaggebenden Priapos-Bildes auch ein mögliches "Urbild" in Lampsakos beteiligt war, läßt sich nicht sicher entscheiden, dürfte aber unwahrscheinlich sein, zu gut paßt es sich der allgemeinen Entwicklung der attischen Herme ein.<sup>1019</sup>

Deste modo, Priapo e Hermes itifálico seriam, em períodos mais remotos, criaturas semelhantes, ou ainda a mesma divindade, fundida na simbologia do falo ereto; o falo seria um arquétipo da relação Hermes itifálico/Priapo.

#### 4.9 Sileno

O ser que educou Dioniso. Esta é a primeira definição de Sileno que encontramos<sup>1020</sup>. Porém acreditamos que outras duas definições desta criatura sejam possíveis, mesmo nos períodos mais remotos da Antiguidade, como as eras arcaica e clássica grega. Percebemos na documentação escrita – diga-se a tragédia *Ciclope*, de Eurípides, a única a elencar o ser – um único Sileno, feio e jocosos. Este Sileno de Eurípides, como veremos, é um trabalhador rural escravizado pelo Ciclope, segmento social que Dioniso, e grande parte das figuras ctônicas, representavam.

Já na documentação imagética, elencamos diversas cerâmicas que pintam vários Silenos, em ambientes festivos ou ruralizados. Sileno poderia ser, nestes casos, o nome genérico dos Sátiros envelhecidos<sup>1021</sup>; da mesma forma que Pã, Sileno poderia se misturar e se confundir com os Sátiros, dependendo das prerrogativas do ceramista. Erika Simon, a especialista do LIMC, atesta que “Sátiros” e “Sileno” possuem uma etimologia parecida, sendo que ambos os seres poderiam assemelhar-se em muitas características<sup>1022</sup>.

<sup>1019</sup> MEGOW, Wolf-Rüdiger (1981), p. 1042.

<sup>1020</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 418.

<sup>1021</sup> *Idem*, p. 418.

<sup>1022</sup> SIMON, Erika (1989), p. 1108.

Para a autora, Sileno, assim como os Sátiros<sup>1023</sup> – e colocamos que, de certo modo, Pã também – não poderia ser considerado um deus, sendo um *daímon*, estando na fronteira entre uma divindade e um mortal:

Sileno sind dämonische Zwitter zwischen Mensch und Rob, mit Ohren, Schweif, zum Teil auch mit Füben und dem Fell von Pferden. Sie sind darin mit den Kentauroi verwandt, nur fehlt ihnen der Pferdeleib. Die Köpfe von Sileno und Kentauren können identisch sein, vor allem dann, wenn beide stupsnäsiger sind. Der erigierte Phallos der Sileno in der archaischen Kunst und im Satyrspiel gleicht dem Verhalten dieses Körperteils bei Eseln und Maultieren im dionysischen Bereich. Im Satyrspiel können sie (...) genannt werden (etwa "seltsame Viecher") Obwohl die ursprüngliche Selbständigkeit der Sileno früher oft behauptet wurde, was zum Teil mit der Spätdatierung des jetzt mykenisch bezeugten Dionysos zusammenhing, sind die dafür vorgebrachten Argumente heute nicht mehr stichhaltig. Die Sileno sind auch dann Trabanten des Dionysos, wenn sie in Lit. und Bildkunst ohne ihn auftreten.<sup>1024</sup>

As definições colocadas por Erika Simon são as que conhecemos desta criatura desde sua primeira citação textual, do final do período clássico, e de suas imagens, estas mais antigas. As orelhas, a cauda, a semelhança dos centauros, e o falo ereto concedem a noção animalésca a Sileno – ou aos Silenos – da mesma forma que as outras criaturas que acompanham Dioniso.

A autora afirma que Sileno dificilmente seria de períodos remotos, como o micênico; a documentação realmente não faz menção a este ser antes do período arcaico. Destarte, durante muito tempo pensou-se o mesmo de Dioniso, de forma que não é possível uma afirmativa definitiva sobre esta questão. Mas da mesma forma que as fontes escritas, no *corpus* imagético encontramos Sileno sendo representado somente a partir do século VI a.C., como ocorre com a maioria das deidades telúricas. Entretanto, Claude Bérard apresenta uma explicação para este fato pontual de Sileno, e também dos Sátiros: por serem extremamente bestiais, estas figuras não foram aceites de início pelos artistas do período homérico, que optavam por representar os heróis cívicos, em detrimento de figuras rústicas não cidadãs<sup>1025</sup>. A genealogia de Sileno é imprecisa: poderia ser filho de Hermes e de uma ninfa<sup>1026</sup>, mas também teria nascido a

<sup>1023</sup> Thomas Carpenter (1986) informa que, a partir do século IV a.C., Sátiros e Sileno se tornaram praticamente sinônimos. Na obra *Symposion*, de Platão, Alcibiades se refere a ambos os *daímones* como sendo a mesma coisa.

<sup>1024</sup> SIMON, Erika (1989), p. 1108.

<sup>1025</sup> BÉRARD, Claude (1974), p. 43.

<sup>1026</sup> VENERI, Alina (1981), p. 416.

partir do sangue de Úrano, quando este tem os órgãos genitais cortados; ainda poderia ser filho de Pã<sup>1027</sup>.

A única peça de teatro que cita Sileno é o drama satírico *Ciclope*. Sileno possui um papel de destaque no início da peça, em conversa com Odisseu. A obra trata de uma releitura de um tema homérico: a chegada de Odisseu e seus companheiros à ilha dos Ciclopes. Sileno é um trabalhador rural, escravizado pelos Ciclopes. A peça é aberta pela fala de Sileno, que culpa Dioniso por sua situação – de se encontrar perdido e escravizado naquela ilha – pois o ser se perde após se lançar ao mar para tentar salvar o deus.

Quando Odisseu atraca na misteriosa ilha, este chama pelos moradores e descreve o que vê, acreditando ter caído no país de Brômio, Dioniso, pois avista diversos Sátiros, criaturas integrantes do cortejo do deus:

ODISSEU

Extrangeiros, vocês podem indicar-nos onde encontrar um rio de água corrente, para matarmos a sede, e se alguém deseje vender alimentos a marinheiros deles precisados?  
Olá!!! O que é isto? Parece que entramos na cidade de Brômio!  
Tal é a multidão de Sátiros que vejo diante da gruta!  
A primeira saudação dirijo-a ao mais velho.<sup>1028</sup>

Sileno será conhecido como um Sátiro muito envelhecido. Nesta narrativa, junto a diversos Sátiros, Odisseu identifica o mais velho e vai em direção a ele. Como esta é praticamente a única fonte escrita que nos chegou que descreve Sileno, até o final do período clássico, podemos concluir que Eurípides utilizou-se de um imaginário já conhecido dos Gregos, pois na cultura material Sileno é pintado como um Sátiro envelhecido desde o início do século VI a.C.

No passo seguinte, mais uma vez Sileno explica o porquê se encontrava naquela ilha. Retomando o *Hino Homérico a Dioniso*, o dramaturgo escreve que Sileno perseguia os piratas que sequestraram Dioniso por engano. Além da imagem de Sileno como um Sátiro senil, Eurípides “toma” de séculos passados a tradição hínica, pois a explicação para que a criatura se encontrasse escravizada na ilha foi ter se perdido ao tentar salvar Dioniso:

<sup>1027</sup> Esta confusão em sua genealogia se dá devido ao confronto de informações das fontes, como *Histórias* de Heródoto – VIII, 138 – a *Bucólica* de Vergílio – VI – e a *Bibliotheca* de Apolodoro – II, 5, 4.

<sup>1028</sup> *Ciclope*, 95-102. Trad. Carmen Soares.

ODISSEU

Então também tu vieste aqui parar contra a vontade?

SILENO

Durante a perseguição dos piratas que raptaram Brómio.<sup>1029</sup>

Eurípides, ao mesmo tempo em que inova em relação a genealogias e funções divinas, retoma tradições passadas para compor e ilustrar sua peça.

O último passo apresentado por nós nesta tese demonstra toda a jocosidade e a natureza animalesca de Sileno. O ser busca na bebida a sua libertação: se bêbado, não importaria seus amos; Sileno se lançaria ao mar, mesmo tendo que sacrificar o rebanho dos Ciclopes, criaturas que este tanto teme; ou seja, tomaria coragem:

SILENO

É o que vou fazer, pouco me importa os patrões. Estou louco por beber uma taça de vinho, uma só, que troco pelo gado de todos os Ciclopes; estou louco por saltar para o mar do alto do rochedo de Léucade, podre de bêbado, com um sorriso nos lábios. Que tolos, os que não vivem a alegria de tomar uma pinga! Para que, assim, aqui o compadre se mantenha direito, e se agarre um seio e se apalpe com ambas as mãos uma ratinha com calores – ao mesmo tempo uma delícia e um anestésico para os males.<sup>1030</sup>

Em uma ode à bebida, Sileno diz que com elas todos se alegram. Além da libertação que o vinho concederia, haveria também a alegria e a euforia no ato de ficar embriagado, com “um sorriso nos lábios”.

Todavia, além da coragem em transgredir e da felicidade proporcionadas pelo fato de se embriagar com o líquido sagrado de Dioniso, Sileno atesta seu caráter sexual – caro aos Sátiros e ao séquito que acompanha Dioniso – pois bêbado se colocaria excitado, manuseando um seio e apalpando “uma ratinha com calores”. Este termo alude metaforicamente aos genitais femininos<sup>1031</sup>. Para um velho como Sileno, o vigor causado pela bebida haveria de excitá-lo novamente, e este libera toda sua potência sexual, bestializada e satírica.

Já nas artes em cerâmica, Sileno é uma das divindades que acompanham Dioniso mais simbolizadas, sob vários aspectos distintos e em diferentes momentos. Por diversas ocasiões representado itifálico, à semelhança dos Sátiros, o ser se fará presente desde

<sup>1029</sup> *Idem*, 112-115.

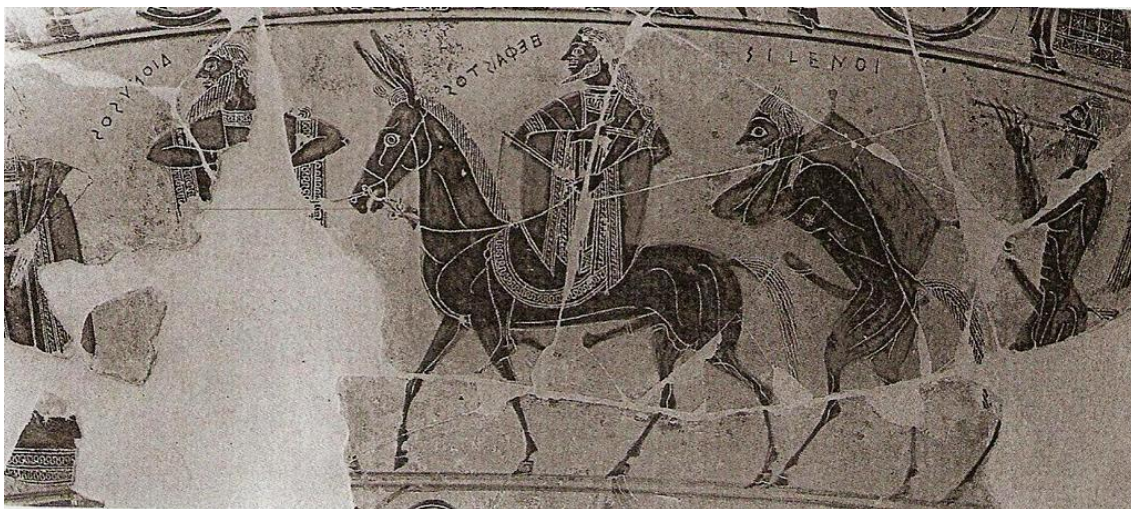
<sup>1030</sup> *Idem*, 163-172.

<sup>1031</sup> LABIANO, Juan Miguel (2010), p. 68.



festejos dionisiacos até temáticas associadas a batalhas. Sendo tão antigo quanto Dioniso quando analisamos a iconografia – diferentemente da documentação textual – encontramos efígies de Sileno ainda no período arcaico, início do século VI a.C, anterior ao advento das tiranias.

No “Vaso Françoise”, assim como Dioniso, Sileno também se faz presente, junto ao deus, mas em outro momento. A cena retrata o retorno de Hefesto ao Olimpo, uma narração muito apreciada pelos pintores de cerâmica – Hefesto, nesta narrativa, sempre estará montado em algum asno e acompanhado de Dioniso, pois se trata de um



Localização: Museu Arqueológico de Florença, nº 4209. Procedência: Chiusi. Forma: Cratera. Data: 570/65 a.C.

momento de festa. Como em todo o vaso há a legenda de quase todas as divindades, podemos ver o nome de Sileno acima de uma figura itifálica que carrega um saco; as coxas de Sileno possuem os mesmos três sulcos longitudinais que as do animal da cena – que poderia ser um burro – que se encontra a frente, igualmente itifálica. O ser, na verdade, tem as pernas iguais as do equino, que carrega o deus Hefesto. Mas Sileno não é um centauro: seria um homem-cavalo<sup>1032</sup>, já que os equinos, como veremos mais para frente, se associam à sexualidade. Sileno possui pelos grossos, nariz longo e pontudo, além de uma cauda. A figura atrás do deus toca um *aulos* e também foi representado itifálico. A frente vemos Dioniso, que olha para a esquerda.

Sileno é uma figura semi-humana. Ainda não possuindo traços que o tornarão conhecidos no período clássico – como a orelha pontuda e a grande barba, realmente um Sátiro envelhecido – a criatura já é itifálica desde os seus primórdios. Thomas Carpenter

<sup>1032</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 210.



alerta para o fato de esta poder ser uma caracterização isolada de Sileno, provavelmente herança de uma arte iônica, que não foi bem aceita em Atenas<sup>1033</sup>. O caso é que, embora Sileno esteja em um contexto de festa, o ser foi colocado como um trabalhador. Sileno não festeja, não dança ou bebe, mas sim carrega um fardo. Embora a procissão fosse para saudar a entrada de Hefesto na morada dos deuses, Sileno participa como um empregado do cortejo.

Encontramos na peça *Ciclope* Sileno como trabalhador. Embora Eurípides tenha redigido esta tragédia a mais de um século após a confecção desta cratera, esta obra do dramaturgo aponta para uma possível tradição que perdurou com o passar das décadas e governos: o de Sileno trabalhador. Assim como Hefesto, que estaria associado aos ferreiros e construtores, trabalhadores braçais, Sileno poderia ser uma simbologia ctônica dos trabalhadores rurais – como é perceptível em *Ciclope* – e é por esta a razão de serem representados junto nesta cena.

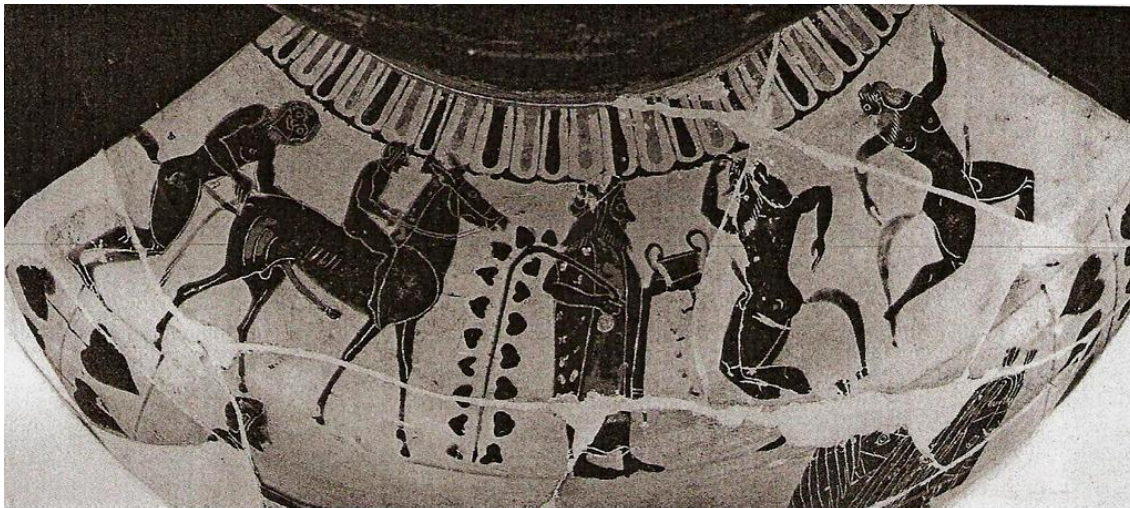
É possível, inclusive, que a tirania tenha se apropriado da prerrogativa de um Sileno trabalhador campestre, e não só festeiro, sexualizado e professor das artes dionisíacas, para contemplar as camadas populares e rurais, e que isto tenha se conservado até o período clássico, tendo sido apropriado pelo teatro ático, na forma de um Sileno trabalhador braçal do ciclope Polifemo. Todavia, no período do governo tirânico de Pisístrato, por exemplo, poucas efígies apresentavam um Sileno trabalhador; os temas de festa sempre foram mais recorrentes, de forma que não cremos cegamente nesta hipótese.

Acreditamos, então, que embora Sileno fosse considerado trabalhador desde antes do advento da tirania ática, este ainda foi muito mais ligado a festas quando da arte Grega, sendo referenciado como trabalhador – e não como integrante destas celebrações – pelo teatro. Deste modo, preferimos crer que esta criatura sempre possuiu as duas atribuições – antes e depois das tiranias – mas os governos tiranos aproveitaram por difundir o aspecto festivo de Sileno, em detrimento do trabalhador, muito provavelmente pelo fato de não desassociá-lo de Dioniso, já que as grandes festas em honra a este, sobretudo em Atenas, foram oficializadas pela tirania de Pisístrato.

---

<sup>1033</sup> CARPENTER, Thomas (1990), p. 15.

É este o caso desta *hydria* confeccionada na região da Ática e durante o governo do tirano Pisístrato, em 540 a.C. De pintor desconhecido, a cena pintada é um festejo onde é possível identificar Dioniso e seu séquito. O deus segura seu cântaro, aparece adornado de vinhas e a olhar os Sátiros itifálicos que estão a dançar. A esquerda da



Localização: Museu Arqueológico de Florença, nº 3809. Procedência: Ática. Forma: *Hydria*. Data: 540 a.C.

imagem, Sileno está logo atrás de um asno, e tanto o deus quanto o animal são itifálicos. Há uma outra figura que monta o animal, de difícil identificação.

Sileno fita o espectador e não possui mais os membros inferiores como os de um equino, da imagem anterior, e sim membros humanos. Agora, neste período de tiranias, e posteriormente, Sileno, assim como inúmeras outras figuras divinas, vão assumindo características citadinas e menos bestiais, mais condizentes com a realidade urbana na qual estes deuses passaram a ser inseridos. Embora atributos como a festividade e a sexualidade de Sileno ainda fossem representadas – até por serem estes simbolismos que caracterizam a deidade para os compradores – é certo que modificações na efígie do ser possam ser notadas, de forma a tornar sua figura bem menos animalesca.

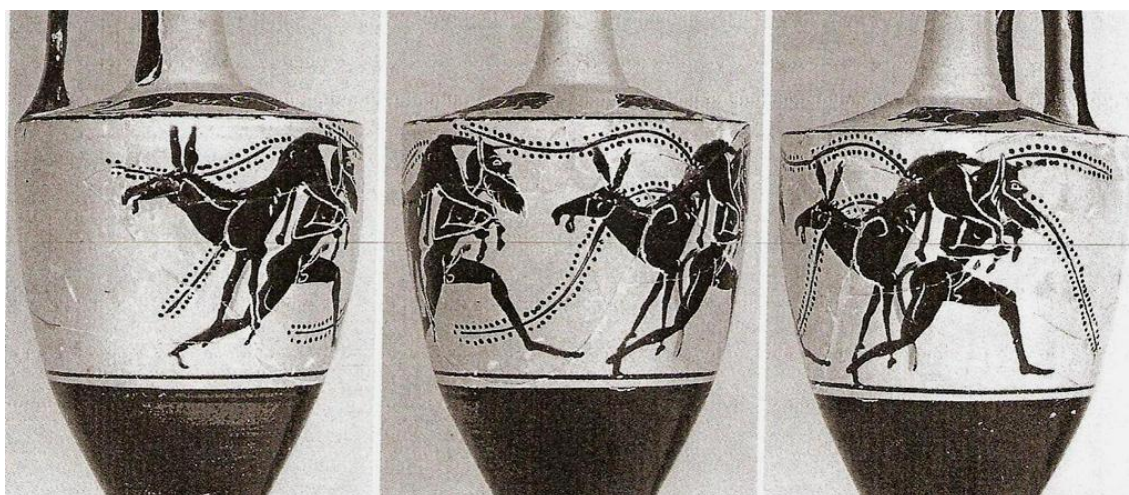
Sileno, em inúmeras representações, será pintado junto a um burro. Estes animais possuem inúmeras simbologias, destarte na memória de vários povos originalmente está ligado ao mundo ctônico e até a uma raiz indo-europeia, pois deusas da fertilidade deste período, como a deusa-mãe, que provavelmente mais tarde será Deméter, estavam associadas aos asnos<sup>1034</sup>. Os burros representariam a fertilidade, mas em um sentido mais específico, sendo a fertilidade sexual, a potência do desejo carnal:

<sup>1034</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 215.

“(…) el símbolo de la impetuosidad del deseo, de la juventud del hombre, con todo lo que ésta contiene de ardor, fecundidad y generosidad.”<sup>1035</sup>

O itifálico Sileno, que junto ao deus Dioniso, aos também itifálicos Sátiros e Priapo, simboliza o desejo animalesco ligado à sexualidade, encontra-se na companhia de um equino em inúmeras representações artísticas, animal que representa o anseio e o apetite sexual. Esta vontade sexual por vezes é desenfreada, instintiva, como a de um animal. Sileno, embora já se encontrasse com características mais humanizadas, ainda era itifálico e associado aos desejos carnis mais primitivos.

Também na companhia de um burro, Sileno foi pintado no *lekythos* abaixo, de autor desconhecido e datado de 500/490 a.C. Na imagem é possível ver não um, mas dois “Silenos” itifálicos correndo para a direita com dois burros também itifálicos nas



Localização: Museu do Louvre, CA 1730. Procedência: Ática. Forma: *Lekythos*. Data: 500/490 a.C.

costas. Esta questão de se carregar o burro nas costas será mencionada como forma de piada por Aristófanes, nos versos 31-32 da peça *As Rãs*. Em uma faceta jocosa – exaltada pela comédia – Sileno aparece carregando um burro, para provocar risos no espectador. A questão de haver mais de um Sileno nesta imagem denota que, assim como acontece com Pã, poderia haver uma confusão em relação à quantidade de “Silenos” que havia, se um ou vários.

Mais associado aos Sátiros do que Pã, Sileno será considerado até um Sátiro velho. Neste artefato, do início do período clássico, traz um Sileno com todos os seus aspectos usuais, mas ao contrário da tradição, o ceramista pinta mais de um Sileno. Sendo um Sátiro envelhecido, segundo a concepção de alguns, por vezes Sileno pode ter

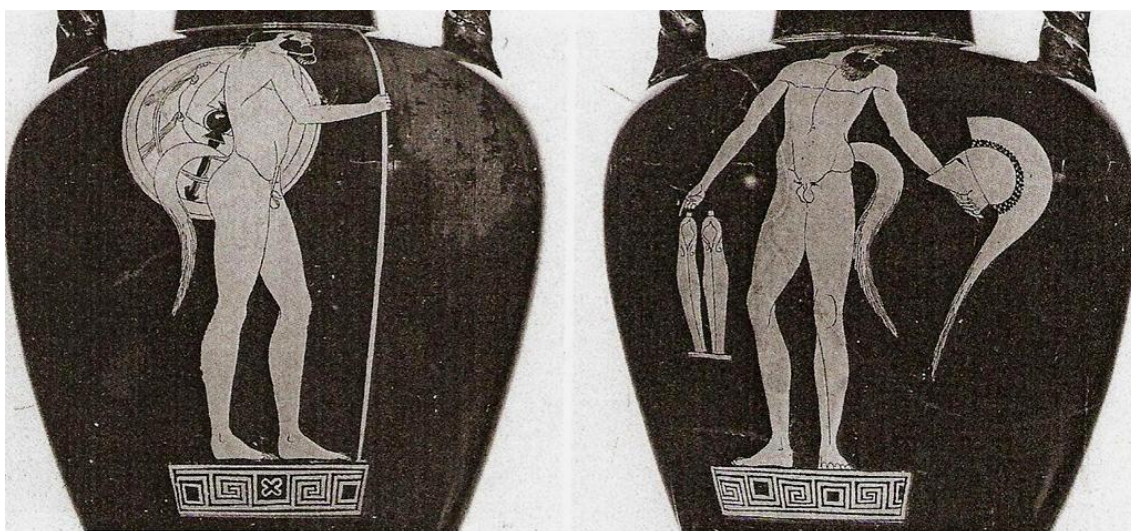
<sup>1035</sup> *Idem*, p. 214.



sido concebido como mais de um, assemelhando-se ainda mais a estas figuras, que são várias.

A próxima cerâmica que apresentaremos neste estudo representa o deus em um contexto novo: o de guerra. Trata-se de uma ânfora pintada pelo Pintor Cleofrades<sup>1036</sup> e datada de 480 a.C. Na ânfora, Sileno é representado nas duas faces, empunhando armamentos de guerra, se assemelhando a um *hoplita*: na primeira face segura um escudo redondo e empunha uma lança; na face da direita segura, em uma mão, um elmo, e na outra um espécie de grevas. Embora o deus ainda possua cauda, já se assemelha a um ser humano, com cabeça e membros de homem, e não é representado itifálico.

Consideramos que foi neste início de século V a.C., com o passar dos regimes



Localização: Museu da Escola Harrow on the Hill, nº 55. Procedência: Ática. Forma: Ânfora. Data: 480 a.C.

tirânicos, que a efígie de Sileno começa a se alterar, sobretudo em relação à sexualidade, pois o número de imagens que retratam a criatura com seu falo ereto diminui consideravelmente. A julgar por esta cena, na qual Sileno não está em ambiente festivo, nem em um momento ritualístico, acreditamos que o ser passou a assumir um caráter citadino em alguns artefatos, pois um *hoplita* deveria simbolizar o ideal do homem Grego, sobretudo o ateniense e o espartano: temperante, patriota, aguerrido e

<sup>1036</sup> Um pintor anônimo de figuras vermelhas – a assinatura em seu primeiro vaso encontrado, Cleofrades, provou se tratar de uma falsificação moderna – era considerado um dos melhores nesta técnica. Provavelmente filho de Pintor de Amásis, foi aluno de Eufímides e também teve alunos, como o Pintor de Berlim. Tendo por preferência peças grandes, este pintor foi característico na confecção das faces: os olhos das figuras são alongados, os queixos duros e as orelhas pintadas com detalhes. Grande parte de suas obras foram exportadas, sobretudo para a Península Itálica.

centrado. A questão de Sileno ser representado como um soldado grego faz com que esta criatura assuma um caráter urbano que, nos primórdios, não estaria associado a ela.

Estas representações de um Sileno preparado para batalhas não são abundantes na arte grega – o LIMC referencia apenas três artefatos de cerâmica, todos confeccionados até a metade do século V a.C. – e seriam releituras isoladas de alguns artistas. Todavia, defendemos que, como estas peças eram utilizadas para comercialização, incluso exportações, os artistas pintavam cenas que poderiam ser identificadas por seus compradores. Desta forma, ao menos para parte do imaginário religioso da época, este cidadão Sileno passou a ser introjectado na sociedade helênica.

Também influenciados pela política e pela ordem social, os artistas e ceramistas contribuíram para modificar as imagens e funções das divindades, mas, é claro, também sendo influenciados pelas transformações sócio-históricas dos diversos contextos nos quais viviam. Ao mesmo tempo em que eram influenciados também influenciavam. Muitas destas cenas, em contextos ctônicos ou não, são leituras e interpretações destes pintores:

A presença de criaturas demoníacas, longe de nos remeter para um determinado gênero teatral, anuncia o nível de experiência religiosa em que a cena se desenrola. Associados a essa divindade, eles a caracterizaram em função de suas prerrogativas essenciais: colocam em evidência o aspecto "selvagem", muitas vezes cthônico; algumas vezes originariamente não grego.<sup>1037</sup>

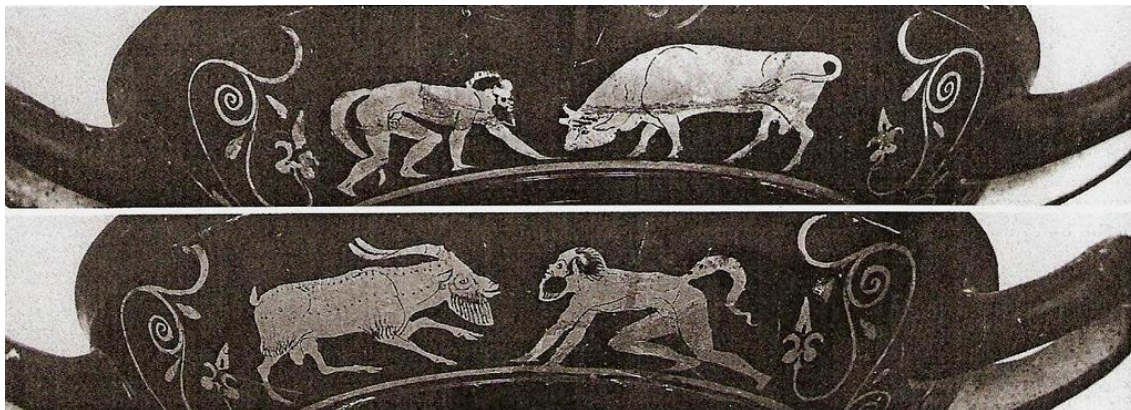
Contemplemos agora uma arte do pintor Sotades<sup>1038</sup>, um *skyphos* – uma espécie de tigela sem pés – datada de 460 a.C. Esta é considerada uma imagem jocosa, de um humor aguçado. Sileno, em uma das faces, está de frente a um touro e na outra a um bode. É possível perceber que a criatura possui uma forma praticamente humana, a não ser pela cauda, que ainda se faz presente. Mais uma vez, apresentamos uma imagem que não demonstra Sileno com seu falo ereto: seu sexo nem sequer pode ser percebido. Os animais também não são itifálicos. Salientamos que o ser não perde seu caráter sexualizado e seu aspecto ifiálico; várias efígies ainda o simbolizarão desta forma em todo o século V a.C. Mas, provavelmente, neste período pós tirania, de uma Atenas democrática e fortalecida, com ideais de cidadania e vida cívica urbana, vários pintores foram influenciados por este imaginário, sendo refletido em sua arte. Sileno, muito mais

<sup>1037</sup> BÉRARD, Claude (1974), p. 41.

<sup>1038</sup> Oleiro ateniense de nome desconhecido, o pintor Sotades ficou conhecido pela sua arte delicada em figuras vermelhas e seu estilo lírico.

citadino nesta cena, e ainda se trata de uma cena humorística, que certamente seria muito mais caricata, se desprende de alguns de seus aspectos ctônicos e bestiais.

Os dois animais presentes na cena, o touro e o bode, são animais que possuem facetas ligadas ao ctonismo. O touro representa a força e a violência, consagrados a



Localização: Museu Nacional de Nápoles, H 2628. Procedência: Ática. Forma: Tigela. Data: 460 a.C.

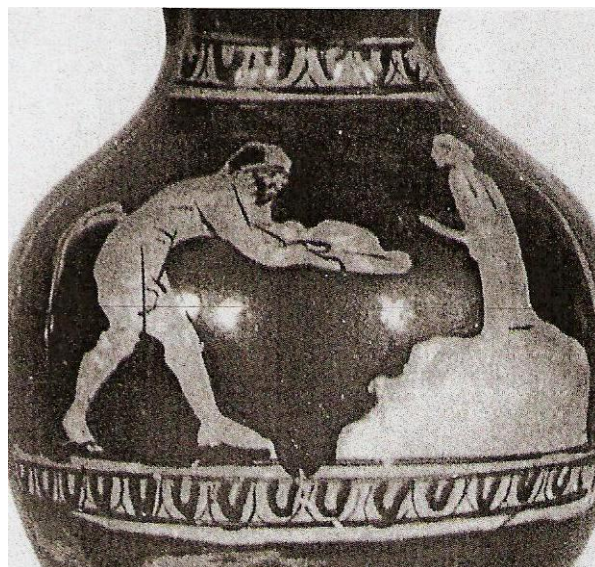
Posídon, mas também a potência e ferosidade do macho; é também associado a Dioniso pela virilidade fecunda<sup>1039</sup>, sendo também telúrico. Embora o animal não fosse pintado itifálico, somente a sua presença já remeteria para o sexo e para os impulsos. Desta forma o pintor, ao mesmo tempo em que tornava a imagem mais passível de ser aceita pelos compradores habitantes de uma Atenas urbana e cidadã, não abandonava os elementos característicos que simbolizavam uma divindade, se mantendo fiel às tradições. Já o bode e a cabra estariam associados a terra, aos alimentos e a criação de pequenos animais<sup>1040</sup>.

A última efígie está presente no que acreditamos ser uma espécie de *píthos*, datado de 420 a.C. e de pintor desconhecido. Nesta imagem, o ser itifálico não é Sileno, mas sim Hermes, em sua faceta itifálica usual. Sileno se curva diante da estátua do deus, a consagrar uma oferenda a este. Interessante a pluralidade de cenas e contextos no qual Sileno foi pintado: desde relação de trabalhos, passando por festejos e agora ambientes religiosos, pois esta cena se trata de um ritual, provavelmente um culto ao falo.

<sup>1039</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 1001.

<sup>1040</sup> *Idem*, p. 223.

Da mesma forma que na cerâmica apresentada anteriormente, a relação da sexualidade não está em Sileno, e sim em outra figura. Hermes itifálico, nesta segunda metade de século V a.C., já estava absorvido pela sociedade ateniense sendo, inclusive, fruto de cultos e oferendas por parte da elite, sendo a sua imagem associada inclusive a



Localização: Museu Nacional de Atenas, nº 1553. Procedência: Ática. Forma: *Píthos*. Data: 420 a.C.

festas cívicas, sobretudo as em honra a Dioniso<sup>1041</sup>. O pintor encontra, então, uma forma de se referir à sexualidade, tão cara a Sileno, sem lançar mão de imagens animais e bestializadas, como o falo ereto do ser.

Hermes itifálico funciona, nesta efígie, como um subterfúgio da cena: ao mesmo tempo em que transparece a relação com o sexo, não choca quem vê o artefato, pois é a Hermes que, embora possuísse um aspecto telúrico, era por excelência um deus urânico, a quem foi atribuído o papel de representar a sexualização da cena, que também é cara a Sileno.

#### 4.10. Cadmo e a autoctonia

A visão predominante é que Cadmo é filho de Agenor<sup>1042</sup> e Telefaassa<sup>1043</sup> e, conforme a informação que nos é concedida pelo LIMC, pai de cinco filhos, sendo

<sup>1041</sup> SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990), p. 275.

<sup>1042</sup> Filho de Líbia e Posídon, era rei da Síria. Foi o responsável pela viagem de Cadmo até este chegar a Tebas, pois Agenor manda seus filhos irem à procura da irmã Europa, que havia sido raptada por Zeus, transfigurado em touro.



quatro mulheres e um homem<sup>1044</sup>. O mito de Cadmo, à semelhança do que ocorreu com o mito de Hércules, expandiu-se por todo o mundo mediterrâneo, pela Ásia Menor e pelo Norte da África<sup>1045</sup>, ganhando diversos elementos e versões distintas conforme o local aonde a tradição mítica se estabelecia. Neste trabalho, abarcaremos, a exemplo de todas as outras deidades trabalhadas, o que foi produzido acerca da imagem de Cadmo na Península Balcânica do século VIII a.C. ao século V a.C., pois as narrativas míticas envolvendo Cadmo ganham uma projeção imensa, sobretudo a partir do século IV a.C. em diante.

Cadmo já era uma divindade conhecida desde o período homérico. Nas epopeias o aedo já se refere a este herói sendo ligado à Tebas. Hesíodo também conhece e cita Cadmo. Ainda na documentação textual, duas tragédias darão ênfase à sua personagem, ambas de Eurípedes. Nas fontes iconográficas, Cadmo foi lembrado pelos ceramistas a partir do período clássico – ao menos nos artefatos que sobreviverem até a contemporaneidade e já foram encontrados – em cenas míticas de nascimento, casamento e batalhas, sobretudo as associadas à fundação da cidade de Tebas.

Na *Iliada* elencamos dois passos que, embora não retratem a imagem de Cadmo de forma clara, muito é falado acerca de suas tradições míticas, além de citarem alguns de seus filhos. O primeiro passo, contido no Canto IV, trata de uma fala do rei Agamêmnon:

Depois que partiram e estavam já a caminho,  
chegaram ao Asopo de fundos juncais reclinando a relva;  
foi aí que os Aqueus mandaram Tideu numa missão:  
e ele foi, encontrando muitos dos filhos de Cadmo  
banqueteando-se em casa de Força de Etéocles.  
Então, embora estrangeiro, não teve receio o cavaleiro Tideu,  
apesar de só no meio de tantos filhos de Cadmo.  
Desafiou-os para as contendias atléticas, e tudo ele ganhou  
facilmente. Pois que o ajudava era a deusa Atena.  
Mas encolerizaram-se os filhos de Cadmo, chicoteadores de cavalos,  
e quando ele regressava armaram uma forte cilada<sup>1046</sup>

Os filhos de Cadmo, que são atacados e vencidos por Tideu<sup>1047</sup>, são provavelmente os guerreiros que o herói havia semeado. Embora não haja nenhuma evidência acerca da

<sup>1043</sup> Partiu com seus filhos quando sua filha Europa foi raptada; esgotada com a viagem, morre na Trácia e é sepultada por Cadmo.

<sup>1044</sup> TIVERIOS, Michalis (1990), p. 863.

<sup>1045</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 67.

<sup>1046</sup> *Iliada*, IV, 382-392. Trad. Frederico Lourenço.



morte do dragão, ou da sementeira de seus dentes, os filhos de Cadmo serão batalhadores, e serão muitos, como é possível perceber desde os Poemas Homéricos.

Do Canto V, consta a primeira associação de Cadmo com a cidade que fundaria: Tebas. Embora ainda não haja uma narrativa organizada acerca da chegada do herói à terra esperada, a morte do dragão e a sementeira de seus dentes, para que deles nasçam os guerreiros autóctones, e nem sequer Cadmo é referenciado, a deusa Atena narra mais uma vez a chegada de Tideu a Tebas e a luta contra os “mancebos dos Cádmiros”:

Pois mesmo quando eu o proibía de combater  
e exhibir a sua potência, quando privado de Aqueus  
foi a Tebas, para o meio dos Cádmiros, como mensageiro:  
ordenara-lhe eu que jantasse tranquilo no palácio;  
mas ele com seu ânimo valente, como sempre fora,  
desafiou os mancebos dos Cádmiros e facilmente  
os venceu a todos, tão próxima estava eu da sua pessoa!<sup>1048</sup>

A região de Tebas será a cidade em que Cadmo irá semear seus guerreiros e fundar uma pátria, se tornando o patriarca de toda a estirpe real tebana. Neste período homérico nada disto ainda estava claro, ao menos no que tange à documentação literária; mas já neste período Cadmo é associado à Tebas – que tudo indica ser uma cidade muito antiga – e seus guerreiros eram Tebanos autóctones que, embora nada fale em relação a seu nascimento, habitavam a cidade.

Acerca da autoctonia, esta palavra já utilizada pelos Gregos – *autochthon* – apesar de ser um conceito elaborado somente na modernidade, Delfim Leão aponta que esta noção se firma na democracia ateniense deste século V a.C., como forma de fundamentar ideologicamente a supremacia moral da democracia e a hegemonia militar, política e econômica da cidade, atingida ainda com a criação da Simaquia de Delos<sup>1049</sup>. Este termo, que no final do século V a.C. irá designar os “nascidos da própria terra”, os que “brotam do solo”, terá em séculos anteriores – como na época da escrita das Epopeias – o significado daqueles que não são invasores, que “habitaram sempre o mesmo solo”<sup>1050</sup>.

No canto V da *Odisseia* há uma pequena citação ao herói Cadmo. Não é muito comum nos Poemas Homéricos a formação de genealogias, mas neste passo o aedo

<sup>1047</sup> Filho de Eneu e Peribeia, foi um herói que participou da expedição dos Sete Chefes, que tinha por fim instalar Polinices no trono de Tebas, que se encontrava em poder de Cadmo e seus descendentes.

<sup>1048</sup> *Ilíada*, V, 802-808. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>1049</sup> LEÃO, Delfim (2012), p. 51.

<sup>1050</sup> *Idem*, p. 52.

atesta uma das proles do herói: “Foi então que viu a filha de Cadmo, Ino de belos tornozelos –/chamava-se agora Leucótea quem antes fora de fala humana:”<sup>1051</sup>. Ino, que durante todos os períodos será uma das filhas de Cadmo, fica com esta definição desde o período homérico, diferente de suas outras filhas, que passarão a ser referenciadas somente pela tragédia ática do período clássico. Ino, após ser deificada, para a ser nomeada como Leucótea<sup>1052</sup>, da maneira que aparece citado na obra.

É na *Teogonia* de Hesíodo que se coloca Cadmo na genealogia de Dioniso – num passo logo à frente deste, que já foi apresentado no tópico acerca de Dioniso – e, embora em Homero já tenha sido citada uma genealogia, colocando o herói como pai de Ino, a *Teogonia* é a responsável por fundar a tradição mítica de Cadmo marido de Harmonia, que renderá inclusive imagens nos artefatos de cerâmica:

Citeréia pariu Pavor e Temor terríveis  
que tumultuam os densos renques de guerreiros  
com Ares destrói-fortes no horrendo combate  
e Harmonia que o soberbo Cadmo desposou.<sup>1053</sup>

Assim como na *Iliada*, que já faz uma certa menção aos guerreiros semeados por Cadmo, na *Teogonia* também percebemos que os bravos guerreiros autóctones são referenciados. Embora ainda não haja uma associação com o solo, pois Hesíodo nada nos diz sobre a forma de nascimento destes combatentes, já percebemos que os guerreiros estão presentes na narrativa mítica de Cadmo.

*As Fenícias* e *As Bacantes*, ambas de autoria de Eurípides, são as duas tragédias que chegaram até nossos dias que mais retratam Cadmo. Na primeira, é narrada a chegada do herói em solo autóctone e a fundação da cidade de Tebas. Em *As Bacantes*, Eurípides demonstra um Cadmo já idoso, que vê seu palácio e seu reino destruídos pelo poder dionisíaco. Começamos com *As Fenícias*. Encenada por volta de 411 a. C., a peça narra a maldição que se abateu sobre família de Édipo.

Cadmo é o bisavô de Laio, pai de Édipo, e na peça percebemos a descrição, na fala do Coro, da chegada de Cadmo ao lugar que mais tarde seria Tebas:

Havendo o tírio Cadmo  
nesta terra entrado,  
em cumprimento do oráculo,

<sup>1051</sup> *Odisseia*, V, 333-334. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>1052</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 68.

<sup>1053</sup> *Teogonia*, 934-937. Trad. Jaa Torrano.

a quadrúpede novilha  
 no solo o corpo deitou não-domado,  
 onde, sobre as domésticas planuras  
 em que o trigo copioso cresce,  
 de acordo com a divina profecia,  
 devia uma colônia fundar.  
 Aí a líquida linfa  
 da bela corrente dirceia  
 irriga férteis, viridentes campos.<sup>1054</sup>

Embora em Homero já fosse possível encontrar a autoctonia de Cadmo, é em Eurípides que possuímos a explicação mais pormenorizada, embora acreditemos que o dramaturgo elaborou uma releitura detalhada acerca de uma tradição que já era conhecida desde tempos homéricos.

Há a descrição do ritual que Cadmo realizou assim que chegou ao solo onde o oráculo o havia instruído de fundar uma cidade. Uma novilha é sacrificada; o sacrifício de um animal como a novilha, e do sangue que jorra e é libado a terra, que aqui é referida como a “em que o trigo copioso cresce”, é uma simbologia ctônica. A terra, além de estar ligada a questão ritualística, também associa a Cadmo pela própria autoctonia que este representa. É uma das únicas menções claras que temos ao grão trigo – *sitos* – na documentação por nós analisada. Um cereal raro em solo grego poucas vezes foi citado pelos autores antigos, ainda que quando estes se referiam aos “cereais”, poderiam estar incluindo o trigo.

Continuando na fala do Coro, temos o passo mais importante para compreendermos o sentimento de autoctonia associada a Cadmo, bem como sua ligação com o aspecto telúrico. Após chegar ao local e realizar os ritos necessários, o herói fenício mata o dragão filho de Ares:

Lá estava o fero drago,  
 guardião de Ares inexorável;  
 c’o as pupilas de seu inquieto olhar,  
 vigiava a fonte de viçoso arroio.  
 Tendo ido em busca de água lustral,  
 com uma pedra, Cadmo a matou,  
 esmagando-lhe o crânio assassino,  
 atingido pela força do braço.  
 Por sugestão da deusa, sem mãe,  
 filha de Zeus, do monstro  
 os dentes semeou p’lo terreno,  
 em profundos sulcos,  
 donde nasceu uma parada de guerreiros armados

<sup>1054</sup> *As Fenícias*, 637-647. Trad. Manuel dos Santos Alves.

emergindo à superfície do solo.  
 Mas de novo o excídio  
 de férreas entranhas  
 na terra benfazeja  
 os mergulhou.  
 O sangue del's tingiu o mesmo chão  
 que, à luz do Sol,  
 e às etéreas brisas  
 os havia exposto.<sup>1055</sup>

Atena, que neste caso é a deusa sem mãe – pois é gerada dentro do crânio de Zeus – deu como sugestão a Cadmo, após este ter matado o dragão com uma pedra, que semeasse seus dentes dentro da terra: daí nasceram guerreiros autóctones, que tardiamente foram nomeados de *spartoi* – semeados.

A autoctonia, além do sentido de habitar a terra desde tempos longínquos que perdurou até o período homérico, neste período clássico já havia ganhado o sentido de ter nascido da terra. A autoctonia se transforma em uma analogia ao patamar cultural que a cidade de Atenas havia chegado; a autoctonia é uma qualidade positiva dos povos considerados “superiores”:

(...) a ideia de um povo ser o primeiro inventor (*protos heurètes*) das várias *technai*, de cultivar a terra e o grão (conquista inseparável do abandono do nomadismo), de ser capaz de levar a cabo feitos assinaláveis e de os registar para a posteridade — em suma de fazer tudo aquilo que distingue e marca um estágio civilizacional mais avançado.<sup>1056</sup>

A questão da autoctonia, inclusive relacionada ao abandono do nomadismo – Cadmo, depois de viajar como nômade, se “sedentariza” no solo que seria Tebas – se configura como uma das sínteses do pensamento democrático ateniense: superioridade, hegemonia, avanço científico, artístico e filosófico e supremacia tanto em relação a suas colônias quanto às *poleis* oligárquicas que não vivem a democracia.

Este é o exemplo maior de associação de Cadmo a terra, com o sentimento ctônico. Embora o herói seja o fundador de uma cidade e também de uma linhagem real, auxiliado pela deusa uraniana Atena e valente e determinado guerreiro, também possuía características ctônicas e afastadas de uma acepção *políade*. Primeiramente pelo fato de ser bárbaro: Cadmo é um fenício que funda uma cidade em território da Península Balcânica. Tebas sempre foi associada ao Oriente, a começar pelo seu mito de

<sup>1055</sup> *Idem*, 658-675. Trad. Manuel dos Santos Alves.

<sup>1056</sup> LEÃO, Delfim (2012), p. 52.

fundação; o avô de Dioniso é bárbaro, assim como o deus também será considerado como barbarizado pela sociedade helênica.

O outro aspecto é a sua ligação direta com o artifício “solo”. Cadmo é autóctone porque é fundador, mas também porque cria seres da própria terra. A começar pelo dragão: protetor das riquezas e tesouros é uma criatura que se identifica com as serpentes<sup>1057</sup>, animais ctônicos. A autoctonia de Cadmo está no solo, mas o seu feitio telúrico também: assim como Hades, Deméter, Perséfone e Dioniso, cada qual com sua participação na sementeira, Cadmo também semeia: cultiva dentes de dragão para fazer com que nasçam seres guerreiros autóctones.

Sempre na fala do Coro, num estásimo, temos agora uma descrição da cidade de Tebas, após Cadmo tê-la fundado:

Tu pariste, ó Gaia, tu pariste um dia,  
um dia, ao que soube, ao que soube p’la fama  
de meu bárbaro país, a estirpe nata  
dos dentes do fero drago, de rubra crista,  
de Tebas a mui famosa afronta!  
De Harmonia ao himeneu  
os Urânidas outrora acorreram.  
Foi co’a cítara que as muralhas de Tebas,  
foi com a lira de Anfíon que as torres,  
entre as correntes dos gêmeos rios,  
foram erectas.  
É lá que, frente ao Ismeno, Dirce irriga  
a viridente planura.  
Io, a corní’ra, materna ascendente,  
os reis deu à luz dos Cadmeus.  
E esta cidade, vendo uns após outros,  
êxitos suceder-se às miríades,  
das c’roas de Ares ao fastígio se guindou.<sup>1058</sup>

A estirpe nata, os guerreiros semeados por Cadmo, são referenciados como que paridos por Gaia. Não encontramos, em nenhuma referência genealógica das fontes que nos chegaram, descrição de que Gaia tenha parido os guerreiros de Tebas. Eurípides lança mão de uma alegoria – a deidade cosmogônica da Terra – para descrever o nascimento dos guerreiros saídos do solo. Como já ressaltamos, Gaia é a representação de Terra como a morada que os seres humanos, e não a “terra firme”; Eurípides, inovador em seu estilo quando se trata de divindades, funde as duas acepções da figura da deusa.

<sup>1057</sup> OGDEN, Daniel (2013), p. 49.

<sup>1058</sup> *As Fenícias*, 817-832. Trad. Manuel dos Santos Alves.

Em *As Fenícias* também são descritas as bodas de Cadmo e Harmonia<sup>1059</sup>, aqui representadas pela ideia do Himeneu – uma abstração significativa do casamento – na quais todos os deuses compareceram<sup>1060</sup>. Eurípides também descreve Anfíon<sup>1061</sup> como o construtor de Tebas; este verso já foi fruto de extensas análises e discussões historiográficas, se foi Cadmo ou Anfíon que miticamente fundaram a cidade. Como consenso, fala-se que Cadmo foi o fundador de Tebas, e que Anfíon seria o responsável por erguer suas muralhas<sup>1062</sup>. A fonte que Cadmo encontrou quando chegou à localidade também, mais uma vez, é lembrada pelo dramaturgo.

O último passo desta obra que iremos apresentar é um diálogo entre o adivinho cego Tirésias e Creonte. Tirésias, aconselhando o rei, relembra os feitos de Cadmo:

Compreensível é a tua pergunta e a questão em que queres entrar. Teu filho, força é que seja degolado e dê ao solo, como libação, seu rubro sangue, no antro em que o dragão gerado pela terra vigiava as águas dirceias. É uma imposição do velho ódio de Ares contra Cadmo, o qual procura vingar o assassinio do terrígeno dragão. Se tal fizerdes, tereis Ares por aliado. Se a terra receber o fruto pelo fruto, o sangue imortal pelo sangue, ao vosso dispor estará este chão que outrora fez brotar<sup>1063</sup>

Mais uma vez a associação com o ctônismo é clara: o “terrígeno dragão”, ou seja, o dragão gerado da terra, a criatura do solo, foi morto pelo herói, que sofreu dos castigos de seu pai Ares. A libação com o sangue, uma simbologia ctônica, é fulcral para que o chão, para que aquele solo, seja de Creonte: o sangue, jogado na terra, alimenta as deidades telúricas; desta forma o rei Creonte estaria assegurando sua posse.

A obra também euripidiana *As Bacantes* cita Cadmo diversas vezes. Neste texto, o outrora pujante herói que mata um dragão filho do próprio deus da guerra, que funda uma cidade e semeia guerreiros, é apresentado por Eurípides como um idoso e decrepito homem, praticamente sem responsabilidades pela cidade outrora fundada por ele; o próprio neto Dioniso se refere a ele como velho. Nesta obra Cadmo, junto de Tirésias, é o velho patriarca da estirpe real tebana, que se traveste de mulher para cultivar Dioniso.

---

<sup>1059</sup> Filha de Afrodite com Hefesto ou com Ares, é a divindade da harmonia e a concórdia, antagônica da deusa Éris, a discórdia.

<sup>1060</sup> Manuel dos Santos Alves (1975) aponta que estas núpcias são a réplica tebana das bodas de Peleu e Tétis.

<sup>1061</sup> Filho de Zeus e Antíope, quando criança, juntamente com seu irmão gêmeo Zeto, cresce entre pastores e ganha uma lira de Apolo, que aprende a tocar enquanto seu irmão se ocupava da caça.

<sup>1062</sup> ALVES, Manuel dos Santos (1975), p. 420.

<sup>1063</sup> *As Fenícias*, 930-939. Trad. Manuel dos Santos Alves

O velho rei de Tebas surge já no início da peça, na fala de Dioniso, quando este se apresenta e diz que está retornando à Tebas para introduzir seu culto no local onde sua família reina, e onde sua mãe Sêmele se encontra enterrada. O deus deixa claro que aquela é uma Cidade-estado pertencente a Cadmo:

Alçando frígios tímpanos, ó bárbaras,  
invento de Mãe-Réia, meu próprio invento,  
circundai a morada Basiléia,  
ressoai – que o presencie a polis de Cadmo.<sup>1064</sup>

Embora a *polis* de Tebas seja governada, nesta tragédia, por Penteu, o avô Cadmo ainda é referenciado como o responsável por esta, corroborando com a tradição do mito fundador da cidade de Tebas, que se funde à narrativa mítica de Dioniso, que coloca Cadmo como o fundador desta cidade.

Ainda no início da peça, o adivinho cedo Tirésias vai até o palácio real convidar Cadmo a se incorporar nos ritos dionisíacos, e mais uma vez Cadmo é assentado como o fundador de Tebas, além de ser referido como um estrangeiro:

TIRÉSIAS  
Quem monta guarda? Chame o Agenoreide  
Cadmo! Saia fora do palácio. Vindo  
de urbe sidônia, ergueu torres em Tebas<sup>1065</sup>

Aqui Eurípides agrega um elemento novo à origem de Cadmo: coloca que o rei vem da cidade fenícia de Sídon, um importante conglomerado urbano citado já por Homero. Sabe-se, pelas diversas fontes, que certamente Cadmo era bárbaro e vindo do Oriente. Mas este é o primeiro documento que faz menção exata ao local de nascimento e crescimento do rei: Sídon. Eurípides, já tardiamente, assenta um local para esta criatura mítica, seja por ter tirado isto de tradições narradas oralmente, nas quais não haviam sido registradas anteriormente, ou mesmo ele funda esta tradição, por algum motivo que não é possível saber. O caso é esta peça é a primeira, e a única documentação até o século V a.C., que define com exatidão um local bárbaro para Cadmo.

Durante quase toda a peça Cadmo sai de cena, sendo que Dioniso e Penteu dominam a narrativa. São nos versos finais que Cadmo aparecerá novamente, após Agave ter dilacerado o corpo de seu filho. O rei também é culpado pelo destino do neto,

<sup>1064</sup> *As Bacantes*, 58-61. Trad. Trajano Vieira.

<sup>1065</sup> *Idem*, 170-173. Trad. Trajano Vieira.

haja vista que aceita o culto de Dioniso, que culmina com a morte de Penteu: “Do reino, agora banem-me sem honra,/a Cadmo, magno: a raça dos tebanos/semeei; que bela seara eu colho agora”<sup>1066</sup>. Se em *As Fenícias* Eurípides demonstra as glórias de Cadmo e os momentos áureos do rei, em *As Bacantes* o dramaturgo narra o desfecho da fundação de Tebas, com uma tragédia eminente, a ruína da família e a ocupação da cidade por Dioniso. Embora Cadmo tenha semeado os Tebanos, seja a primeira linhagem deste povo, colhe destas sementes o infortúnio, a vergonha e a desilusão.

Já nos passos finais da peça, Cadmo relata o terror que se acometeu sobre sua família, devido ao fato de o rei Penteu não ter aceitado os ritos dionisíacos:

CADMO

Eis, filha, o horror do golpe que a nós todos atinge: a ti e a tuas irmãs e a mim, um velho miserável, entre os bárbaros, sem lar. A voz do oráculo me obriga a encabeçar confusa horda barbárica contra a Grécia. Eu, dragão-serpente, minha mulher conduzirei, Harmonia, serpe-dragão, direcionando lanças contra templos e tumbas gregas. Não terminam os meus males, e não recobrarei a paz, nem mesmo quando no Aqueronte.<sup>1067</sup>

O velho rei – e assim desgraçadamente se define neste passo, como um “velho miserável” narra seu destino: lutar contra a Grécia como, talvez, uma forma de vingança aos moldes de Dioniso, embora este saiba que nem após a morte terá paz. Cadmo faz menção a sua esposa Harmonia e diz que, agora acometido pela tragédia, não mais terminarão seus males. O outrora pujante herói de *As Fenícias* termina como um frustrado e senil homem, vítima da fúria divina.

Elencamos três artefatos em cerâmica que representam Cadmo. Na cultura material, o herói foi associado tanto a elementos de realeza quanto a aspectos ctônicos. Nesta primeira ânfora, datada de 490 a.C., está contida uma das iniciais representações de Cadmo na cerâmica, em que o herói surge com um semblante austero, associado a um monarca. Pintado por Diosfos, este artefato apresenta Cadmo junto de sua esposa Harmonia. Embora não é possível afirmar certamente que se trata do momento de casamento, isto é bem provável, pois além de Apolo, que se encontra na frente do casal a tocar lira, na outra face da ânfora estão figurados Hermes, Atena e Hércules, que

<sup>1066</sup> *Idem*, 1313-1315. Trad. Trajano Vieira.

<sup>1067</sup> *Idem*, 1352-1362. Trad. Trajano Vieira.



também, de acordo com o ceramista, encontravam-se presentes no momento das bodas. As figuras, inclusive, interagem entre si, uma característica muito presente nas obras de Diosfo<sup>1068</sup> e que comprova que fazem parte da mesma cena.

Cadmo, que está identificado pelo pintor, traça um *himation* e uma *tênia* em volta da cabeça; guia um carro, com as rédeas na mão. O carro é puxado por um leão e



Localização: Museu do Louvre, CA 1961. Procedência: Reggio. Forma: Ânfora. Data: 490 a.C.

por um javali; os dois animais representam o próprio antagonismo de Cadmo. Enquanto o javali é uma representação muito antiga – indo-europeia – do misterioso, dos bosques e dos sacrifícios, pois este animal era muito utilizado em rituais<sup>1069</sup>, o leão é o símbolo por excelência da realeza, da altivez e da luz monárquica: “El león es símbolo de poderío y de soberanía; símbolo también del sol, el oro, la fuerza penetrante de la luz y el verbo.”<sup>1070</sup>

A luz, o vigor real também é representado por Apolo, que toca a lira neste cortejo nupcial. Deidade olímpica, de estirpe uraniana, Apolo é a própria simbologia da altivez e da *sophrosyne* grega. Deste modo, esta cena estaria associada preponderantemente ao caráter olímpico. Porém, pela presença do javali, podemos atestar certa duplicidade na acepção da narrativa que a efígie aponta: como já foi colocado, embora Cadmo fosse uma figura de estirpe real, era bárbaro e germinou seus

<sup>1068</sup> TIVERIOS, Michalis A. (1990), p. 872.

<sup>1069</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 598.

<sup>1070</sup> *Idem*, p. 637.

guerreiros do próprio solo; a dicotomia ctônico/olímpico pode ser interpretada na cena, com elementos telúricos e uranianos.

Esta narrativa demonstra a problemática do indo-europeu na cultura grega. O próprio estrangeirismo inerente à figura do herói atestaria um adventício na religião grega. Todavia, esta supracitada dicotomia é cara ao indo-europeísmo, onde as divindades não se distinguem em telúricas ou uranianas, não sendo esta uma preocupação. De certo as várias divindades ctônicas que estudamos, que em alguns momentos possui uma pequena face olímpica, é resquício do tronco indo-europeu do qual fazem parte e não se desligam completamente dele.

Na *hydria* ricamente confeccionada que apresentamos agora, tendo como autor o Pintor de Cadmo e como data 420/415 a.C., Cadmo já aparece com seu lado ctônico



Localização: Museu Nacional de Berlim, F 2634. Procedência: Vulci. Forma: *Hydria*. Data: 420/15 a.C.

mais afluído. O herói está na extrema esquerda da imagem, barbudo e com uma coroa de flores – *stephanos*; tem um *petasos* pousado no pescoço, usa um *chiton* curto, um *himation* pequeno e botas. Tem entrelaçado no corpo o cinto em que guarda sua espada: esta já se encontra em sua mão direita. A frente dele está o dragão, com o corpo parcialmente enrolado. Entre os dois percebemos a figura de Atena – que auxilia Cadmo em sua chegada à terra esperada – que parece estar prestes a coroá-lo com o *stephanos*. Harmonia se encontra logo atrás dele.

Acima de Atena, voando, está a imagem de Nice, que também segura uma coroa; é o símbolo da vitória de Atena e Cadmo perante o dragão. Na parte inferior

central da peça vemos Eros, que da mesma forma também empunha uma coroa. Temos, quem sabe, na parte de cima central, Deméter coroada e abaixo sua filha Perséfone; a direita de Deméter se vê uma figura que pode ser Ártemis, devido a seu cabelo preso, como se percebe nas representações da deusa, e de seu manto juvenil. Também fazem parte do artefato, provavelmente, Apolo, Posídon e Hermes. O cervo alado que vemos na periferia da imagem, à direita na parte de baixo, se configura como um símbolo erótico<sup>1071</sup>. Os cervos, comparados às árvores em diversas culturas, são símbolos da fecundidade e, em algumas sociedades, seus cornos poderiam representar algo afrodisíaco<sup>1072</sup>.

Também na parte de baixo foi pintada uma coluna em estilo dórico; esta coluna, quem sabe, poderia estar aí somente como uma prerrogativa do pintor para enfeitar a cena, ou ainda a pedido do comprador, caso esta seja uma *hydria* feita sob encomenda. Todavia, também pode estar associada a um certo sentimento de estrangeirismo, caro a Cadmo. É sabido que os Dórios eram Helenos, tal como os jônios e eólios. Entretanto, como colocado por Heródoto, que se referia aos Dórios como *ethnos*, estes possuíam alguns costumes de vida e organizações sociais distintas<sup>1073</sup>, assim como a região em que habitavam, norte e nordeste da Península Balcânica, ser um território muito influenciado por hábitos e tradições bárbaras. Sendo Cadmo um fenício, poderia ser que o Pintor de Cadmo estivesse associando uma região um pouco mais afastada de sua Ática para remeter ao barbarismo de Cadmo. No entanto esta é uma analogia muito difícil de ser comprovada.

Entretanto, a questão do pilar nesta imagem pode ser mais simples: somente um artifício utilizado pelo ceramista para denotar que a cena ocorria dentro de um lugar fechado, e por isso com pilastras. O pilar é um símbolo de cena interior, e neste caso poderia ser o interior de um templo, já que se trata de um momento cujo caráter é religioso. Como é difícil chegar a uma conclusão sobre este aspecto, apresentamos todos que seriam possíveis.

A cena mais uma vez aponta para uma duplicidade ctônica e olímpica, pois a presença tanto de divindades mais telúricas, como Deméter e Perséfone – que aqui está com um aspecto muito mais ligado a Cora – quanto de deidades uranianas, como Atena, Eros e Apolo, atestam para esta dicotomia indo-europeia de Cadmo. Entretanto, é

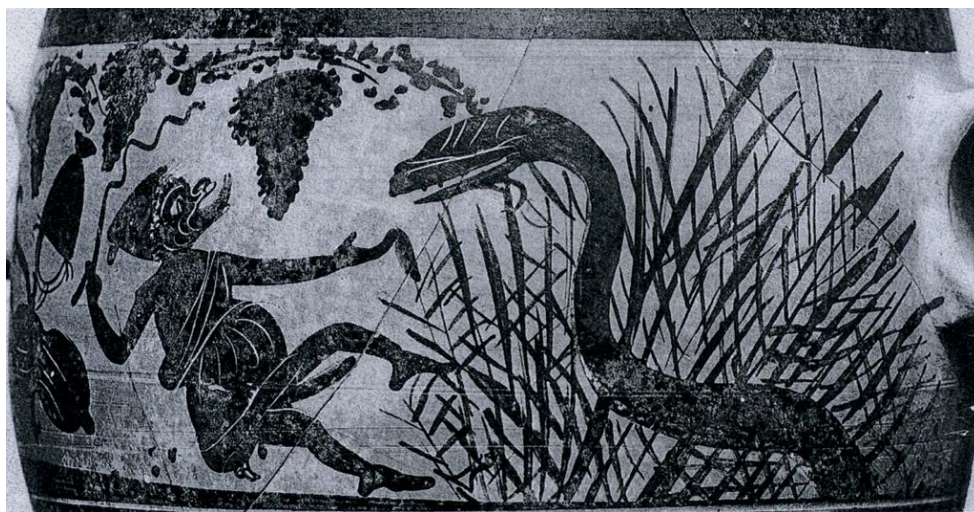
<sup>1071</sup> TIVERIOS, Michalis A. (1990), p. 867.

<sup>1072</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 289.

<sup>1073</sup> *Historias*, VII, 73. Trad.

perceptível a associação da cena com o elemento terra: o Pintor de Cadmo confeccionou diversos arbustos e pequenas árvores que parecem mesmo brotar do chão. Estas plantas que saem do solo e poderiam nos fazer lembrar os guerreiros autóctones semeados por Cadmo, apontam para um aspecto telúrico, remetendo para o elemento terra e para a ligação de Cadmo, e da cena em si, com o ctonismo.

O último artefato apresentado que retrata Cadmo data de 420/400 a.C., confeccionada pelo Pintor de Cabiro, do qual não possuímos informações; se trata de um *skyphos*, que apresenta o momento da luta entre Cadmo e o dragão. A relação de



Localização: Museu Nacional de Berlim, nº 3284. Procedência: Beócia. Forma: *Skyphos*. Data: 420/400 a.C.

Cadmo com o dragão e a fundação de Tebas será o tema mais apreciado pelos artistas que retratam este herói, muito mais do que seu casamento ou as cenas de realeza. Ao contrário das outras efígies, nesta Cadmo é por excelência ctônico e, em certos aspectos, até bestial.

O herói aparece barbudo, trajando *píleos*, um chapéu cônico e *exomis*, espécie de uma túnica usada pelas infantarias leves. Mas o mais surpreendente é que a figura está itifálica. Sabemos que, além de animais, os Sátiros e Sileno quase sempre eram representados itifálicos. Por que então um futuro rei, alguém que fundaria uma Cidade-estado e uma linhagem real, seria representado de forma tão bestializada?

Uma das hipóteses é o próprio calor da luta. O dragão, que também lembra uma grande serpente – um arquétipo erotizado – poderia estar sendo ameaçado pelo falo do herói: dois símbolos eróticos em confronto. O falo de Cadmo está apontado para o dragão, como se o fato de o herói se encontrar itifálico seria uma forma de medir forças com esta criatura. A outra hipótese pode estar na própria sociedade patriarcal deste final



de século V a.C. Cadmo é alguém de força, que sozinho funda uma cidade e se torna o primeiro rei. As figuras monárquicas – embora não mais cultuadas pelas ideias políticas deste período clássico – sempre serão fortes e viris; o falo ereto de Cadmo representaria a pujança masculina, assim como o poder dos governantes e homens do exército, indivíduos de batalhas.

O dragão, que durante toda a Antiguidade será representado semelhante a uma serpente, pois significariam praticamente a mesma coisa<sup>1074</sup>, sai do meio de juncos e parece surpreender Cadmo, que levanta um chicote com a mão direita. Atrás do herói uma *situla* parece balançar como um pêndulo, abaixo desta há uma espécie de saco usado por pastores e, por cima de Cadmo, cresce uma parreira de uvas. Todos estes objetos são ctônicos: a *situla* e, principalmente, o saco de pastoreio são utilizados por pessoas do campo, indivíduos ruralizados, assim como deveria ser o local onde seria Tebas quando Cadmo chegou. A videira é praticamente autoexplicativa: este elemento dionisíaco na cena, além de remeter para uma certa bestialização, para uma bebedeira, também atesta o início da genealogia e da narrativa mítica do deus, pois é a partir de Cadmo e em Tebas, sua pátria, que Dioniso passa a existir e se tornar uma deidade barbarizada e popular.

---

<sup>1074</sup> OGDEN, Daniel (2013), p. 2.

# CAPÍTULO 5

## O AMBIENTE DA CAÇA

### 5.1 A prática da caça

Após reflexão acerca do ambiente agrícola nos debruçaremos sobre outro mundo relacionado à alimentação e, sobretudo também ao lazer: o ambiente da caça. A caça, principalmente a partir do período arcaico, era essencialmente uma prática da aristocracia e, ao que tudo indica, estava associado à outra atividade aristocrática: a guerra<sup>1075</sup>. Ambas faziam parte da ideologia de *areté* do gênero masculino do período de Homero, e nos períodos arcaico e clássico a prática da caça passou a ser associada ao treino militar de jovens da elite:

Hunting was clearly part of male initiation in various parts of the Greek world, for example, in Sparta and on Crete, with the aim of training young men to participate in battle. Adolescent males would acquire the skills of tracking, ambushing, and confronting animals, which would serve them in warfare, where the “game” was armed, usually more fierce, and fought back. By extrapolation from the evidence for other locations, some scholars claim that the hunt also constituted part of military training in Athens, institutionalized as the *ephebeia*. But our knowledge of the Athenian *ephebeia* is so meager before its first uncontested attestation in the fourth century that such a claim is difficult to sustain. Beyond the written evidence, however, lie material remains that substantiate a link between the hunt and military activity, if not actual training, in Athens well before the first mention of the *ephebeia*. A careful reading of both types of documentation reveals the perception and function of hunting in archaic and classical Athens.<sup>1076</sup>

No período homérico, embora não contemos com indícios sólidos de que também era praticada pela elite, a caça era necessidade de muitos, em um ambiente cercado por selvas e animais<sup>1077</sup>. Embora a criação de bovinos e caprinos fosse a principal fonte de alimentação carnívora a caça deveria, ao menos para parte da

---

<sup>1075</sup> BARRINGER, Judith M. (2001), p. 10.

<sup>1076</sup> *Idem*, p. 10-11.

<sup>1077</sup> GLOTZ, Gustave (1946), p. 48.

população – aquela com menores recursos financeiros – funcionar como um complemento à escassa mesa do *oikos*<sup>1078</sup>.

A caça, em períodos mais recentes da história grega, e principalmente a figura do caçador, eram associadas a atos de heroísmo, próprios de uma elite. Embora o ato de caçar fosse praticado pela aristocracia, os registros escritos de práticas de caça são escassos na documentação que sobreviveu até nossos dias. As fontes iconográficas é que irão retratar mais especificamente esta prática e é por meio das imagens que se faz possível saber quais animais eram preferidos para o abate, tais como javalis, veados e lebres, esta última sendo remetida às práticas pederásticas.<sup>1079</sup>

Além da relação da caça com a guerra, com a ideologia militar vigente em todos os períodos da história grega, a caça, sobretudo no período clássico, também é associada à pederastia. Dentro do ritual educacional pederástico, o *erastes*, como forma de seduzir e conquistar aquele jovem que viria a ser seu *erómenos*, ofertava diversos presentes, entre eles animais abatidos em caça; como as lebre mas também galos, cervos e até felinos:

The presentation of animal gifts signifies the amorous negotiation between aristocratic erastes and eromenos, which is part of the economy of aristocratic society. The animals themselves are imbued with qualities and associations championed by aristocrats and expressive of aristocratic ideals of masculinity, such as swiftness, intelligence, and military valor.<sup>1080</sup>

É sabido que só poderia participar dos ritos pederásticos como *erastai* homens adultos de uma elite abastada, de uma aristocracia, ou cidadãos com posses. Sendo a caça uma prática da elite, realizada por esta aristocracia e, no caso ateniense, da cidadania, estes dois elementos – a pederastia e a caça – estão ligados como um elo elitista: duas atividades exercidas quase que exclusivamente por membros de uma hierarquia economicamente superior como forma de exaltar as virtudes de uma hegemonia dominante. Caça e rito pederástico demonstram os predicados de homens saudáveis, aguerridos e valorosos, símbolos da ideologia das *poleis* que abarcou os diversos períodos da história grega. Deste modo a caça não poderia ser considerada um costume de deuses ctônicos, ligados às camadas menos abastadas e campestres, pois era

<sup>1078</sup> Já a pesca, conforme comenta Ana Livia B. Vieira (2011), era essencialmente das hierarquias menos abastadas economicamente. Os pescadores eram pessoas que viviam em costas e contavam com poucos recursos financeiros; os peixes eram um alimento recusado pelas elites.

<sup>1079</sup> BARRINGER, Judith M. (2001), p. 15.

<sup>1080</sup> *Idem*, p. 71.

uma prerrogativa de homens ricos. Neste momento Ártemis está muito mais ligada ao olímpico do que ao telúrico.

## 5.2. Ártemis: a síntese de divindades

A deusa da caça por excelência é Ártemis. Quanto a isto pouca contradição há. A verdadeira contradição está na natureza divina que esta deidade carrega: ora é a deusa uraniana da lua cheia, do esplendor; a virgem casta que auxilia as mulheres no parto e, juntamente com seu irmão Apolo, liga-se à *sophrosyne* grega. É o antônimo da calorosa Afrodite, assumindo o papel de deusa bondosa que concede aos homens a carne – outro alimento, já que Deméter concede o vegetal sólido e Dioniso o vinho. Giulia Sissa e Marcel Detienne (1990) a colocam no grupo dos olímpicos sem qualquer questionamento; por muito tempo, para a historiografia, Ártemis figurará entre os olímpicos, sendo preterida sua face ctônica.

Mas da mesma forma, Ártemis assume também outra faceta: esta misteriosa, selvagem e implacável. É a enigmática deusa que remete à obscura Hécate – Hécate, que se personifica na lua nova, poderia inclusive ser a outra face de Ártemis – e que tem como um dos elementos simbólicos a selva, região também desconhecida ao homem da *polis*. É a selvagem deusa que habita a floresta, na companhia de perigosos animais. Finalmente, é a divindade implacável quando da morte; mata fulminantemente o alvo com suas flechas. Assim como Hades, Deméter, Dioniso e Perséfone, Ártemis está associada ao mundo dos mortos, pois leva os seres – animal e homem – a este mundo com seu ataque.

Desta forma Ártemis é a olímpica e a ctônica, dependendo de qual personalidade a deusa assume. É olímpica pela sua fraternidade com o altivo Apolo, por seu sentimento maternal, por ser virgem e casta – as deusas ctônicas, em sua essência, não são virgens – e por morar no Olimpo; além de Deméter – que, por vezes, sai do Olimpo – Ártemis é a única deidade com uma faceta telúrica a habitar a morada dos deuses. Porém a filha de Zeus e Leto<sup>1081</sup> é ctônica pela sua relação com a vegetação, com o mundo fora das muralhas e com os animais. Também figura no panteão dos ctônicos por

---

<sup>1081</sup> Filha de Úrano e da titânide Febe, pertence a primeira geração dos Olímpicos, embora não tenha participado da guerra entre as jovens divindades e os titãs.



remeter à morte, ao sofrimento, à noite – embora clara pela lua cheia – e ao misterioso, assemelhando-se a misteriosa Gorgo e sua máscara<sup>1082</sup>.

Como esta dualidade teve início? Devemos primeiramente desvendar como a deusa surge, para compreendermos o momento em que esta dicotomia se iniciou. É difícil estipularmos a data exata em que Ártemis aparece no imaginário religioso, e a etimologia do nome é difícil de ser decifrada com clareza, tendo muitas vezes de partir de interpretações:

Sur les origines de cette très antique divinité, les opinions divergent depuis longtemps et l'accord n'est pas encore fait. Une étymologie proprement grecque de son nom n'est pas impossible. L'explication de Platon a été souvent reprise: "c'est l'intégrité (...) et la décence que son nom paraît signifier, à cause de son amour de la virginité. "D'autres auteurs préféreraient toutefois rattacher Artémis à (boucher): elle serait "celle qui tue ou qui massacre"; d'autres enfin sont sensibles au rapprochement entre son com et l'ours (...), qui joue un grand rôle dans sa mythologie ou dans son culte. D'autre part, il est bien certain que la déesse a une importance primordiale dans le monde dorien, et en particulier dans le Péloponnèse, ce qui s'accorderait au mieux avec une origine septentrionale. Aussi la vieille thèse d'une Artémis nordique ne peut-elle être abandonnée; on la voit d'ailleurs réapparaître périodiquement, et, récemment encore, un article en partie convaincant la présentait comme une déesse illyrienne introduite par les Hellènes.<sup>1083</sup>

Percebemos a dicotomia da deusa na própria discussão acerca do significado de seu nome. Enquanto pensadores da própria Antiguidade, como Platão, optam por crer que Ártemis seria a decência pelo amor virgem, outros, e estes mais contemporâneos, associam seu nome a algo mais carnal e mortífero.

As alterações acerca do local de surgimento das manifestações que englobam esta divindade também são incertas. Louis Séchan e Pierre Lévêque não acreditam em uma Ártemis exclusivamente oriental, mas sim em uma outra denominação da deusa Grande Mãe asiática e egeia, com elementos cretenses e até lídios. Christopher Faraone e Dirk Obbink (1991) relatam que durante escavações em Cnido, na Ásia Menor, foram encontrados indícios de uma deusa que poderia ser Ártemis associada a um protótipo da deusa Deméter.

Acreditamos que esta associação reforçaria a questão de, se Ártemis não foi a grande deusa-mãe – pois à Deméter também é concedido este legado – esta poderia

<sup>1082</sup> Para uma relação entre Ártemis e Gorgo ver: VERNANT, Jean-Pierre: *A Morte nos Olhos: figuração de outro na Grécia Antiga-Ártemis e Gorgo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

<sup>1083</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1966), p. 358.

estar associada à deusa do cereal, se realmente Deméter tiver sido, um dia, a Grande Mãe. Uma outra semelhança com a deusa-mãe e, conseqüentemente, com Deméter, é a relação com a fertilidade de quem faz crescer os vegetais, na qual Ártemis teria assumido em épocas mais afastadas<sup>1084</sup>.

Alguns autores sugerem que Ártemis seria uma deusa que remeteria ao paleolítico, por estar simbolizada pelo arco, instrumento já utilizado muito antes da formação das sociedades gregas<sup>1085</sup>; contudo esta afirmação é ainda mais difícil de sustentar, haja vista que o fato de a deusa estar armada com o arco não significa que tenha sido formatada no período em que o arco foi inventado. Também há uma associação de seu nome com o termo ilírio *aretos*, a “deusa-ursa”<sup>1086</sup>, já que o urso será um animal conexo à deusa nos períodos arcaico e clássico.

Louis Séchan e Pierre Lévêque (1966) vão mais além: afirmam que na arte creto-micênica e em cultos de até 1500 a.C era perceptível as homenagens a uma deusa da natureza – de acordo com os autores, uma primitiva Ártemis. Na Ilha de Delos também havia uma antiquíssima deidade que teria contribuído para a formatação do imaginário ligado a Ártemis<sup>1087</sup>. Jean-Pierre Vernant (1988) partilha da opinião de que a deusa já figurava no panteão grego no século XII a.C. e era qualificada como *xéne* – estrangeira – em uma menção a alteridade estranha que esta divindade representava. Walter Burkert (1993) também acredita que a ligação da deusa com a Ásia Menor é evidente.

Lilly Kahil, autora que escreve sobre Ártemis no LIMC, informa que em tabuinhas do período micênico foram decifrados os nomes *a-te-mi-to* e *a-ti-mi-te*, todavia embora haja o aparecimento de um nome semelhante ao de Ártemis em tábuas de Pilos, não é consenso entre os especialistas que a deidade já figurasse nos períodos minoico e micênico<sup>1088</sup>. Entretanto, havia uma divindade feminina estritamente ligada a um primitivo Apolo, que juntas formariam os “arqueiros divinos”:

Cette *Aphetria* serait alors une divinité intimement liée à un Apollon (mais dont le nom n'a pas été retrouvé sur les tablettes du linéaire B) et L. R. Palmer voudrait faire de ce couple d'"archers divins" Apollon et A. Cette hypothèse ne paraît cependant point démontrable à l'heure actuelle. Sans vouloir trancher ces questions, il ne faut pas oublier

<sup>1084</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1988), p. 17.

<sup>1085</sup> BARRERA, José C. Bermejo; CANOSA, X. A. Fernández (2002), p. 122.

<sup>1086</sup> BRANDÃO, Junito de Souza (1988), p. 64.

<sup>1087</sup> SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1966), p. 359.

<sup>1088</sup> KAHIL, Lilly (1989), p. 737.

qu'Homère donne à A. le surnome de Potnia Thérôn (...); or le mot Potnia est l'un des plus fréquemment mentionnés sur les tablettes mycéniennes et il est souvent individualisé à l'aide d'un déterminant.<sup>1089</sup>

Também existe a teoria de que a deusa teria uma ancestral minoica, divindade do parto e senhora dos animais, já que durante o indo-europeísmo era extremamente comum alegorias dos bosques e das feras, que foram absorvidas pela aceção de Ártemis, culminando nos sincretismos dóricos e na difusão de distintos cultos em diferentes regiões da Península Balcânica<sup>1090</sup>. Mas como nos coloca Lilly Kahil, se esta deidade seria um protótipo do que se tornaria Ártemis também é muito difícil confirmar<sup>1091</sup>. O fato é que Homero já a conhecia – e isto veremos mais adiante – e refere-se a deusa como a *Potnia Thérôn*, a “Rainha das Feras”<sup>1092</sup>. Este título já colocaria a deusa como ctônica em um primeiro momento. Também é certo que em Creta havia uma deidade referida como Senhora dos Animais, o que poderia atestar realmente um tronco minoico para Ártemis.

Todas estas fragmentações de povos e costumes poderiam constituir-se como um dos motivos para a identidade dúbia de Ártemis? A deusa agregou a seu caráter selvagem da natureza – mais ligada ao mundo bárbaro – com uma civilidade típica de populações da Península Balcânica. Tanto podemos concordar somente com Louis Sechan e Pierre Lévêque quanto apresentar a opinião de Mark Morford e Robert Lenardon, contida na obra *Classical Mythology*:

The origins of Artemis are obscure. Although she is predominantly a virgin goddess in the classical period, certain aspects of her character suggest that at some time she may have had fertility connections. Several of the nymphs associated with her (e.g., Callisto and Opis) were probably once goddesses in their own right and may actually represent various manifestations of Artemis' own complex nature. One of them, Britomartis, is closely linked to Crete, and certain aspects of her character could imply that she was once a traditional mother-goddess type. Artemis' interest in childbirth and in the young of both men and animals seems to betray concerns that are not entirely virginal. At Ephesus in Asia Minor, a statue of Artemis depicts her in

<sup>1089</sup> *Idem*, p. 737.

<sup>1090</sup> BARRERA, José C. Bermejo; CANOSA, X. A. Fernández (2002), p. 128.

<sup>1091</sup> Também nos informa Kahil (1989) que na arte pré-helênica havia uma selvagem deusa com traços anatólios e egeus que era representada junto a animais – veados, cabras, serpentes, aves e carneiros, por exemplo – também encontrados nas representações iconográficas de Ártemis durante os períodos helênicos.

<sup>1092</sup> Luis Sechan e Pierre Lévêque (1966) optam pela tradução como “Dame des Fauves” – Senhora das Feras. Ainda encontramos a tradução como sendo a “Senhora dos Animais”.

a robe of animal heads, which in its upper part exposes what appears to be a ring of multiple breasts. We should remember too that Artemis became a goddess of the moon in classical times. As in the case of other goddesses worshiped by women (e.g. Hera), this link with the moon may be associated with the monthly cycle and women's menstrual period.<sup>1093</sup>

Para os autores, é passível que Ártemis possa ser considerada a virgem e temperante deusa, mas no período clássico. Em momentos anteriores, esta divindade poderia indicar um certo ctonismo devido a seu caráter de fertilidade. Seria a castidade de Ártemis um subproduto da civilidade da tirania, do final do período arcaico? Este sincretismo de deusas uranianas e ctônicas ocorre de forma natural ou acaba por ser um produto da política Grega, sobretudo a Ateniese? Tentaremos perceber isto mais para frente, em nossa documentação.

Realizando uma síntese do pensamento dos especialistas apresentados por nós, corroboramos que Ártemis surge em períodos remotos<sup>1094</sup>; ainda que praticamente impossível estipularmos o local, é sabido que a deusa sofre influências tanto orientais como cretenses e helênicas. Da mesma forma que Dioniso, esta divindade estrangeira testa a alteridade dos Gregos; Ártemis é a experiência que os povos helênicos viveram com o “outro”.<sup>1095</sup>

Mais relacionada ao mundo ctônico, da natureza, da morte e da fertilidade, a deusa sofre uma espécie de urbanização e adentra o período clássico como a olímpica deidade virgem, do parto e familiar. Desta forma existiriam duas personalidades a Ártemis: uma asiática, ligada a deusa-mãe, cruel, sanguinária e bestial, mais associada à mentalidade de deidades orientais; e uma personalidade creto-micênica, ocidental, que se conecta a fertilidade do solo e a fecundidade humana; Ártemis é claramente uma figura do sincretismo creto-oriental<sup>1096</sup>.

A questão primordial está em identificar quando uma personagem ganha força em detrimento da outra, ou em que lugar. Sabe-se que no Peloponeso Ártemis foi uma deusa popular<sup>1097</sup>; que na Ática foi mais associada à urbanidade, com algumas festas e celebrações oficiais; já em terras mais remotas, como Bráurion ou em Queroneia,

<sup>1093</sup> MORFORD, Mark; LENARDON, Robert (0000), p. 140.

<sup>1094</sup> Walter Burkert (1993) coloca que nomes como o lídio *Artimnas*, *Ártomos* e *Árktos* – deusa celta dos ursos, animal que está intrinsecamente associado à Ártemis – sejam protótipos do que se tornaria o nome “Ártemis”.

<sup>1095</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1988), p. 12.

<sup>1096</sup> BRANDÃO, Junito de Souza (1988), p. 69.

<sup>1097</sup> PARISINO, Eva (2000), p. 151.

Ártemis é selvagem e sombria. Conforme a localidade, a divindade assumia um aspecto e um papel.

Esta ligação com o ambiente selvagem e barbarizado – mais ligado ao Oriente – pode ser percebida por meio dos sacrifícios realizados a deusa:

(...) elle est essentiellement la maîtresse du sacrifice (...). Celui-ci était probablement à l'origine le sacrifice d'un animal sauvage particulièrement proche de la déesse (...), par la suite remplacé par la chèvre, animal domestique plus facile à obtenir que l'animal sauvage.<sup>1098</sup>

O fato de os sacrifícios deixarem de serem realizados com animais selvagens e passassem a ser cumpridos com cabras nos remete a própria facilidade da vida mais urbanizada a partir do período arcaico: o sacrifício da cabra, como o animal domesticado, representa o homem cívico realizando o ritual, diferentemente do rústico homem do campo, que teria um acesso mais fácil aos animais da floresta.

Os sacrifícios também ocorriam nos rituais de renovação anual – inclusive sacrifícios humanos; esta questão é tratada pela tragédia, que apresentaremos mais à frente. Quando a deusa se torna a bárbara *táurica*<sup>1099</sup>, fica sedenta por sangue humano e é capaz de matar jovens<sup>1100</sup>; Ártemis gosta de rituais cruéis envolvendo flagelação<sup>1101</sup> e, em Esparta, pede sangue humano, onde sangue de rapazes corre pela festa de Ortia<sup>1102</sup>; ou seja, mais uma associação à morte, ao misterioso e ao próprio ctonismo:

L'aspect chthonien de la divinité permet d'expliquer toute une série de traits de la légende artémisiaque et de représentations culturelles ou mythiques: A. chthonienne préside aux sacrifices humains (Iphigénie) et les cultes de Halai en gardent le souvenir, elle punit de mort l'hybris (Niobé), la faute du chasseur (Actéon) mais aussi toute faute commise contre une loi de la nature, loi qu'elle a souvent fixée elle-même, d'où le châtement de Kallisto, mais aussi celui de Bouphagos qui tenta contre la déesse des choses interdites.<sup>1103</sup>

<sup>1098</sup> KAHIL, Lilly (1989), p. 738.

<sup>1099</sup> De acordo com Jean-Pierre Vernant (1988), esta face de Ártemis foi propagada pelos tauros da Cítia, que não eram hospitaleiros e sacrificavam os gregos capturados degolando-os no altar da deusa.

<sup>1100</sup> MARQUETTI, Flávia R. (2010), p. 206-207.

<sup>1101</sup> José C. Bermejo Barrera e X. A. Fernández Canosa (2002) informam que nos festejos em Ortia as flagelações eram realizadas com ramas de *mimbre*, planta que ao mesmo tempo relacionada com a castidade, mas também possuía conexão com a fertilidade e a sexualidade, contrários típicos da cultura grega. Esta flagelação era devotada a uma personalidade de Ártemis que recebia o epíteto de *Ligodesma*.

<sup>1102</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 300.

<sup>1103</sup> KAHIL, Lilly (1989), p. 738.

Também eram sacrificados animais durante os ritos; na iniciação de grávidas, por exemplo, era oferecido um novilho<sup>1104</sup>, um animal jovem, pois além da deusa a própria gravidez remete para a jovialidade. Ártemis também não é guerreira, mas na guerra salva o combatente e o orienta nos melhores caminhos. Inclusive Ártemis poderia ser considerada uma apaziguadora das lamurias da guerra pois, de acordo com algumas teorias, o sacrifício humano era empregado também para evitar o combate sangrento e a morte em excesso: “In many cases human sacrifice is designed to avert catastrophe in war, and is thus comparable to sphagia. The only attested recipient of sphagia is Artemis Agrotera, to whom the Spartans regularly sacrificed before battle.”<sup>1105</sup>

A dualidade em Ártemis também é atestada pela sua destreza no parto, tanto de homens quanto de animais; é a *Lóquia*. Nascida primeiro, a deusa auxilia sua própria mãe no parto de seu irmão gêmeo Apolo. Em seus santuários da Ática há dedicatórias de pais e mães, que buscavam a saúde e o bem estar de seus filhos<sup>1106</sup>. Assim como o parto, a deusa assume seu lado *courótrofo*, que nutre os jovens no final da infância, em que as mulheres passam a ser esposas e os homens cidadãos: “Ártemis conduz os jovens da selvageria à plena sociabilidade.”<sup>1107</sup> Seria Ártemis a divindade civilizadora? Não seremos tão extremistas, pois embora a deusa transforme os jovens em sociáveis, estes também conservam uma faceta selvagem, como percebemos no *Hipólito*, de Eurípides, que veremos mais a frente.

No caso dos homens isto pode ser presenciado mais amenamente em uma caçada ou mais explicitamente em uma batalha. A caça pode parecer selvagem em um primeiro momento; ela faz parte da *paidéia* do jovem Heleno; mas embora durante a caça o homem lide com animais selvagens, esta é feita em grupo, organizada, disciplinada e contando com ritos sociais próprios; o caçador não pode tornar-se selvagem como o animal que caça. Ou seja, a caçada é por si só cidadina: “Cuidando zelosamente para que elas [as regras] sejam respeitadas, Ártemis consagra a intangibilidade de uma fronteira cuja extrema fragilidade a caça põe em evidência, ao mantê-la sob constante ameaça”.<sup>1108</sup> Já no caso das mulheres a selvageria estaria implícita no próprio parto,

<sup>1104</sup> BREMMER, Jan (1988), p. 9.

<sup>1105</sup> SCULLION, Scott (1994), p. 96.

<sup>1106</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz Borba (1996), p. 38-39.

<sup>1107</sup> MARQUETTI, Flávia R. (2010), p. 204.

<sup>1108</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1988), p. 20.

com os gritos, as dores e uma espécie de delírio.<sup>1109</sup> Quando ocorre a morte por parto, é Ártemis que lança a flecha que faz com que a morte seja súbita e indolor.<sup>1110</sup>

A deusa mantém uma urbanidade e uma selvageria em suas próprias representações: em uma famosa estátua do século VII a.C, localizada em Éfeso, Ártemis encontra-se com traços asiáticos e com vários seios e testículos, simbologias da fecundidade. Mas também está cercada por abelhas; talvez as abelhas remetesse ao lado *mélissa* de Ártemis: a da jovem virgem e prendada, tecelã, auxiliar nos partos e na educação dos bons cidadãos. Isto poderia significar um sincretismo de uma deusa local com Ártemis. O caso é que, mesmo se tratando de uma divindade sincrética, possui as duas facetas – uraniana e ctônica – em uma só representação. O aspecto selvagem encontra-se também no fato de que não é uma deusa do *oikos*, e sim uma divindade de fora dos lares e além das próprias muralhas: “Ártemis é a deusa do exterior, de fora das cidades e das aldeias, dos ‘trabalhos humanos’, dos campos cultivados.”<sup>1111</sup> Embora fosse a divindade do parto, a questão privada e familiar estava muito mais representada em Héstia do que nela.

Até este momento apresentamos Ártemis como a deusa da caça e da jovialidade; e estas eram as suas principais funções. Destarte a deusa também se identificava com a Lua<sup>1112</sup>, e desta forma possuía associação com outras duas divindades: Selene e Hécate. Selene é uma antiga personificação da Lua, que em tempos remotos configurava-se como a Lua brilhante, a noite clara; devido a suas mutações, foi chamada de Hécate a Lua nova, da noite escura. Embora a antiga Hécate tenha sobrevivido no imaginário religioso dos Helenos, tendo recebido determinações próprias, Selene teve seu culto completamente suplantado pelo de Ártemis.<sup>1113</sup>

Inúmeros autores falam da deusa triforme, sendo Ártemis, Selene e Hécate a mesma deidade com facetas distintas. Podemos concordar que esta deusa com tripla personalidade possa ter possuído cultos em tempos mais afastados, entretanto, a partir do período arcaico, Ártemis e Hécate serão citadas como divindades distintas e com poucas afinidades.

Ainda há, em relação à Ártemis, uma outra associação: a ligação entre a caça e a guerra. Uma face da deusa foi a Ártemis *Agrotera*, que recebia sacrifícios por parte dos

<sup>1109</sup> MARQUETTI, Flávia R. (2010), p. 204.

<sup>1110</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 48.

<sup>1111</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 297.

<sup>1112</sup> Esta identificação dar-se-á, sobretudo, em fontes de período tardios, como a *Georgica* de Vergílio (III, 391) e a *Epigramata*, de Teócrito (III, 49).

<sup>1113</sup> BRANDÃO, Junito de Souza (1988), p. 70.

Espartanos; porém os Atenienses, no período clássico, também prestavam sacrifícios anuais a Ártemis *Agrotera*, numa celebração pela vitória na batalha de Maratona. Esta versão da deusa possuía até um templo<sup>1114</sup>. A questão principal é que Ártemis possui diversas facetas, inúmeros aspectos distintos e até características de outras divindades: uma síntese do imaginário religioso Helênico.

### 5.3 *Potnia Thêrón*

Assim como todas as outras deidades consideradas ctônicas, e este é mais um argumento que vem a somar à ctonicidade de Ártemis, a deusa não possui destaque nas Epopeias Homéricas. Mesmo não sendo uma deusa guerreira, possui uma natureza selvagem e armamentos que eram utilizados em batalhas. Em toda a *Ilíada*, Ártemis possui somente uma participação realmente importante, no canto XXI:

Mas muito o repreendeu sua irmã, a rainha das feras,  
 Ártemis dos bosques, e proferiu um discurso insultuoso:  
 “Então foges, ó deus que ages de longe, e a Posídon dás  
 toda a vitória e outorga-lhes a glória sem razão!  
 Tolo! Por que carregas um arco inútil como o vento?  
 Que eu nunca mais te ouça a vangloriars-te no palácio,  
 de nosso pai, como antes fazias entre os deuses imortais,  
 que enfrentarias Posídon em combate corpo a corpo”.  
 Assim falou; mas não lhe deu resposta Apolo que age de longe.  
 Mas enfureceu-se a veneranda esposa de Zeus  
 e repreendeu a Arqueira com palavras insultosas:  
 “Como queres tu, ó cadela desavergonhada, pores-te de pé  
 contra mim? Difícil eu te seria pela força se me virasse contra ti,  
 arqueira embora sejas, leoa te fez Zeus contra as mulheres,  
 e concedeu-te poderes matar quem delas quiseses.  
 Mas seria melhor estares nas montanhas a chacinar as feras selvagens  
 e os veados do que virares-te contra quem é mais forte.  
 Porém, se queres, fica a saber o que é guerra, para que saibas  
 quão mais forte sou eu que tu, visto que te medes comigo”.  
 Assim falou; e agarrou ambas as mãos da outra pelo pulso  
 com a sua mão esquerda; e com a direita tirou-lhe arco e flechas  
 dos ombros e com estes objetos, sempre com um sorriso na boca,  
 lhe bateu nas orelhas. Ela agitava-se e as setas caíram da aljava.  
 Lavada em lágrimas, Ártemis fugiu dela como a pomba  
 que foge de um falcão para a concavidade de uma rocha  
 num penhasco, pois não está fadado que seja apanhada –  
 assim fugiu Ártemis a chorar, deixando o arco onde estava.<sup>1115</sup>

<sup>1114</sup> BARRINGER, Judith M. (2001), p. 12.

<sup>1115</sup> *Ilíada*, XXI, 470-496. Trad. Frederico Lourenço



Ártemis, revoltada com seu irmão, é repreendida pela esposa de Zeus, Hera, que como madrasta cruel maltrata a deusa. *Potnia Thêrôn*, a “Rainha das Feras”, é a expressão utilizada por Homero para expressar a associação da deusa com o mundo da selva, afastado na *ásty*; *Potnia Thêrôn* é a face ctônica de Ártemis por excelência: “ (...) le type d'Artemis se chargerá également d'un aspect chthonien, commun à la fois à la *Potnia* dominatrice du monde animal et végétal et à la chasseresse, (...)”<sup>1116</sup>. Este termo ganhará grande aceitação entre os cultuadores desta deidade durante os períodos arcaico e clássico, sendo utilizado como sinônimo desta divindade. Outras opiniões atestam que a *Potnia Thêrôn* não é uma reformulação da pré-histórica deusa selvagem dos animais, mas que esta antiga deidade foi retomada, já na forma de Ártemis – de acordo com as conclusões que chegamos, neste período homérico – e que esta nova deusa já é um produto sincrético, associando a selvageria com a Terra-Mãe, ligando-se a Deméter<sup>1117</sup>.

Uma gama de especialistas atualmente atestam que este passo da *Ilíada*, que se trata de repetição de um outro da mesma obra, onde a protagonista é Afrodite e não Ártemis, se repete em um outro passo presente na Epopeia suméria de Gilgamesh, onde Ishtar, assim como Ártemis e Afrodite, também participa de batalhas; este trecho da Epopeia *Ilíada* parece decalcado da *Epopeia de Gilgamesh*<sup>1118</sup>.

Em conjunto, os dois trechos semelhantes, o de Ártemis aqui apresentado e o de Afrodite (V, 331-430) podem se constituir como uma releitura – ou mesmo uma influência fulcral – de aspectos orientais nos Poemas Homéricos. Ártemis e Afrodite poderiam ser adaptações do que ocorre com a deusa Ishtar – Afrodite é a equivalente grega de Ishtar – no épico Sumério. Todavia, apesar das semelhanças, Ártemis se difere desta Afrodite/Ishtar em alguns pontos.

A Ártemis de Homero é a caçadora, a que se associa a feras e florestas desconhecidas – quando se trata de Afrodite, a concepção é outra. Hera acusa a deusa de ser mais fácil portar-se como caçadora – “Mas seria melhor estares nas montanhas a chacinar as feras selvagens/e os veados (...)” – do que enfrentá-la, e atinge a deusa, fazendo com que as setas caíssem – Ártemis neste momento já possuía o arco e a flecha como símbolos de sua representação. A deusa também é ligada às montanhas e às regiões afastadas. Neste momento há uma feminilidade jovial de Ártemis: a deusa foge

<sup>1116</sup> KAHIL, Lilly (1989), p. 738.

<sup>1117</sup> PIQUÉ, Jorge F. (1995), p. 6.

<sup>1118</sup> RODRIGUES, Nuno Simões (2006), p. 104.

chorando após receber o castigo de sua madrasta, como uma menina virgem que escapa com medo após ser repreendida.

A questão acerca da irmandade de Ártemis é passível de uma reflexão: para os povos antigos, os gêmeos são “uma contradição mal resolvida”<sup>1119</sup>, devido ao desconhecido que representava o seu nascimento. Embora Apolo e Ártemis não fossem rivais e sim parceiros, remetiam para uma certa duplicidade de gênios: um simboliza a luz do dia e a outra a claridade da noite enluarada, o que aponta para uma ambivalência que na verdade se complementa; mas enquanto Apolo é o olímpico deus da *sophrosyne*, da moderação, bom senso e autocontrole, Ártemis é a divindade que caça, possuindo relação com a morte; também é por vezes passional – tenta agredir uma deusa mais antiga e poderosa do que ela – que pouco pondera as atitudes.

Entretanto, de acordo com alguns, como José C. Bermejo Barrera e X. A. Fernández Canosa (2002) que, lançando mão de escritos de outros especialistas, afirmam que já em Homero se inicia a urbanidade da deusa: foi nas epopeias que ela passa a ser irmã do olímpico Apolo, o que culminaria, mais para frente, com o distanciamento de Ártemis dos aspectos ctônicos e bestiais e iniciando a associação com figuras mais cidadinas, como as Musas. Contudo, a faceta selvagem da deusa, embora possa ter sido amenizada, jamais foi esquecida. Além das tragédias do período clássico, que vão tratar de sacrifícios e rituais misteriosos em honra a Ártemis, há também a fúria da deusa, nada temperante, quando da morte do caçador Actéon, mencionada também pela tragédia ática<sup>1120</sup>.

Mas o mais intrigante neste trecho da obra épica é a relação com a morte que Homero já credits à deusa: “arqueira embora sejas, leoa te fez Zeus contra as mulheres,/e concedeu-te poderes matar quem delas quiseses.”. Ártemis é a deidade que mata mortais – em outro trecho da *Iliada*, mais curto, o ambiente no qual a deusa se associa é o da morte dos Nióbidas – e uma das únicas divindades Helênicas em que é atribuída esta função: “Ao mesmo tempo, o quadro alegre, não inteiramente inocente, do exame artemisiano de raparigas, não dispensa um plano obscuro. A deusa inviolável é sinistra, mesmo cruel, o seu dardo ameaça qualquer rapariga que realize seu destino como mulher.”<sup>1121</sup> Destarte a deusa possuía um foco: as jovens; no parto, é a deusa quem fulmina subitamente a mulher. São alguns os passos “menores” de Ártemis da

<sup>1119</sup> BRANDÃO, Junito de Souza (1988), p. 80.

<sup>1120</sup> *As Bacantes*, 337. Trad. Trajano Vieira.

<sup>1121</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 298.

*Ilíada*, e a minoria delas referenciam a deusa como matadora. O caráter selvagem e até brutal de Ártemis é muito mais lembrado do que a jovialidade e a doçura da divindade dos partos.

Ainda na *Ilíada*, no passo seguinte a este, Ártemis corre aos prantos para os braços de seu pai. Percebemos que além da relação com a caça, que também é lembrada neste trecho, a deusa se apresenta com uma magnificência característica de divindades olímpicas:

Porém Ártemis chegou ao palácio de brônzeo chão de Zeus  
e sentou-se lacrimosa aos joelhos do pai;  
estremecia à volta dela o vestido ambrosial. Abraçou-a  
o pai Crônida e assim lhe disse, rindo apazivelmente:  
“Querida filha, quem dentre os deuses celestiais te tratou tão  
depravadamente, como se andasses às claras a praticar o mal?”  
Respondeu-lhe a bem coroada deusa do rumor da caça:  
“Foi tua esposa que me espancou, ó pai: Hera de alvos braços.  
A partir dela sobre os imortais se abateram a discórdia e o  
conflito.”<sup>1122</sup>

Ártemis é a deusa do rumor da caça, mas ao mesmo tempo é coroada; não é uma caçadora comum, mas uma deidade que ao mesmo tempo em que caça possui o semblante de deusa esplendorosa. Além de coroada, ela traça um “vestido ambrosial”; a ambrosia é o alimento sagrado dos deuses, servido na morada destes, no Olimpo.

Diferente de outras divindades ctônicas, Ártemis tem passagem pelo Olimpo – se não chega mesmo a habitá-lo; não é como Hades, cuja morada é no mundo dos mortos – assim como Hécate – ou Deméter, que dificilmente sobe ao Olimpo; tampouco tem assento na morada dos deuses Dioniso, pois o deus prefere as festas populares e jocosas. Já Ártemis possui as vestes das deusas uranianas e usa o *peplos* curto, pois é atleta e caçadora; sobe até o Olimpo para falar com o próprio Zeus, que a recebe em seu palácio olímpico.

Também é em apenas um passo que a deusa surge de forma relativamente significativa na *Odisseia*. No canto V, a ninfa Calíope reclama com os deuses o fato de ter de permitir que Odisseu parta, e dá exemplos de castigos divinos àqueles que não obedecem as ordens dos deuses: “Oríon: muito rancor sentistes, vós que viveis sem dificuldades,/até que Ártemis do trono dourado com suas suaves setas/O matou em

<sup>1122</sup> *Ilíada*, XXI, 505-513. Trad. Frederico Lourenço.

Ortígia. Assim sucedeu quando à sua paixão.”<sup>1123</sup> Aqui, Ártemis também é a divindade mortífera; a deusa priva da vida com suas setas suaves – e assim será apresentada em praticamente todas as pequenas menções outorgadas a ela nesta obra. O trono dourado é uma metáfora para a luz cedida por seu irmão.

É perceptível que em ambas as obras, embora não contemplem Ártemis de uma forma substancial, esta sempre seja referenciada como aquela que mata, a que fulmina com seu poder os seres, a selvagem e corajosa divindade que afronta inclusive deidades mais antigas e poderosas do que ela<sup>1124</sup>. Não deparamos com menção à virgem benevolente, com a deusa que auxilia as mulheres e que concede maturidade aos jovens. Ao contrário, auxilia os guerreiros no manejo do arco e flecha. Esta Ártemis é aguerrida e, embora exista um foco de imaturidade quando da investida de Hera, é sempre decidida em suas ações.

#### 5.4. Ártemis e o arcaísmo

Na obra de Hesíodo *Teogonia*, Ártemis encontra-se junto ao seu irmão e à sua mãe: “Leto gerou Apolo e Ártemis verte-flechas,/prole admirável acima de toda a raça do Céu,/gerou unida em amor a Zeus porta-égide.”<sup>1125</sup> O autor, assim como faz com todas as deidades, informa a genealogia da deusa: filha de Leto e de Zeus e, juntamente com seu irmão Apolo, é a “verte-flechas”; assim como nos Poemas Homéricos, na *Teogonia* Ártemis teve mais exaltado o seu lado guerreiro, em detrimento de sua face juvenil e temperante que, quem sabe e de acordo com nossas fontes, ainda seria muito pouco lembrado nesta época mais remota.

Assim como Deméter e Dioniso, Ártemis possui hinos em sua glória – dois, para ser mais preciso – e também é mencionada no *Hino Homérico a Afrodite*. Em seu *Hino Homérico* mais extenso, a deusa será a arqueira majestosa:

Canto a ruidosa Ártemis de flechas de ouro,  
a virgem veneranda, a Arqueira, que abate os cervos com suas flechas.  
A própria irmã de Apolo de espada de ouro,  
Aquele que pelas montanhas umbrosas, de cumes batidos pelos  
[ventos,

<sup>1123</sup> *Odisseia*, V, 122-124. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>1124</sup> Porém, Jean-Pierre Vernant (1990) informa que existia a Ártemis *Hemerásia*, a que pacifica. Acreditamos que esta outra face de Ártemis surja em períodos mais recentes, a julgar pelo seu caráter temperante.

<sup>1125</sup> *Teogonia*, 918-920. Trad. Jaa Torrano.

curva seu arco todo de ouro, alegrando-se com a caça, lança suas  
[flechas que fazem  
gemer.<sup>1126</sup>

Percebemos que Ártemis é mencionada como “virgem” - *parthenos*; este é o mais antigo documento que trata da virgindade da deusa. Embora as Epopeias Homéricas e a obra Hesiódica atestem a jovialidade da deusa, em nenhuma delas o vocábulo “virgem” é mencionado.

Concluimos que nesta transição do período homérico para o arcaico as representações em torno desta divindade iniciam um processo de urbanização; a virgindade da deusa concede um caráter de cidadania e bem menos ctônico. Entretanto Ártemis sempre será a deusa da caça, e este indício reforça-se com o hino: suas flechas que abatem cervos, seu arco de ouro e a relação com o sofrimento e morte que a deusa causa – “(...) lança suas flechas que fazem gemer.” – fazem com que esta correlação seja inerente. Aliás, a caça e os animais são o ponto norteador deste documento em particular:

Os cumes das altas montanhas tremem  
e a floresta cheia de sombras ressoa  
com o grito agudo e terrível dos animais selvagens; a terra treme,  
assim como o mar abundante em peixes. A deusa de coração valente  
se lança a todos os lugares e causa a ruína entre a raça dos animais  
[selvagens  
<sup>1127</sup>

Na parte medial do hino consta um aspecto mais nuvioso: o desconhecido é relatado – as montanhas e as florestas, estas últimas sombrias, de um modo geral são desconhecidas pelos Helenos – em forma de sombras e gritos. Assim como a montanha, a deusa se faz presente em todos os locais chamados pelos Gregos de *agrós*, que são terras não cultivadas, para além dos campos – brejos, pântanos, selvas, pedregulhos e orlas marítimas<sup>1128</sup> – ou seja, em localidades afastadas, as *eskhatia*<sup>1129</sup>.

Todos estes sítios se opõem ao mundo civilizado, bem como as criaturas e animais que os habitam, sendo subjugados a Ártemis: “La diosa domina entonces todos

<sup>1126</sup> *Hino Homérico a Ártemis*, 1-5. Trad. Flávia R. Marquetti.

<sup>1127</sup> *Idem*, 6-10. Trad. Flávia R. Marquetti.

<sup>1128</sup> Nas afirmações de José C. Bermejo Barrera e X. A. Fernández Canosa (2002) Ártemis possuía uma relação mais estreita com o mar: a Ártemis *Potamía*; no Ciclo de Elêusis a Ártemis *Propylaia* era cultuada junto a Posídon e, finalmente, na Arcádia havia um rito relacionando Posídon e Ártemis *Euríppe*.

<sup>1129</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1988), p. 17-18.

los espacios selvajes y posee el control de la fecundidad animal, terrestre y marítima, así como el control de la fecundidad humana.”<sup>1130</sup> A dicotomia entre o ctônico e o urânico, entre o rural e o urbano é atestada também pela relação com as desertas florestas e os pântanos desabitados: o espaço marginal, enquanto temos o zona habitada e cultivada, muito menos inóspita e mais compreendida.

Há também uma conexão entre as terras longínquas e a virgindade da deusa, em um sentido metafórico: as terras pantanosas e inférteis não são próximas da urbanidade da *polis* da mesma forma que as mulheres que se assemelham a Ártemis e permanecem virgens por toda a vida não se aproximam da civilidade; estas mulheres caçam e algumas adquirem uma aparência masculinizada, ou seja, não seguem as convenções sociais<sup>1131</sup> que regem as mulheres, o casamento e a gestação de saudáveis homens e mulheres, como um legado à cidade. Ou seja, estas virgens – como as próprias deidades castas – não sucumbem à astúcia, à persuasão e à sedução<sup>1132</sup>, o que faz com que estejam sempre à margem da sociedade<sup>1133</sup>.

Se percebemos aspectos que aliam Ártemis a Deméter também encontramos alteridades entre as duas deidades. Enquanto Deméter é a deusa das proximidades, dos campos cultivados e da abundância, Ártemis é a divindade longínqua, de terras de onde nada se retira e da misteriosa distância das zonas habitadas; Deméter é a matrona, enquanto Ártemis é a jovem virgem. Embora, em um primeiro momento, ambas pudessem designar a fertilidade e o crescimento, com o passar dos séculos Deméter passa a simbolizar o crescimento do vegetal, enquanto Ártemis se aliava ao crescimento do ser humano. Interessante também é o relato de que a deusa “causa ruína entre a raça dos animais selvagens”, trecho presente no hino; estes gritam terrivelmente quando são arrebatados pelas mencionadas flechas da deusa.

Na parte final deste primeiro hino, percebemos a dicotomia entre a valentia selvagem e a temperança jovial:

mas depois de elevar seu espírito e alegrar-se,

---

<sup>1130</sup> BARRERA, José C. Bermejo; CANOSA, X. A. Fernández (2002), p. 126.

<sup>1131</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>1132</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1990), p. 196.

<sup>1133</sup> Há uma versão, relatada por Junito de Souza Brandão (1988), em que Ártemis decide nunca ter filhos devido ao sofrimento no qual sua mãe sentiu quando do parto, pois a enciumada Hera havia prendido *Ilítia* – personificação do parto – no Olimpo; isto fez com que, por nove dias, Leto contorcesse em dor, sem poder parir seus filhos. Porém esta versão consta em escritos de períodos posteriores ao clássico, como a *Eneida* de Vergílio (I, 274) e *Os Fastos* (II, 598) de Ovídio. Quem sabe esta pode ser uma explicação alternativa encontrada por estes autores para a castidade de Ártemis.

a Arqueira, que espreita as feras, afrouxa seu arco flexível  
 e vai para a grande morada do irmão amado,  
 Febo Apolo, na fértil região de Delfos  
 para formar o coro gracioso das Musas e das Cárites  
 Então ela suspende o arco e as flechas nos ombros,  
 lança-se, vestida com sedutores ornamentos, a dirigir os coros;  
 elas, lançando uma voz doce, entoam em um canto  
 como Leto, de belos cabelos, pariu crianças  
 que são, entre os imortais, excelentes em desígnios e atos.  
 Salve, filhos de Leto de belos cabelos e de Zeus!  
 Eu, ainda, lembrarei de vós também em outro canto.<sup>1134</sup>

Ártemis habita o Olimpo. Isto a colocaria, ao menos em partes, entre os olímpicos. O fato da caça “elevar o espírito” e alegrar coloca esta atividade numa posição privilegiada, atestando que além da necessidade, a caça poderia ser um lazer e uma diversão. A deidade caçadora, quando da companhia de seus familiares, torna-se a frágil e desarmada deusa da juventude. O coro das Musas e das Cárites demonstra a graciosidade que Ártemis assume. Apesar da sedução não ser cara a Ártemis, a deusa veste “sedutores ornamentos”, em uma alusão aos festejos, já que esta dirige os coros.

Este primeiro hino inicia-se narrando como Ártemis pode ser bravia e funesta, relatando aspectos sombrios da divindade, sempre tendo a selvageria como companhia. Já no encerramento é exaltada a faceta virginal e até imatura da deusa, como são os próprios jovens, dependentes e necessitados de suas famílias. Nesta época, um pouco mais recente do que a de Hesíodo a dualidade da deusa já estava mais clara: Ártemis não é somente a divindade guerreira; agora também é a deidade que se liga à juventude e ao comedimento.

No outro *Hino Homérico a Ártemis* também encontramos esta mesma dualidade. É praticamente impossível atestarmos qual dos hinos é o mais antigo, mas se concorda que a composição de ambos é um pouco anterior a 600 a.C.<sup>1135</sup>. Neste hino temos a seguinte narrativa:

Canta, musa, a Ártemis, irmã do que fere de longe,  
 a virgem arqueira que foi nutrida junto com Apolo.  
 Ela dá de beber a seus cavalos no Meles,  
 junto ao junco espesso, e depois lança seu carro de ouro velozmente  
 através de Esmirna até chegar a Claro, rica em vinhas, onde Apolo, o  
 [Arqueiro do arcode prata  
 senta-se esperando a Arqueira lançadora de flechas.  
 Deste modo, eu te saúdo, neste canto, juntamente com todas as deusas.

<sup>1134</sup> *Hino Homérico a Ártemis*, 11-22. Trad. Flávia R. Marquetti.

<sup>1135</sup> WEST, M. L (2003), p. 17.

É começando por ti que eu canto o princípio; tendo começado por ti, passarei a um outro hino.<sup>1136</sup>

O documento convoca a musa a cantar a Ártemis. A musa poderia representar alguma sacerdotisa do templo de Ártemis, ou ainda alguma personalidade responsável por algum ritual, o que nos faz julgar que este é um hino utilizado para ser declamado durante algum culto à deusa. Como no hino anterior, neste Ártemis também é a guerreira irmã de Apolo e também é certificada sua virgindade. O que destoa neste documento é o fato de ser o primeiro que associa Ártemis aos cavalos, relação que será muito difundida no período clássico, em Atenas, na tragédia *Hipólito*. O elemento dionisíaco – a vinha – é o que se configura no local em que a deusa chega em seu carro para junto de seu irmão, que já a espera. Também neste hino a selvagem arqueira busca a companhia de seu irmão mais velho, como uma indefesa e virgem jovem faria.

No *Hino Homérico a Afrodite* – escrito provavelmente nas últimas décadas do século VII a.C.<sup>1137</sup> – Ártemis também é referida em um trecho, como deidade antagonista à deusa das paixões:

Jamais Afrodite que ama sorrir poderá submeter  
às leis do amor a brilhante Ártemis de flechas de ouro;  
a ela agrada o arco, a matança de caças nas montanhas,  
as fórminces, os coros, os claros clamores,  
os bosques umbrosos e a cidade dos homens justos.<sup>1138</sup>

A menção de Afrodite não conseguir submeter Ártemis às leis do amor se dá devido à virgindade da deusa. O aspecto da selvageria desta deidade, que caça nos bosques e promove a matança nas montanhas não compõe com o sensual, impudico e sexualizado aspecto de Afrodite.

Está claro que a principal causa do antagonismo entre estas duas divindades se encontra no fato entre a faceta virgem e a faceta mundana. As duas deusas funcionam como pontos norteadores da mulher: Ártemis – assim como Hera, Deméter, Perséfone e Héstia – representa a donzela virgem e mulher do *oikos*, que está sempre à disposição das convenções sociais; já Afrodite – juntamente com Dioniso e alguns *daímones*, como Sileno – simbolizam as mulheres desprendidas de certas convenções, como as Bacantes e as *hetairai*. A questão das celebrações, com os *phórmikes* e os coros – formados por

<sup>1136</sup> *Hino Homérico a Ártemis*, 1-9. Trad. Flávia R. Marquetti.

<sup>1137</sup> WEST, M. L. (2003), p. 15.

<sup>1138</sup> *Hino Homérico a Afrodite*, 16-20. Trad. Flávia R. Marquetti.



suas companheiras Ninfas e relatados desde os Poemas Homéricos – também diferenciam de Afrodite, que pouco conheceu festas e celebrações organizadas no seio da sociedade urbana.

### 5.5 A deusa da caça no período clássico

No teatro ateniense, Ártemis figura em algumas peças, todas elas de autoria de Eurípides. Das deidades ctônicas ela é uma das que mais figura neste gênero, ficando atrás somente do popular padroeiro do teatro Dioniso. A mais antiga delas que chegou até nós é a importante tragédia euripídiana *Hipólito*, encenada pela primeira vez em 428 a.C. Nesta peça temos como núcleo central o herói caçador Hipólito e sua madrasta Fedra, segunda esposa de seu pai Teseu, herói ateniense. Os atos se sucedem em uma localidade chamada Trezena, uma antiga cidade na região da Argólida.

Hipólito é a personagem mitológica mais ligada a Ártemis, sendo devoto da deusa. Como ela, Hipólito é caçador, destemido em seus afazeres e, principalmente, mantêm-se casto por toda a vida, recusando os prazeres carnis e, metaforicamente, recusando Afrodite. Como já foi colocado por nós nesta tese, as disparidades entre Ártemis e Afrodite são latentes e tornam-se claras nos escritos de Eurípides; Afrodite, indignada com a castidade de Hipólito, jura vingar-se deste. O próprio fato de a deusa se sentir incomodada com a virgindade faz desta uma antagonista da deidade casta Ártemis.

Não trabalharemos exaustivamente a peça<sup>1139</sup> devido ao fato da mesma apresentar uma Ártemis olímpica; em diversos passos a deusa é a virgem celeste, a que se encontra no átrio, a gloriosa e uraniana filha do soberano Zeus. Somente por um momento, logo no início da obra, é que Ártemis é lembrada como a deidade da caça e dos bosques, faceta que possui afinidade por parte de Hipólito.

No início do primeiro ato, temos na fala de Afrodite a descrição de seu ódio, devido ao fato de o esplêndido Hipólito negá-la e louvar Ártemis:

(...) Hipólito, é o único que, entre os cidadãos desta terra de Trezena, diz ser eu a pior das deusas – desdenha as delícias do amor e legítimas uniões afasta.  
A Ártemis, irmã de Febo e filha de Zeus, venera, como a maior entre as deusas.

<sup>1139</sup> Para uma discussão acerca dos aspectos da obra ver: BARRET, W. S. (1964). *Euripides Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.

Tendo-a sempre como companheira, convívio incomum por um mortal alcançado, pelos bosques verdejantes, com seus cães rapidíssimos, os animais ferozes de toda esta terra extermina. Não invejo isto. Porque o faria? Mas, hoje ainda, devido às faltas contra mim cometidas, punirei Hipólito. (...) <sup>1140</sup>

O tipo de associação que o herói possui com Ártemis é por afinidades, como a prática da caça e, até certo ponto, é possível presenciar a própria masculinidade de Ártemis, a caçadora. Hipólito não opta por uma deusa feminina como Afrodite; ou casada como Hera; ou ainda representante do lar, como Héstia; escolhe sim uma deusa virgem e associada a práticas masculinas, pois Ártemis é a deidade que extermina os animais ferozes – embora, aqui, o “ferozes” não tenha conotação de perigoso, mas sim de animais que andam livres pela natureza <sup>1141</sup>.

Todavia esta virgindade de Ártemis, bem como o fato de a repulsa que esta sente pelos seres do sexo masculino, faz com que esta seja a mais erotizada das deusas <sup>1142</sup>, provocando o fascínio dos homens. Diferentemente de Afrodite, que seduz e encanta os homens, com seu corpo quase nu, Ártemis mata aquele que a presencia se banhando <sup>1143</sup>, provocando a curiosidade e também o desafio, da mesma forma que Afrodite se sente desafiada por Hipólito não a cobiçar.

Assim ocorreu com Actéon, que presenciou Ártemis se banhando e foi transformado pela deusa em veado, sendo este dilacerado por seus próprios cães de caça. Embora Actéon tenha sido citado por Eurípides, é nas *Metamorfoses* de Ovídio <sup>1144</sup> que esta narrativa ganha forma. Embora o período no qual o autor escreva não é o abarcado por nossa tese, registramos que em períodos posteriores ao estudado a deusa ainda não perde todo o seu caráter selvagem e ctônico.

No início de *Hipólito* temos a associação que simbolizará a deusa em todo o andamento da narrativa: a caça – diferentemente em outras tragédias do próprio Eurípides, que associará Ártemis ao sacrifício e aos rituais misteriosos. Assim como sua protetora, Hipólito se dedica somente a caçada, sendo casto e rejeitando pretendentes. Hipólito estaria materializando a personalidade da deusa num corpo humano, e o fato de não se entregar aos prazeres carnis faz com que Afrodite se enfureça; a deusa da paixão, na verdade, está enfurecida com o próprio antagonismo que Ártemis exerce sob

<sup>1140</sup> *Hipólito*, 9-21. Trad. Bernardina de Sousa Oliveira.

<sup>1141</sup> OLIVEIRA, Bernardina de Sousa (1979), p. 95.

<sup>1142</sup> LORAUX, Nicole (1990), p. 45.

<sup>1143</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>1144</sup> *Metamorfoses*, III, 131-178. Trad. Olivier Sers.

seus poderes. Todavia é importante salientarmos que embora Ártemis não seja associada a práticas carnais, não podemos interpretar como uma interdição entre a caça e o sexo<sup>1145</sup>. A própria Ártemis, é certo que às avessas, possui uma estreita relação com a sexualidade: há por parte da deusa uma negação das práticas sexuais, e não uma indiferença. Esta negação faz com que a deusa se importe com as conjunções carnais e tome a abstinência como um estilo de vida.

O momento em que Hipólito é morto, como um castigo de Afrodite, não é somente uma simbolização da punição por aqueles homens que permanecem castos, sem presentear a *polis* com herdeiros saudáveis, capazes de exercerem a política e a guerra. Também é uma metáfora das penalidades que ocorreriam com jovens que não vivem todas as etapas de seu momento, pois todo jovem tem de ter um tempo para Ártemis e um tempo para Afrodite:

To be sure, there is a time for Artemis and a time for Aphrodite in the life of a young person—and these periods often overlap. These ideas are expressed in myth by the disaster that befalls the hunter who tries to enforce a strict separation of eros and hunting, adhering to a diet of sexual abstinence.<sup>1146</sup>

Muito mais ctônica é a peça *Ifigênia entre os Tauros*, também de Eurípides, encenada em 414 a.C. Nesta obra há a tentativa da heroína Ifigênia escapar do sacrifício em Áulis, sendo salva por uma selvagem Ártemis, tornando-se a sacerdotisa da deusa, que exige sacrifícios humanos no país dos Tauros. A própria peça tem como cenário uma fachada do templo de Ártemis. Ifigênia inicia sua gênese divina como uma antiga divindade já associada à Ártemis, responsável por seu culto<sup>1147</sup>; há versões que colocam que Ifigênia será, em períodos posteriores, transformada em Hécate. É tardiamente – quem sabe no período clássico – que a narrativa mítica se distancia da narrativa trágica e Ifigênia passa a ser humana, uma sacerdotisa do templo de Ártemis.

Nesta peça há evidências acerca da diferença entre estas duas narrativas: pela cronologia do mito de Ifigênia, primeiramente a jovem é levada a sacrifício e em um segundo momento é que se torna sacerdotisa de Ártemis. No teatro Eurípides escreve primeiramente o segundo momento, da Ifigênia sacerdotisa, para somente, quase dez

<sup>1145</sup> BARRINGER, Judith M. (2001), p. 126.

<sup>1146</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>1147</sup> WEFFORT, Luís Fernando (2008), p. 62.

anos depois, redigir a primeira parte, da tentativa do sacrifício da princesa, presente na peça *Ifigênia em Áulis*. Nos primeiros versos Ifigênia se apresenta:

(...) Deste e da filha de  
Tindáreo, nasci eu, Ifigênia, sua filha, a que meu  
pai sacrificou a Ártemis, assim parece, a causa de  
Helena, junto aos redemoinhos que o Euripo com  
freqüência, agitando suas águas mediante densas  
brisas, conduz ao escuro mar azul nos famosos  
desfiladeiros de Áulis. (...) <sup>1148</sup>

Além de Eurípides, por meio das palavras da jovem, narrar a intenção de Agamêmnon – pai de Ifigênia – de sacrificar a filha à Ártemis, o dramaturgo dá o tom de como será toda a obra: sombria e marcada pelas forças da natureza: os redemoinhos e as águas escuras de Euripo – estreito da Beócia, próximo a cidade de Áulis – atestam que a região de Ártemis, a Beócia, era um território regido por inóspitas forças da natureza.

Seguindo, Eurípides relata em pormenores a terra bárbara em que Ifigênia se encontrava e os costumes que também eram caros à deusa Ártemis:

E depois de chegar em Áulis, desgraçada, colocada sobre  
uma pira que se levanta, ia ser morta por uma espada.  
Mas Ártemis me raptou, dando aos aqueus no meu  
lugar uma cerva, e após enviar-me ao reluzente  
éter me instalou nesta terra dos touros,  
a que entre os bárbaros reina o bárbaro Toante,  
que por ter pés rápidos semelhantes a asas, recebeu  
este nome devido a sua ligeireza com os pés. E nestes  
templos me estabeleceu como sacerdotisa, donde  
precisamente a deusa Ártemis está satisfeita com  
com os costumes da festa (belo é somente o nome  
mas calo sobre os demais por temor a deusa) (pois  
sacrifício, segundo um costume anterior na cidade,  
todo homem grego que chega a esta terra).  
Já no início, mas das vítimas outros se encarregam  
em segredo dentro do santuário da deusa. As  
estranhas visões que na noite trago ao chegar as direi  
ao éter, se de qualquer um desses há cura. (...) <sup>1149</sup>

Diferente da peça *Hipólito*, a Ártemis de *Ifigênia entre os Tauros* é rude, selvagem e barbarizada; uma ctônica. Para acalmar os Aqueus a princesa seria sacrificada, mas é

<sup>1148</sup> *Ifigênia entre os Tauros*, 4-10. Trad. Germán Santana Henríquez.

<sup>1149</sup> *Idem*, 25-42. Trad. Germán Santana Henríquez.

salva por Ártemis e uma cervo é abatida. Indo para o reino bárbaro dos Tauros<sup>1150</sup>, a jovem se torna uma sacerdotisa. Intrigante é a ideia de mundo barbaro que se formata nesta peça: o homem que adentrasse o local seria sacrificado. O próprio conceito de local inóspito – pois Ártemis é referenciada como a deusa das florestas, dos lagos e locais pantanosos – associa-se ao costumes também inóspitos desta: caçadora, avessa aos homens e, embora bela, temida. A pira concede a noção de fogo que Ifigênia – e posteriormente a cervo – iriam ser queimadas. Esta prática, comum em relação a animais<sup>1151</sup>, também poderia ser utilizada em seres humanos, se assim se configurasse o ritual em honra àquele deus.

Na metade da peça, Orestes – que ainda é perseguido pelas Erínias – clama a Apolo e cita sua irmã Ártemis. É quase certo que nesta localidade realmente existia um templo e cultos a Ártemis, ou pelo menos a uma deusa que os Gregos associaram a ela, e que estes rituais eram mais relacionados à selvageria barbarizada do que às festas, por exemplo, do calendário oficial ateniense:

(...) Tu me disseste que foi até os  
montes da terra Táurica, donde Ártemis, sua irmã,  
tem seus altares, e que me apoderara da  
imagem da deusa na qual dizem que caiu neste  
templo do céu. (...) <sup>1152</sup>

Notamos que Orestes não diz que a terra Táurica é o local de nascimento de Ártemis; ele somente sugere que ali a deusa possuía altares e que a imagem desta caiu do céu, em uma clara menção ao fato desta não ser dali, mas ter encontrado naquele local um ambiente de honrarias e adorações. Não podemos, com este passo, afirmar que a deusa é bárbara, mas que encontrou em solo bárbaro ambiente propício para o desenvolvimento de suas facetas mais selvagens, provavelmente preteridas em solo Grego.

Na parte final presenciamos, em uma das falas do coro, além do apelo aos animais e a natureza, uma alusão a Ártemis associada ao parto:

CORO  
Pássaro que com calma as montanhas pétreas  
do mar cantas uma lúgubre desgraça, grito  
facilmente compreensível para aqueles que entendem

<sup>1150</sup> Segundo Germán Santana Henríquez (2006), existe um consenso de que esta terra seria Queronéia, em Criméia, localizada ao pé do Cáucaso e na costa do mar Negro.

<sup>1151</sup> BURKERT, Walter (1982), p. 137.

<sup>1152</sup> *Ifigênia entre os Tauros*, 84-88. Trad. Germán Santana Henríquez.

que perturba sempre seu marido com cantos, eu  
lanço meus trens a ti, como ave sem asas, ansiando  
as assembléias dos gregos, ansiando a Ártemis no  
nascimento, a que habita junto a costa do Cinto, e  
a palmeira de frondosa folhagem e o louro exuberante  
e o sagrado pé da glauca oliva, boa para a  
dor do parto de Leto, e a lagoa que faz a água  
dar voltas em círculos, donde o melódico cisne  
cuida das Musas. (...) <sup>1153</sup>

Faz-se importante notarmos que o parto, neste caso, está acompanhado da “dor”; a dor do parto faz com que as mulheres saiam de si e se tornem selvagens, assemelhando-se a fêmeas animais. Leto, que após muitas intempéries conseguiu conceber o casal de gêmeos sofre com as dores do parto e já é auxiliada pela recém-nascida Ártemis. As aves, a lagoa, as montanhas, o louro, a oliveira, todos elementos de uma ruralidade integrante ao imaginário social Artemísio.

O último fragmento da peça é uma fala da deusa Atena, se voltando para Ifigênia:

Ali, depois de construir um templo, colocarás a imagem  
com o nome da terra táurica e por teus sofrimentos  
que padeceste visitando a Grécia pelos sugadores de sangue  
das Erinias, os mortais celebram no futuro a  
Ártemis como deusa Taurópola. Estabelece este  
costume: quando o povo celebra a festa como expiação  
de tua morte, que coloquem uma espada no  
pescoço de um homem e deixem jorrar seu sangue pelo  
rito para que a deusa receba suas honras. E é preciso  
que tu, Ifigênia, seja a guardiã das sagradas  
pradarias de Braurón, onde ao morrer será enterrada  
e te dedicarão como oferenda os sutis peplos  
bordados que as mulheres deixam em casa durante os  
agonizantes partos. (...) <sup>1154</sup>

Ártemis será a “deusa Taurópola”, a dos Tauros, a deusa bárbara que regerá esta inóspita e hostil região. Um pouco distinta da Ártemis ática, dos rituais da juventude e do nascimento, esta Ártemis representada por Eurípides deseja honras com sangue. Até o parto é descrito de uma forma mais dura: sempre com dor e “agonizante”, muito mais associado ao sofrimento do que à alegria.

Percebemos como as duas Ártemis interagem, provocando esta síntese de divindades em uma só deidade: se em *Hipólito* Ártemis é a responsável deusa da caça,

<sup>1153</sup> *Idem*, 1090-1105. Trad. Germán Santana Henríquez.

<sup>1154</sup> *Idem*, 1453-1467. Trad. Germán Santana Henríquez.

que nunca cede a ritos animais e possui a temperança cara aos Atenenses, esta Ártemis de *Ifigênia entre os Tauros* é barbarizada; a própria terra elencada é distante de Atenas, local em que a peça foi apresentada, o que certamente foi intencional, para causar no público a impressão da distância e do ctonismo que era a escopo para se representar neste texto trágico. A Ártemis telúrica, assim como algumas outras deidades que já trabalhos nesta tese, é úmida: é dos lagos, dos brejos e mangues; é selvagem, não conhece a *sophrosyne*, certamente é uma ctônica.

Como última peça que cita Ártemis está a também euripidiana *Ifigênia em Áulis*, encenada em 405 a.C., sendo uma das últimas do dramaturgo a serem apresentadas. Como de costume em diversas peças, esta narra um aspecto associado ao ciclo troiano; centrada no modelo de governante e senhor do *oikos* Agamêmnon em contraste com a frágil Ifigênia, emotiva e dependente de afeto<sup>1155</sup>. A peça gira em torno do destino de Ifigênia, que deve ser sacrificada para que Ártemis cesse a calmaria que impede os barcos gregos de prosseguirem na Guerra de Tróia. O fato de a deusa exigir um sacrifício associa-se a seus poderes subterrâneos e ctônicos, fazendo com que a corrente de crimes continue<sup>1156</sup>.

A Ártemis desta peça também é barbarizada. Nestes primeiros versos, Agamêmnon relata que a terra da deusa é Áulis, uma antiga cidade portuária da Beócia:

Então Calcas, o adivinho, vendo o nosso embaraço  
pronunciou um oráculo:  
Ifigênia, que eu gerei,  
devia ser imolada a Ártemis, que esta região habita;  
a expedição e a ruína dos Frígios, só com o sacrifício;  
sem o sacrifício, nada disto seria possível.<sup>1157</sup>

O dramaturgo, então, corrobora com a tradição de uma Ártemis estrangeira; aliás, podemos propor um cotejo da peça *As Bacantes* com a peça em questão, já que ambas fazem parte da mesma trilogia, da qual também consta, ao que tudo indica, a peça perdida *Álcmeon em Corinto*. Tanto em *As Bacantes* quanto em *Ifigênia em Áulis* as deidades principais são estrangeiras. Eurípides, na fase de escrita de ambas, já se encontrava em solo bárbaro, e tanto Dioniso na primeira peça quanto Ártemis em *Ifigênia em Áulis* são assentadas como deidades bárbaras.

<sup>1155</sup> SILVA, Maria de Fátima Sousa e (2008), p. 7.

<sup>1156</sup> PIQUÉ, Jorge F. (1995), p. 7.

<sup>1157</sup> *Ifigênia em Áulis*, 97-102. Trad. Carlos Alberto Pais de Almeida.

Mas as semelhanças não param por aí: Pierre Brulé nos informa que a leste do templo de Ártemis na região de Halai, no Brauron, foi descoberta uma inscrição em comemoração ao Dioniso de Halai<sup>1158</sup>; na terra onde Ártemis era cultuada, havia um Dioniso sincrético e sua celebração ocorria próxima ao templo da deusa ou, podemos acreditar, quem sabe junto às comemorações desta. Chega-se a falar de um Dioniso Brauronio que possuía ritos de celebrações semelhantes aos de Ártemis e, ao que parece, a própria Ática aderiu a algumas destas semelhanças: “(...) parece que, si la participation d'Athènes se comprend pour le culte d'Ártemis Brauronia -idée d'une fête fédérale-, il n'en va pas de même pour celui de Dionysos à Brauron; il faut donc que les deux cultes soient liés.”<sup>1159</sup>

Dioniso e Ártemis também são divindades ligadas à feminilidade, mas se em relação a ritos existem semelhanças, na questão de gênero estas cessam já no primeiro momento. Como percebido no capítulo anterior, Dioniso é o que concede *manía* aos seres humanos, é o deus que liberta as fêmeas de certas convenções sociais. Já Ártemis é associada às adolescentes, às donzelas virgens e às mães durante a selvageria do parto; não é alegre, mas severa; não é festiva, é contida e séria em suas atividades masculinizadas.

A linha divisória principal que separa os dois deuses neste sentido é o casamento<sup>1160</sup>: Ártemis é a deusa que orienta as jovens para o matrimônio; já Dioniso, antagonicamente, questiona o matrimônio ao incentivar as esposas a deixarem os *oikoi* e saírem errantes, celebrando o deus por meios de ingestão de vinho, de práticas mistericas, da música e da dança. Conclui-se destas diferenças que existe uma complementaridade, fruto das próprias convivências sociais Gregas: o antagonismo matrimônio *versus* loucura, neste caso, é a *sophrosyne versus manía*, sentido em todos os aspectos da comunidade Helênica.

Continuando a análise do texto, nas palavras de um mensageiro, Eurípides nos deixa indícios de como se daria um ritual de casamento, o de Ifigênia com Aquiles. O mensageiro parece organizar o rito, atribuindo funções:

Será que o príncipe Agamêmnon, tendo saudades da filha,  
a fez vir para cá?” E há quem observe: “Antes do himeneu,  
consagraram a donzelinha a Ártemis,  
senhora de Áulis. Enfim, quem irá desposá-la?”

<sup>1158</sup> BRULÉ, Pierre (1987), p. 310.

<sup>1159</sup> *Idem*, p. 312.

<sup>1160</sup> *Idem*, p. 314.



Mas vamos! Prepara as corbelhas do sacrificio.  
 Coroai as vossas cabeças. E tu, Menelau,  
 apronta o himeneu e que, sob as tendas,  
 o aulos de lódão soe e dos pés o ruído se levante,  
 pois, para a donzela, chegado é este dia de felicidade.<sup>1161</sup>

Percebemos no início a palavra “himeneu”. O “himeneu” pode ser tanto um deus que representaria o casamento<sup>1162</sup> como pode simbolizar o próprio casamento; acreditamos que neste momento é este o caso. O casamento, embora não fosse atributo de Ártemis, se constituía como uma consequência às orientações que a donzela recebia acuando da sua puberdade, sendo este acontecimento uma imputação de Ártemis. Antes das bodas, consagrar “a donzelinha a Ártemis” era um ato caro àquela que desejaria um próspero e promissor casamento.

As corbelhas – espécies de cestas ornamentadas com flores – e as coroas concedem a feminilidade ao casamento, uma celebração muito mais da noiva do que do noivo. O *áulos* – aqui preferimos a tradução para *áulos*, assim como em toda a tese – estaria significando que haveria uma celebração musical, mesmo antes do festejo. Como já explanado, Hera é a deusa do casamento e não Ártemis. Contudo o casamento constituía-se um rito de passagem, representação da mudança da jovem adolescente para a mulher da fase adulta e neste sentido era primordial a participação de Ártemis neste processo. Os casamentos eram marcados, preferencialmente, na lua cheia, mais propícia à fecundidade<sup>1163</sup> e Ártemis era a simbolização desta lua, simbolizando que a antes jovem virgem agora estava pronta para a gravidez e para gerar descendentes saudáveis, como a própria passagem de Ártemis para Afrodite, as deusas antagônicas mas também que se completam.

Continuando o rito matrimonial, também há o ato de se lavar com água. Assim como a morte, o casamento é considerado um rito de passagem e desta forma a purificação se faz essencial. Por isto a límpida água; da mesma forma que a água é importante para a morte na peça *Édipo em Colono*, também é imprescindível para o casamento, de acordo com esta peça. Os grãos de cevada, assim como os do trigo, estes mais raros, estão associados à fartura e à abundância<sup>1164</sup>, pois a cevada era o cereal mais comum na Península Balcânica; mas também poderia estar ligados à fertilidade, pois é

<sup>1161</sup> *Ifigênia em Áulis*, 440-448. Trad. Carlos Alberto Pais de Almeida.

<sup>1162</sup> Filho de Apolo e Afrodite, acreditamos que seja um deus recente – provavelmente do período clássico – haja vista que Hera é a deusa primordial do casamento e a ela era atribuída esta função.

<sup>1163</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz B. (1996), p. 46

<sup>1164</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 1024.

uma semente que fecunda na terra, assim como um casamento também deveria ser fecundo. Também havia o sacrifício durante o matrimônio: como uma deusa com facetas telúricas como Ártemis, esta deseja o jorro do sangue de novilhas. O elemento sangue se faz presente:

#### AGAMÊMNON

Manda tua filha fora da tenda, para junto do pai,  
 porque preparadas estão águas lustrais,  
 grãos de cevada para lançar ao fogo que as mãos purifica,  
 e novilhas que, antes dos esponsais, devem abater-se para a deusa,  
 para Ártemis, num jorro de negro sangue.<sup>1165</sup>

Como na morte, nos ritos do matrimônio também era utilizada a água como purificação e também como prenúncio de sorte<sup>1166</sup>. Também havia o sacrifício durante o casamento: como uma deusa com facetas telúricas como Ártemis, esta deseja o jorro do sangue de novilhas. O elemento sangue está presente em inúmeros e distintos rituais; dentre inúmeras prerrogativas, possuía o papel de simbolizar a fertilidade, a abundância e a felicidade<sup>1167</sup>, nada mais oportuno para um ambiente como o matrimônio o rito de passagem que dava início às possibilidades férteis, sobretudo da mulher.

No último fragmento da peça que iremos trabalhar, Eurípides nos concede a ideia de como seria o rito de sacrifício, neste caso sacrifício humano, embora não seja certo de que havia este tipo de sacrifício na Grécia, sobretudo neste período clássico. Ifigênia, já conformada, entrega-se a seu destino:

#### IFIGÊNIA

Não quero que vertas lágrimas.  
 E vós entoai um péan, ó jovens moças,  
 na hora do meu infortúnio, à filha de Zeus, a Ártemis.  
 Que se faça para os Dânaos o silêncio de bom augúrio!  
 Que alguém a oferta inicie dos cestos sagrados, o fogo ateie  
 aos grãos purificantes de cevada, e meu pai  
 pela direita dê a volta no altar, porque a salvação,  
 que à vitória conduz, venho aos Helenos doar.  
 Conduzi-me, que eu sou  
 a destruição de Ílion e dos Frígios.  
 Dai-me grinaldas para me cingir, trazei-mes,  
 – aqui está a minha trança, para depor no altar –  
 e águas vivas lustrais.  
 Em círculos dançai, à volta do templo,

<sup>1165</sup> *Ifigênia em Áulis*, 1111-1115. Trad. Carlos Alberto Pais de Almeida.

<sup>1166</sup> Maria Beatriz B. Florenzano (2006) informa que existiam fontes específicas para a recolha de água, que era angariada por um cortejo, provavelmente formado por parentes dos noivos.

<sup>1167</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 909.

à volta do altar, em honra a Ártemis,  
da soberana Ártemis,  
a bem aventurada; pois que – assim é preciso –  
com o sacrifício do meu sangue  
os oráculos apagarei.  
Ó senhora, senhora mãe, lágrimas  
minhas não terás.  
É que não ficam bem junto do altar.  
Eia! Eia! Jovens moças,  
cantai em coro a Ártemis  
que em face de Cálcide habita,  
onde as lanças estacionam hostis  
apenas por minha causa, desta Áulis  
nos ancoradouros estreitos.<sup>1168</sup>

Temos neste momento uma clara descrição de um sacrifício. Destarte temos de esclarecer o que entendemos por “sacrifício” neste trabalho. Conforme Marcel Mauss e Henri Hubert: “(...) o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa.”<sup>1169</sup>. Como o termo latino sugere, o sacrifício é o ato de tornar algo sagrado que, inclusive, até então poderia ser mundano. O sacrifício é, em sua totalidade, consagrado aos deuses e não vem sozinho: para acontecer, o sacrifício deve vir acompanhado de um festim<sup>1170</sup> – no caso grego um ritual – que o legitime e torne a prática um ato religioso. Sendo uma prática paleolítica<sup>1171</sup>, o sacrifício, sobretudo o de animais, foi incorporado pelos Gregos por tradições religiosas antiquíssima, sendo mais elaborado conforme as práticas religiosas se tornavam mais complexas.

Se o sacrifício, ele por natureza religioso, modifica o estado da pessoa que o executa, então Agamêmnon, neste caso, é que será o beneficiado – juntamente com o exército que comanda – enquanto Ifigênia será a consagrada. O consagrado é aquilo que serve de intermediário entre o sacrificante e a divindade que receberá o sacrifício<sup>1172</sup>; Ifigênia faz o papel da intermediária, ou do meio, utilizado para atingir um fim, apaziguar os ânimos de Ártemis e fazer com que esta ajude os Gregos na guerra, por meio dos ventos. E o sacrifício só está completo quando a vítima – mesmo quando se trata de um vegetal – é destruído: sangrado, esquartejado ou consumido pelo fogo. Na peça em questão, Ártemis salva Ifigênia e uma corça toma o seu lugar; é a única

<sup>1168</sup> *Ifigênia em Áulis*, 1499-1528. Trad. Carlos Alberto Pais de Almeida.

<sup>1169</sup> MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri (2005), p. 19.

<sup>1170</sup> BURKERT, Walter (1996), p. 193-194.

<sup>1171</sup> BURKERT, Walter (1982), p. 55.

<sup>1172</sup> MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri (2005), p. 17.

maneira do sacrifício estar completo e de Ártemis permitir que os Gregos partam com seus navios.

Compreendendo esta categoria, é necessário nos atermos também nos momentos anteriores ao sacrifício e os elementos, ritos e passagens necessários para que o mesmo alcance sucesso, pois a notoriedade não se dá somente no ato de sacrificar, mas também no êxito dos atos anteriores a ele. O *péan* é um canto em honra a alguma divindade; mais especificamente a purificação a um deus. As “jovens moças” – provavelmente sacerdotisas de Ártemis, já que o sacrifício ocorre no templo pertencente à deusa – entoariam o cântico no intuito de preparar para o divino o corpo a ser recebido, de purificá-lo espiritualmente, enquanto a água seria a purificação física.

Da mesma forma que no casamento, o grão de cevada sendo consumido pelo fogo também é necessário. Se concordarmos com Mauss e Hubert, de que o sacrifício acontece quando algo é consumido – também pelo fogo – podem existir pequenos sacrifícios anteriores ou posteriores ao sacrifício principal, pois as sementes de cevada, já purificadas – mais um indício de que estas fazem o papel de consagradas intermediárias dentro da dinâmica ritualística – são atiradas ao fogo, para serem consumidas. O alimento sendo consumido pelo fogo denota, quem sabe, um consumo por parte da divindade.

Depois de purificado, o alimento poderá ser oferecido para o deus em questão, em um esquema purificação – oferenda – apaziguamento – restituição<sup>1173</sup>; a purificação e posteriormente a oferta à divindade do que foi sacrificado – e conseqüentemente purificado – está no intuito de apaziguar a deidade e restituir a ela o que é seu por direito. No caso da cevada, podemos caracterizá-la, como Walter Burkert propôs, como um sacrifício de primícias<sup>1174</sup>. Este tipo de sacrifício, típico de uma esfera camponesa, simples e patriarcal<sup>1175</sup> – ctônica – é uma forma arquetípica de retornar aos começos – *ap-archai* – ao que a terra dá, pois em primeiro lugar vem o deus. É possível enquadrar esta prática de atear fogo em pequenas produções alimentícias para Ártemis como telúrica, pois era uma prática de povos campestres<sup>1176</sup>. Desde o período Neolítico estes ritos de purificação desempenham um papel de sacralização e dessacralização: “The rituals of purification and atonement surrounding the slaughter could persist nearly

<sup>1173</sup> BURKERT, Walter (1996), p. 195.

<sup>1174</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 146.

<sup>1175</sup> *Idem*, p. 147.

<sup>1176</sup> Conforme Walter Burkert (1993), Xenofonte, após um saque de guerra, fundou em Skillos um santuário em honra a Ártemis com templo e altar, onde era levado para sacrifícios farinha, pão, vinho, nozes, azeitonas, além de animais de caça.

unchanged; they could be stressed to mark the passage to and from a sacred center: rites of 'sacralization' and 'desacralization'.”<sup>1177</sup>

A grinalda e a trança também estão associadas ao elemento do feminino e o ato de depositar a trança no altar seria confiar a própria feminilidade e, principalmente, a inocência à divindade; o ato de cortar uma trança – muito mais utilizado nos casamentos – e concedê-la à deidades era exatamente a simbologia de deixar a fase criança para trás<sup>1178</sup>; esta prática está presente também em rituais funerários, onde o corpo deixa a vida de matéria para se tornar *psyché*. Em sentido inverso, o sangue concederia uma parte selvagem e visceral da sacrificada; a ambiguidade que percebemos em Ártemis também é percebida neste fragmento do texto: a feminilidade e a selvageria de Ifigênia é o próprio antagonismo da deusa, que vive na fronteira do olímpico e do ctônico.

A prática de entoar o coro é o próprio contato com a divindade. Como já foi colocado algumas vezes nesta tese, o coro servia para dialogar, evocar ou ainda sentir a presença do ser divino. As jovens que presenciavam e participavam do rito sacrificial deveriam entrar em contato com Ártemis, por meio do coro, pois era a deusa na qual seriam prestadas honrarias.

## 5.6 A iconografia de Ártemis

Nesta parte deste capítulo, trabalharemos com algumas imagens de Ártemis que demonstram a deusa em variadas temáticas e ciclos míticos. Ártemis é uma das deidades telúricas mais antigas no que diz respeito às representações em cerâmica, sendo as primeiras imagens datadas do século VII a.C., demonstrando o quanto a deusa era selvagem e agregada à bestialidade.

A primeira imagem que apresentaremos data de 680 a.C, do período arcaico, e está representada numa ânfora de autoria desconhecida. É a clássica *Potnia Thérôn*; a deusa traça um *chiton* decorado com um peixe e encontra-se rodeada por diversos animais, todos eles de caça: dois pássaros na parte superior; à esquerda no centro há a cabeça de um bovino e à direita um peixe. De cada lado há uma figura felina, mas ao contrário dos outros animais elas não estão calmas: ambas rugem e parecem atacar a deusa, bem próprio da selvageria da *Potnia Thérôn* deste período.

<sup>1177</sup> BURKERT, Walter (1982), p. 56.

<sup>1178</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz B. (1996), p. 47.

A “Rainha das Feras” demonstra toda a sua selvageria devido aos seres felinos que a acompanham, mas também por sua própria aparência. Ártemis<sup>1179</sup> poderia possuir asas nesta imagem, assim como os animais, e as estende; a deusa está fitando de frente a quem o olha. Contudo também poderiam ser os braços da deusa abraçando a natureza. Devido à arte utilizada pelo ceramista fica difícil chegar a uma conclusão. O caso é que se assemelhando aos animais Ártemis, neste primeiro momento, passa a impressão de



Localização: Museu Nacional de Atenas, nº 5893 (220). Procedência: Beócia. Forma: Ânfora  
Data: 680 a.C.

uma deidade pouco amistosa, preferindo a companhia dos animais aos homens, exibindo seu aspecto indomesticado. É claramente uma divindade ctônica.

Além da deusa e dos animais, várias cruzes gamadas – as suásticas – estão desenhadas em toda esta parte da ânfora. A cruz gamada é um dos símbolos mais antigos da humanidade, encontrados em inscrições e desenhos desde a Europa e Ásia até a América Central. Dentre diversas interpretações distintas e por vezes antagônicas, a cruz gamada simbolizaria os ciclos, que giram com seus inícios e seus finais:

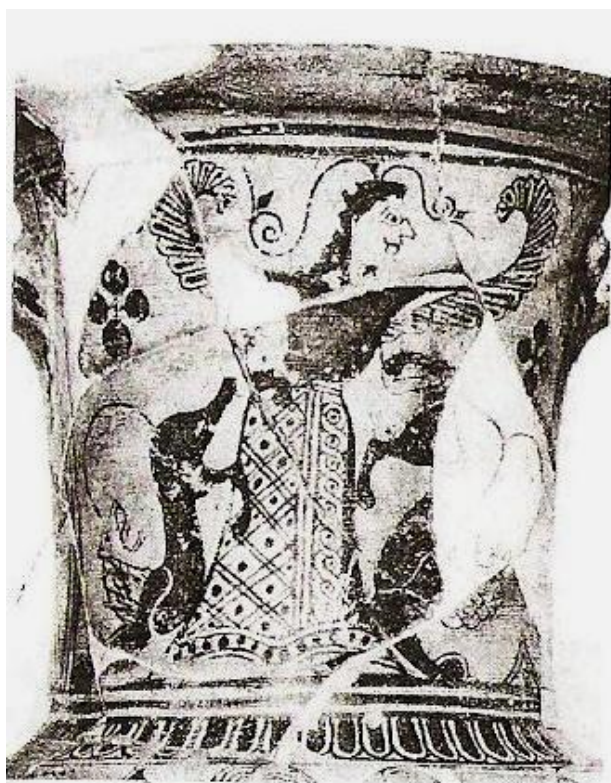
Cualquiera que fuere su sentido, la svástica indica manifiestamente un movimiento de rotación alrededor del centro, alrededor del cubo inmóvil de la rueda, que es el polo del mundo manifestado. Es el símbolo de la generación de los ciclos universales de las corrientes de

<sup>1179</sup> Jane E. Harrison (1903) aponta que não se poderia saber ao certo se a figura representada é mesmo Ártemis “Rainha das Feras”, pois também poderia ser a “grande deusa-mãe”, ou até uma Cíbele sincrética. Porém esta visão, nos dias atuais, está superada, sendo que esta divindade é atestada mesmo como sendo a Ártemis primitiva.

energía: no del mundo: sino de la acción del principio con respecto a la manifestación.<sup>1180</sup>

Mas a cruz gamada é um símbolo solar, ou seja, um simbolismo caro aos uranianos. Inicia-se muito cedo, na arte – assim como nos escritos – a dicotomia urânico/telúrico de Ártemis. Embora neste contexto acreditamos que estaria simbolizando muito mais o ciclo da natureza, não podemos deixar de notar um símbolo olímpico, urânico, em uma divindade que está representada selvagem e ctônica.

Ainda nesta mesma linha de representação da deusa, de *Potnia Thérôn*, esta



Localização: Museu de Mícono, nº 666. Procedência: Rineia. Forma: Ânfora. Data: 670-660 a.C.

outra ânfora também de pintor desconhecido – um pouco danificada – data de 670-60 a.C. e também apresenta a Ártemis alada. Desta vez a deusa olha para lado, mas da mesma forma que na imagem anterior está ladeada por duas feras felinas; a diferença é que Ártemis os segura, como se houvesse caçado e abatido estes ferozes animais. Estas temáticas já são encontradas na antiquíssima arte cretense, sendo que esta efígie, até devido à data em que foi confeccionada, poderia ter sido influenciada pela arte destas antigas culturas.

<sup>1180</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 967.



As asas assumem, nas religiões da Antiguidade, um papel de divinização, de “subir aos céus” e de elevação espiritual. Atestada pelo *Fedro* de Platão (246), as asas seriam uma elevação da psique divina. No caso dos deuses, é uma revelação olímpica e celestial: “Las alas expresarán, pues, en general una elevación hacia lo sublime, un impulso para trascender la condición humana. Constituyen el atributo más característico del ser divinizado y de su acceso a las regiones uránicas.”<sup>1181</sup> Deste modo, embora esta remota Ártemis possuísse diversas características que a enquadrariam como ctônica, é fato que a deusa já apresentava uma síntese de aspectos, já sendo uma divindade uraniana em alguns de seus símbolos.

Esta é a primeira pintura que associa Ártemis à caça. A “Rainha das Feras” também é aquela que caça e abate. Destarte o que mais chama a atenção nesta imagem é a face jocosa que Ártemis assume: a deusa sorri, e parece animada com a caçada bem sucedida. Os Gregos – sobretudo os Atenienses – foram conhecidos por prezarem pela *sophrosyne*; sempre tiveram de ser temperantes, calmos e dificilmente deixarem ser levados por sentimentos primitivistas. Todavia esta concepção social é aplicável em períodos mais recentes, como o arcaico e o clássico. Nos períodos mais remotos, como este século VII a.C., esta concepção não estava tão arraigada: uma deusa como Ártemis – uma poderosa deidade selvagem – está rindo e demonstrando alacridade, o que nos leva a crer que em períodos anteriores aos ideal cidadão que acometeu diversas *poleis*, incluindo a concepção democrática de Atenas, não se aplicaria com tanta veemência aos períodos anteriores..

Entramos agora com uma imagem de 570-60 a.C., presente no famoso “Vaso François”, confeccionado por Clítias; ainda de *Potnia Thérôn*, se faz possível trabalhar com as duas faces desta cratera. Na face do lado esquerdo, percebemos a clássica imagem da Ártemis alada cercada por dois felinos, e novamente ela os segura, desta vez pelo pescoço, e em ambas as imagens a deusa está de perfil – *topos* – olhando para a direita e trajando um *peplos* detalhadamente bordado. Na face do lado direito percebemos a mesma atitude, porém desta vez os animais são outros: um felino e um veado.

É perceptível a selvageria de Ártemis pela forma com que ela segura os animais, como se houvesse ela própria estrangulado os mesmos. Inclusive não há, tanto em relação ao felino quanto ao veado, uma certeza de que estejam mortos, podendo ainda

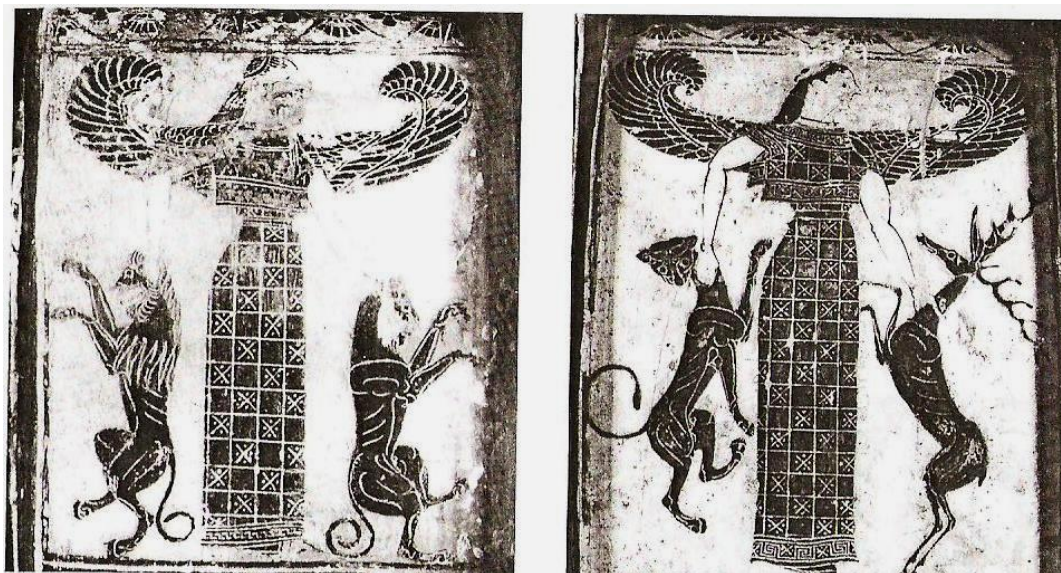
---

<sup>1181</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 70.



estar vivos, agonizando e perecendo pelas mãos desta barbarizada deusa, ou ao menos dominados por ela. Reparando nos braços e no tronco de Ártemis, vemos que são masculinizados: os ombros largos e os braços fortes entram em contraste com a cintura e o quadril, estes feminilizados. Apesar de ser um estilo artístico utilizado neste século VI a.C., é perceptível os elementos masculinos na figura.

A ambiguidade entre olímpica e ctônica também é perceptível quanto ao gênero, por vezes se confundindo entre o masculino e o feminino. Provavelmente foi este conflito entre as atitudes masculinas e as femininas, sendo que a caça, atitude mais prezada à deusa neste primeiro momento, era socialmente masculina, que faz com que a literatura dos momentos posteriores construa a sua repulsa aos homens e as práticas sexuais. A masculinidade e a caça são aspectos uranianos, que constroem uma imagem da deusa mais ligada aos deuses olímpicos. Destarte a bestialidade com que a deidade é



Localização: Museu de Florença, arquivo 4209. Procedência: Chiusi. Forma: Cratera. Data: 570-560 a.C.

desenhada, abatendo animais, concede uma parte de ctonismo em sua acepção. Esta dualidade já é percebida desde suas primeiras efígies.

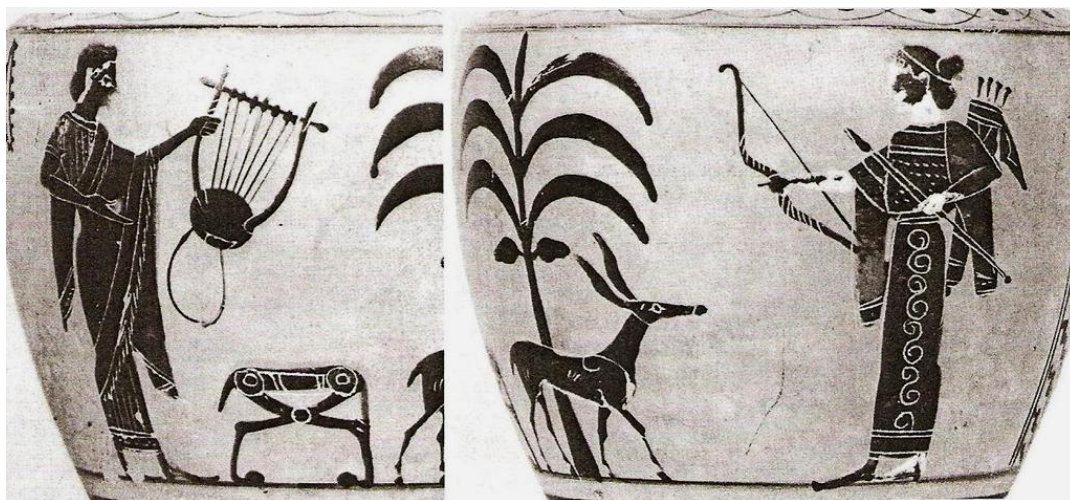
A partir da segunda metade do século VI a.C. intensificam-se as representações de Ártemis junto do irmão Apolo; esta tradição perdurará durante o período clássico. É neste momento, e não seremos levianos ao ponto de acreditarmos em uma simples coincidência, que a deusa vai ganhando traços mais “citadinos”. Apolo – como já foi explanado – tem a *sophrosyne* como acepção de vida; da mesma forma que é antagônico a Dioniso e também influencia na representação deste, assume a versão antagônica de

sua irmã, mas também a influência: o antagonismo entre o homem e a mulher; as artes e a caça; a fragilidade e a força; os dons musicais e a selvageria; o temperante e o bestial.

Nesta primeira imagem percebemos como Ártemis se modifica consideravelmente: a deusa é representada sem as asas animais. Devemos salientar que Ártemis não perde as asas para sempre; em algumas imagens – provavelmente releituras tradicionais isoladas de alguns pintores – a deusa ainda portará asas, bem menos selvagens, é verdade, mas esta parte de seu corpo será cada vez mais esquecida com o passar das décadas, até praticamente desaparecer.

No *lekythos* de 530-20 a.C., de autoria do pintor Amásis<sup>1182</sup>, Ártemis e Apolo estão de perfil, um de frente para o outro. A deusa encontra-se à direita, tem o cabelo amarrado em *crobylos* – penteado utilizado pelas mulheres, que consiste em prender o cabelo em um coque – e portando uma aljava – artefato utilizado para armazenar flechas. Está empunhando um arco e uma flecha. Apolo segura a sua lira em frente a um banco; ambos são separados por uma árvore.

Está presente também a corça, que olha Ártemis. Não podemos afirmar que a deusa tenha a intenção de abatê-la; o caso é que a corça estará cada vez mais presente na



Localização: Londres, Museu Britânico, B 548. Procedência: Atenas. Forma: *Lekythos*. Data: 530-520 a.C.

iconografia de Ártemis e certamente Eurípides utilizou-se deste fato para, ao narrar o sacrifício de Ifigênia, substituí-la por uma corça, conforme o dramaturgo a pedido de Ártemis. A partir deste segundo quartel do século VI a.C., Ártemis será uma figura

<sup>1182</sup> Amásis foi um pintor de figuras negras que revolucionou a arte ateniense, até então menor do que a coríntia e a oriental. Lançando mão da técnica de figuras negras, Amásis introduziu novos motivos neste método, como cenas com paisagens contidas em temas míticos e heróicos.



feminina e, quando estiver junto a Apolo, até será representada fora do ambiente da caça, pelo menos no que nos chegou.

Na ânfora abaixo, sem datação precisa, mas do final do século VI a.C., presenciamos uma cena que é reproduzida por inúmeros pintores, inclusive por este, o Pintor de Olhos<sup>1183</sup>: Ártemis na companhia de Apolo, que toca a sua lira e se encontra na posição central da imagem. Nesta, em particular, há à esquerda uma outra figura feminina não identificada. Apolo e Ártemis se encontram de perfil e se olham.

A vestimenta da deusa, além de elaborada, possui algo em particular. Ela traça uma longa túnica, uma espécie de *sakkos* e uma aljava vazia em suas costas; ela também não empunha o arco, não é uma cena de caçada, pois embora seja percebido um leopardo e uma corça, existe uma amistosidade. Mas o mais importante é o *parpalide* em seus ombros. O *parpalide* é uma vestimenta feita com pele de leopardo, mais utilizada no Oriente, principalmente no Egito. O fato de Ártemis, assim como Dioniso, trajá-lo, acreditamos, reforça o barbarismo da deusa. Os orientais usavam este tipo de roupa; a questão de divindades helênicas trazerem vestes deste tipo as associava a um



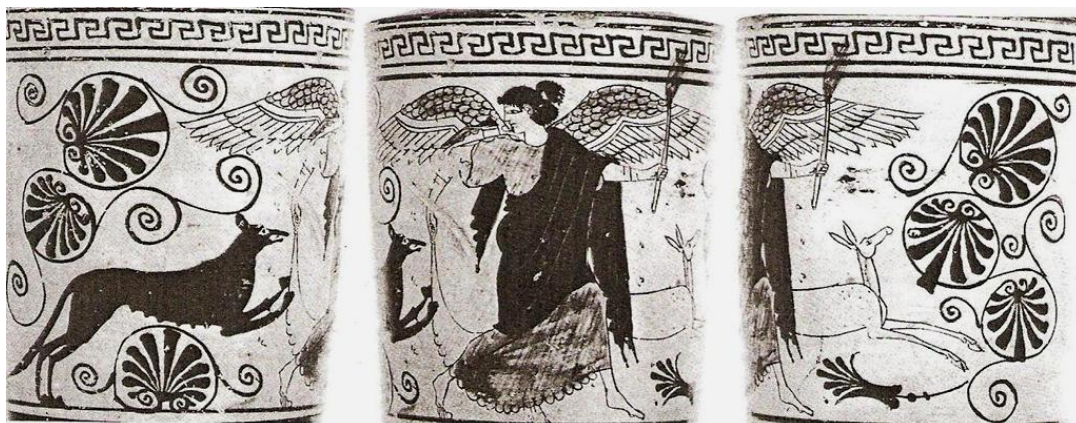
Localização: Londres, Museu Britânico, E 256. Procedência: Vulci. Forma: Ânfora. Data: Fim do século VI a.C.

<sup>1183</sup> De nome incógnito, ficou conhecido por pintar olhos nas extremidades de muitas de suas figuras. Pintor notável de figuras vermelhas, é pormenorizado e cuidadoso nos ornamentos de sua arte; todavia os corpos não são retratados com músculos, como pintavam muitos de seus contemporâneos.

orientalismo; como Ártemis já possui uma tradição que a assenta como vinda do Oriente e vários artistas poderiam ter corroborado, ou simplesmente aproveitado, deste fato para confeccionar seus artefatos.

No início do período clássico já teremos uma Ártemis mais padronizada. Por vezes com asas por vezes sem, esta divindade será, também do mesmo modo que Dioniso, cada vez mais jovial; uma donzela. Apesar de a temática da caça sempre acompanhar a deusa na iconografia – muito mais do que, por exemplo, o parto – Ártemis se parecerá cada vez menos com uma caçadora: do que sobreviveu aos nossos dias, dificilmente a deusa será representada segurando animais mortos ou até abatendo-os.

Neste *lekythos*, de 500 a.C., pintado por Diósfo, Ártemis está no centro e de perfil, olhando para o lado esquerdo e andando para o lado direito. Ela traça um *chiton*, um *himation*, está descalça e seu cabelo está amarrado em *crobylos*. Notemos que neste *lekythos* Ártemis foi pintada com asas, mas mesmo com este aspecto animalesco tanto



Localização: Museu do Louvre, MNC 650. Procedência: Ática. Forma: *Lekythos*. Data: 500 a.C.

seu corpo quanto seu semblante são bem humanos e temperantes. Embora não sejam muito comuns, vários *lekythoi* funerários foram pintados com temas relacionados à caça, possivelmente em tumbas pertencentes à aristocracia, ou ainda a indivíduos que tiveram a caça como prática recorrente durante a vida<sup>1184</sup>.

A cerâmica, que é ricamente adornada, mostra também dois animais: um lobo ou um cão, ou uma loba, a notar pela saliência das tetas, mais à esquerda; o lobo era um animal cobiçado pelos caçadores. Há ainda uma corça, à direita. Ártemis empunha uma

<sup>1184</sup> BARRINGER, Judith M. (2001), p 175.

tocha, o que poderia nos remeter para uma caçada de período noturno<sup>1185</sup>. Todavia ela não é demonstrada abatendo os animais, e sim em interação com eles, da mesma forma que na próxima imagem.

Este fato nos faz pensar em uma outra questão: a tocha era um dos elementos utilizados no ritual de matrimônio, geralmente carregada pela mãe da noiva, simbolizando a iluminação e a proteção do caminho da filha, até que esta chegasse a seu futuro *oikos*, pertencente a seu futuro esposo<sup>1186</sup>. Esta cena poderia estar também, e isto é uma conjectura, em uma relação com o casamento, com a deidade protetora das mulheres jovens guiando o caminho – já que a deusa parece andar. O pintor poderia ter tido a intenção de compor uma mescla da deusa: a selvagem e a temperante.

A *oinochoe* abaixo, de 500-475 a.C. retrata uma Ártemis muito jovem, quase criança. Confeccionada pelo Pintor de Dutuit<sup>1187</sup> esta cerâmica torna-se importantíssima para a compreensão do que propomos neste trabalho: a transformação da divindade com o passar dos séculos, de selvagem caçadora a jovem frugal e tranquila. Aqui, Ártemis também é alada; mas trata-se de delicadas e joviais asas, referente a uma doce e bela donzela, quase uma filha de cidadão. O arco, a flecha e a aljava servem quase que somente como elementos simbólicos de identificação da deusa, pois se com uma mão ela empunha o arco e a flecha, com a outra acaricia um pequeno veado, ao invés de abatê-lo; seus pés descalços simbolizam o contato direto com a natureza e as forças telúricas.

Este caráter amistoso com o elemento que constitui a caça, os animais selvagens, não é percebido nas primeiras imagens que retratam a deusa. Sendo a “Rainha das Feras”, Ártemis teria o poder de apaziguar as bestas e os animalejos ariscos. Destarte, da mesma forma não encontramos na documentação textual, salvo algumas exceções, uma Ártemis destruidora dos animais. A deusa está quase sempre a abater os homens com suas setas. É a eles que Ártemis é implacável. No período clássico quem abate os animais é Hipólito e não a deusa; pelo contrário, é uma mortal que Ártemis pede para ser sacrificada e somente no último momento a troca por uma corça. Desta forma, tanto nos períodos homérico e arcaico quanto no clássico a literatura não relatou Ártemis

<sup>1185</sup> Conforme Eva Parisinou (2000), embora a tocha estivesse intimamente mais relacionada aos contextos de Elêusis, este artefato, simbolizando a luz, era comum a Ártemis, sendo encontradas diversas lâmpadas em seus santuários.

<sup>1186</sup> FLORENZANO, Maria Beatriz. B. (1996), p. 54.

<sup>1187</sup> De nome desconhecido, levou o sobrenome do colecionador que a adquiriu, Auguste Dutuit. Este pintor trabalha tanto com a técnica de figuras negras como a de figuras vermelhas; miniaturista, perpetua a tradição dos copos e cálices decorados.



como abatedora de animais; este foi uma prerrogativa muito maior da iconografia, como uma forma dos pintores expressarem a divindade.



Localização: Paris, Petit Palais, nº 315. Procedência: Nola. Forma: *Oinochoe*. Data: 500-475 a.C.

Em companhia de seu irmão Apolo, como já foi explanado neste capítulo, Ártemis torna-se ainda mais apaziguadora, ainda mais próxima da cidadania urbana. Na próxima cerâmica, uma espécie de copo, Ártemis está junto de seu irmão, à esquerda; mais uma vez ambos se olham. Trajada com *chiton*, *himation* e um *sakkos*, com a aljava às costas e também porta o arco; elementos simbólicos clássicos. A deusa estende a mão em direção à corça que está em sua frente, em um gesto como se fosse acariciá-la.

Mais uma vez Ártemis demonstra o domínio dos animais, que se subjulgam à deusa. Para uma donzela não seriam permitidos gestos animais como a matança de feras, por meio de uma caçada, ou mesmo o sacrifício, sendo resguardado somente às sacerdotisas. Às moças, senhoritas e às virgens cabem gestos graciosos como o carinho com os animais. Como Ártemis vai se assemelhando a uma donzela e deve ensinar as adolescentes a como se transformarem em futuras senhoras do *oikos*, esposas de

cidadãos, esta passa a se comportar como tal. A deusa não aparece mais risonha, agora é séria; está no papel da mulher. Assim pintou Ártemis o Pintor de Briseida<sup>1188</sup>.

Todavia, ela não perde todas as suas características de Rainha das Feras, pois ainda domina e subjulga os animais. Em todas estas efígies do século V a.C., os animais



Localização: Museu do Louvre, G 151. Procedência: Cerveteri. Forma: Copo. Data: 480-470 a.C.

se mostram subservientes a ela; a forma de dominá-los é que foi alterada. Ártemis não domina mais os animais pela força, agarrando-os pelo pescoço, mas de uma forma calma e temperante. O domínio sob as forças da natureza, os animais, continua, mas muito mais relacionados com a urbanidade vigente na época. Seria ainda uma *Potnia Thêrôn*, entretanto cidadina.

A penúltima imagem está incluída numa *hydria* do ano de 460 a.C., confeccionada pelo Pintor de Altamura<sup>1189</sup>, destacamos um dos momentos não tão

<sup>1188</sup> Também de nome desconhecido, recebeu esta designação por seu primeiro vaso encontrado, no qual retratava Agamêmnon tomando a escrava Briseida de Aquiles. Aluno do pintor Brygos, utiliza a técnica de figuras vermelhas e é especializado na pintura de copos.

<sup>1189</sup> Um dos primeiros pintores gregos deste século V a.C., o Pintor der Altamura utiliza a técnica de figuras vermelhas; a maioria de suas obras foram encontradas no sul da Península Itálica. Fora os padrões florais, suas cerâmicas não são muito decoradas, porém pintava as personagens com níveis de profundidade, algo incomum para a época.



contemplados pela iconografia de Ártemis: um ritual. Também é importante percebermos que se trata de uma cena familiar: Ártemis está em companhia do seu irmão Apolo e de sua mãe Leto, à esquerda. Os três deuses estão de perfil, sendo que Apolo e Leto se olham.

Sabemos que se trata de um ritual pelos elementos que compõem a cena: Leto, além do cetro que segura com uma das mãos, despeja um líquido – quem sabe água



Localização: Londres, Museu Britânico, E 177. Procedência: Vulci. Forma: *Hydria*. Data: 460 a.C.

purificadora – de uma *oinochoe*. Apolo está com sua lira e também uma *phiale*, objeto utilizado para oferendas. Ártemis também segura uma *phiale* e ramos. Muito menos preferido em relação aos temas associados à caça, os rituais e os sacrifícios Artemísios contaram com pouca representação que nos chegaram. Não é possível identificar de qual passagem ritualística esta imagem trata, ou sequer se o artista possuía esta intenção. É perceptível somente que o pintor desejou passar a mensagem de um rito, haja vista os simbolismos que a compõem.



A última imagem que será tratada pertence a uma cratera de 430 a.C., já do



Localização: Museu do Louvre, CA 1795. Procedência: Beócia. Forma: Cratera. Data: 430 a.C.

apogeu do período clássico, de pintor desconhecido. É quase impensável, neste período e a refletir por meio da imagem, uma Ártemis bestializada, fora de controle. A deusa é representada em interação com os animais, já que os veados puxam o carro que a carrega. Ártemis está com colares e veste uma túnica; também traça um *sakkos*. Nesta segunda metade do século V a.C., esta divindade já se encontrava assaz adequada aos padrões que as *poleis* esperavam, principalmente em relação a uma deusa que legava os ensinamentos às jovens, futuras esposas de cidadãos e líderes do *oikos*.

Propomos no final deste capítulo o antagonismo desta divindade: Ártemis poderia ser o que chamamos de fusão de características dentro do imaginário religioso Helênico, ou até uma síntese de divindades. Orientalizada, com traços da grande deusa-mãe, de divindades de Braurion e antigos seres do leste, passa por uma simbiose com Hecate e a lua e com Selene, sendo que esta secunda acaba por ser incorporado por Ártemis. Todos estes aspectos dentro de seu imaginário faz com que Ártemis conviva na fronteira do ctônico com o olímpico: é a deusa da caça aristocrática, da juventude feminina, do parto, da puberdade e de aspectos familiares. Também é a divindade violenta dos sacrifícios, a desconhecida que habita locais afastados como pântanos e florestas, o ser implacável que fulmina seres vivos.

Como colocamos no primeiro capítulo deste trabalho, não podemos cair no erro de encerrar as divindades em padrões pré-estabelecidos, sobretudo aqueles conceituais elaborados pela historiografia vigente. Ártemis é o exemplo mais claro desta relação: a deusa não é somente ctônica; todavia também não é completamente uraniana. Ártemis é a sumula de que não é possível estudar o imaginário religioso sob o ponto de vista estritamente analítico e conceitual; se faz necessário compreender os diversos momentos da História – neste caso a Helênica – e percebermos as mutações que ocorrem sensivelmente no imaginário social. Não há focos e pontos fechados quando tratamos de mitos e manifestações religiosas, e sim uma teia de antagonismos, similitudes e impressões distintas, que de forma alguma são obrigados a encontrarem uma coerência.

# CAPÍTULO 6

## O AMBIENTE DA MAGIA

### 6.1. A magia na Grécia Antiga

Mary Douglas, ao concordar com James Frazer, aponta que a magia seria um primeiro estágio, e o mais primitivo, das manifestações de fé humanas. Desta tese surgiria a antítese que é a religião, um outro estágio do pensamento dos homens. Finalmente, a síntese, a evolução, a forma mais virtuosa e efetiva, seria a ciência<sup>1190</sup>. Se concordarmos com esta análise, o mágico, o oculto e a bruxaria representariam as vontades e as emoções – dentre elas principalmente o ódio e o amor – que por vezes não poderiam ser expressos em outros momentos da vida.

Destarte seria errôneo e, certamente, uma leitura ultrapassada, caracterizarmos esta prática de simplesmente primitiva. Os atos de feitiçaria e a própria magia se caracterizariam como um dos vários e complexos ritos religiosos compreendidos pela sociedade helênica. Não percebemos gritantes distinções entre um ato de feitiçaria praticado por um sacerdote de um ritual olímpico em um templo de Apolo de uma prática mágica presente em um ctônico rito aos mortos, realizado em uma encruzilhada numa noite de Lua nova. O que diferencia é a aceitação, por parte da comunidade, de alguns ritos em detrimento de outros. A magia, como trataremos durante este capítulo, foi encerrada ao obscurantismo por parte da sociedade, que passa a não aceitá-la por motivos que serão tratados aqui.

Várias são as práticas, em toda a Antiguidade, de magias e rituais ocultos. Fortes indícios, como ervas utilizadas em rituais, práticas médicas – já presenciada entre os egípcios, em períodos anteriores – e até presença de aspectos assírios e babilônicos em passos de textos que se referem à magia, que vão dos Poemas Homéricos a Aristóteles<sup>1191</sup>, nos fazem acreditar que as práticas associadas à feitiçaria surgiram no Oriente próximo e, assim como os próprios aspectos determinantes da religiosidade helênica, foram levados posteriormente para o Ocidente.

---

<sup>1190</sup> DOUGLAS, Mary (1980), p. 34.

<sup>1191</sup> FARAONE, Christopher A.; OBBINK, Dirk (org.) (1991), p. 162.

Os Poemas Homéricos já relatam a recorrente prática da feitiçaria; citamos a feiticeira Circe e a ninfa Calipso, da epopeia *Odisseia*, e a feiticeira Medeia da tragédia ática. Porém aqui trataremos de uma magia um pouco diferente: aquela em honra de Hécate. Este tipo de prática de bruxaria difere um pouco daquela relatada no período homérico principalmente por sua finalidade: estes rituais possuíam um caráter essencialmente individualista. Embora tanto Circe quanto Calipso, retomando a *Odisseia*, agiram em benefício próprio, ambas acabaram por sucumbir à vontade dos deuses, de que Odisseu deveria voltar a sua pátria. E as magas internalizaram esta consciência coletiva: deixaram o rei partir em benefício de todos, pois Ítaca estava sendo desonrada; um povo não poderia viver sem seu rei. Circe e principalmente Calipso abrem mão de seu bem-estar individual pelo bem de toda uma pátria de homens e mulheres.

No período clássico, serão utilizadas finas lâminas de chumbo chamadas *katádesmoi*; estas tabuinhas foram encontradas no perímetro urbano de Atenas, nas regiões do Cerâmico, e eram utilizadas para rituais mágicos<sup>1192</sup>. O *katádesmos*<sup>1193</sup> estava associado ao ocultismo desde sua confecção, pois somente o fato de o indivíduo grafar o nome de alguém num suporte oculto e fora do âmbito público já teria uma conotação negativa, pois a vítima estaria incapaz de se defender<sup>1194</sup>.

Em Atenas a eloquência e a atmosfera pública eram prezadas; desta forma a pessoa na qual seria o foco da magia não poderia se defender com suas palavras e muito menos com suas ações. Realmente os rituais por meio dos *katádesmoi* deveriam ser considerados uma covardia por parte dos cidadãos. O oculto também está na escolha dos lugares, sempre afastados dos olhos da cidadania, pois o anonimato do praticante do rito deveria ser conservado; seria um ultraje e uma vergonha alguém ser descoberto em sua atividade considerada desviante e afastado dos costumes educacionais da *polis*<sup>1195</sup>.

Na grande maioria dos cultos, as imprecações e os pedidos por meio dos *katádesmoi* eram guiados por sacerdotes experientes no trato com as forças mágicas. Os *magoi* eram os indivíduos que facilitavam os caminhos das pessoas para com a feitiçaria e as práticas mágicas. Pouco se sabe sobre estes sacerdotes, pois deveriam ser pessoas à

---

<sup>1192</sup> A título de informação, Christopher A. Faraone e Dirk Obbink (1991) escrevem que também foram encontradas lâminas de ouro e prata, que não são *katadesmoi*, mas também eram utilizados para a magia, provavelmente como amuletos. Foram mais comuns em áreas do Império Romano.

<sup>1193</sup> Conforme Maria Regina Cândido (2004) o nome teria como tradução amarrar, prender, imobilizar e atar, ou ainda afundar, enterrar e ocultar, numa simbiose com o ambiente subterrâneo.

<sup>1194</sup> CÂNDIDO, Maria Regina (2004), p. 61.

<sup>1195</sup> *Idem*, p. 65.

margem da cidadania ateniense. É sabido que alguns deles seriam participantes dos rituais dionisíacos; Platão cita também os sacerdotes itinerantes, verdadeiros profissionais do rito e especialistas em bruxaria<sup>1196</sup>. Isto nos faz crer que, diferentemente de outras práticas ritualísticas, a bruxaria não possuía sacerdotes exclusivos para ela, e sim, e por algum motivo – no qual refletiremos em seguida – homens oportunos que utilizavam seu conhecimento também para este fim.

Neste momento uma pergunta torna-se inevitável: por que razão somente no período clássico a bruxaria se torna vigente no sentido de pedir, de solicitar algo a algum deus? E por que também é neste período que surgem inclusive pessoas conhecedoras das práticas mágicas que auxiliariam nestes desejos? Tentaremos perceber estes acontecimentos com outro, mais amplo: a crise ateniense do século V a.C. – já que as magias por meio dos *katádesmoi* foram exclusividade de Atenas – que adentrará o século IV a.C e irá influenciar várias outras Cidades-estados.

A crise das *poleis* foi causada principalmente pela Guerra do Peloponeso, mas não só por ela: também a peste que assolou Atenas em 430 a.C. e matou o governante Péricles e a própria crise da democracia, atingindo áreas econômicas, político-sociais, religiosas e culturais, fizeram com que surgisse uma nova forma de vivenciar o ambiente urbano e, porque não, as próprias emoções humanas. O ideal militar, patriótico e ufânico do período homérico, substituído pelas noções de ideal cívico e *políade* do período arcaico e em seguida pela ideia de democracia do período clássico, agora neste fim de século V a.C. – e colocamos com preponderante para isto a decadência do ideal democrático – adquire um caráter mais individual e particularista.

Ao menos uma boa parte dos adeptos do *katádesmoi* eram homens de um segmento social de prestígio que, ao se sentirem ameaçados pela nova ordem política e econômica que se formava com a crise – pois os nomes encontrados nos *katádesmoi* eram de indivíduos economicamente e também socialmente emergentes – utilizaram-se da magia para fazer mal a seu inimigo<sup>1197</sup>. Diferentemente da concepção democrática, em que se combatia o inimigo na Assembleia e se despendia tempo para os assuntos públicos e de interesse de toda a *polis*, onde se falava em um ambiente coletivo, agora parte dos homens da elite preocupavam-se com questões de cunho individualista e privado. A magia era particularista, a pessoa fazia mal ao indivíduo por uma razão pessoal, e não mais pensando em um conjunto ou em um grupo no qual faça parte. As

---

<sup>1196</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>1197</sup> *Idem*, p. 18.

imprecações tinham sua eficácia aumentada se as palavras fossem ditas por alguém de uma elevada hierarquia social, como um arconte ou um sacerdote de grande importância<sup>1198</sup>, o que vem a somar ao nosso argumento, de que a bruxaria na concepção do período clássico era uma questão de interesse pessoal e até de hierarquia social.

Assim como no caráter político, havia magia para o amor, para ajudar os amigos e também para prejudicar os inimigos. Todas estas práticas são reflexos da nova noção de homem ateniense: “Consideramos que esta forma específica de crença e ação mágica somente foram possíveis com a emergência na noção de indivíduo, afastando a relação indivíduo com a dependência da comunidade poliade.”<sup>1199</sup>

A própria questão do sacerdote pode ser tratada sob este ponto de vista: não era necessária uma exclusiva dedicação a esta prática; a pessoa seria *magos* somente nos momentos em que assim fosse vantajoso para ela, podendo participar de outros cultos ou até se profissionalizar. Não é possível afirmar que os *magoi* cobravam por seus serviços, mas é bem provável que sim, e também de uma forma diferente ao que era pago a um religioso de um templo. Como nas práticas de feitiçaria não havia templo e nem sequer havia um núcleo organizado de sacerdotes a serviço do deus, o que era pago provavelmente ficaria para o próprio *magos*, em mais uma evidência de individualidade.

Este assunto referente aos *magoi* abre precedente para uma outra discussão: a magia poderia ser considerada, por si só, como religião? Vejamos a citação a seguir, baseada nas reflexões de James Frazer:

“I shall also ask whether 'such differences as can be detected confirm the most widespread theory about the difference between magic and religion (at least among classicists), the one made famous by Sir James Frazer, namely, that the magician constrains, coerces, and forces the divinity to do his will, whereas religious man meekly submits himself to God's overpowering will.’”<sup>1200</sup>

Se considerarmos as práticas mágicas na acepção dos autores, então o *magos* não seria um homem religioso. Todavia, a feitiçaria se formata na forma em que a crença ou a religiosidade aparece: o *magos* coage a divindade, mas o indivíduo que procura este sacerdote crê nesta e por isso pode ser considerado um indivíduo religioso.

<sup>1198</sup> FARAONE, Christopher A.; OBBINK, Dirk (org.) (1991), p. 41.

<sup>1199</sup> CÂNDIDO, Maria Regina (2004), p. 80.

<sup>1200</sup> FARAONE, Christopher A.; OBBINK, Dirk (org.) (1991), p. 188.

Se a magia não é uma religião, ao menos compõe o conjunto desta ou, no caso da Grécia, do mito, pois temos, na definição de Jean-Pierre Vernant, o mito como uma manifestação do ser humano, culturalmente, mas também psicologicamente, que independe de sua bagagem privada ou de seu estatuto na hierarquia social. O mito não é uma fantasia de poetas, ou construído por indivíduos que se utilizariam de fantasias para compor obras; é sim uma manifestação inerente ao ser humano<sup>1201</sup>.

Desta forma, a magia certamente faz parte deste conjunto de estruturas que compõem o mito, e se não a caracterizarmos como parte do desejo mítico, como uma manifestação religiosa, e considerarmos seus sacerdotes como indivíduos que harmonizam e facilitam estas concepções religiosas, correremos o risco de cair em um ranço determinista e até mesmo preconceituoso, de que somente as crenças officiosas, ou os sacerdotes registrados e reconhecidos por templos – estes parte do poder – é que poderiam gozar da condição de religião.

Prosseguindo, se faz importante salientar que as práticas mágicas não eram uma prerrogativa de Hécate. Inúmeras deidades, incluindo Zeus, em sua faceta ctônica, eram utilizadas como instrumento para atingir o objetivo desejado. As imprecções eram remetidas a divindades mais associadas ao ocultismo ou mesmo sincréticas como, além de Hécate, Leto, Pluto, Selene, Hermes e até Apolo, dependendo do contexto. Mas havia as divindades preferidas dos sacerdotes ou mesmo das pessoas que eram adeptos da magia para a realização dos trabalhos, como as associadas ao submundo ou as lunares. Entretanto é importante ressaltar que, dependendo do que era pedido, uma série de divindades era mais eficaz que outra; como exemplo temos a punição de um infrator:

I think it is fair to say that the gods as a whole and the gods of the underworld were the most important agents mobilized to act for the punishment of the violator. In second place come the lunar gods, Men and Selene, and the related goddess Hecate with her Erinyes. The sun god Helios ranks third, often in the company of a lunar god. Less popular are Zeus and Meter, the Anatolian mother goddess who occurs under different names and forms in the texts, such as Leto, the Pisidian goddess, and perhaps also Anaeitis.<sup>1202</sup>

Hermes, por exemplo, foi o preferido dos praticantes de magia que desejavam manipular almas. Como o deus é o interlocutor do mundo dos vivos no mundo dos mortos e vice-versa, era usado para manejar aquelas almas que ainda não haviam

---

<sup>1201</sup> VERNANT, Jean-Pierre (2001), p. 25.

<sup>1202</sup> FARAONE, Christopher A.; OBBINK, Dirk (org.) (1991), p. 46.

passado pelo barqueiro Caronte. Caronte não é citado como criatura associada à magia, provavelmente por ser de difícil persuasão e também por, diferentemente de Hermes, não vagar entre os dois mundos; o barqueiro sempre habitou o mundo subterrâneo<sup>1203</sup>. Deste modo os desejos dos indivíduos vivos para com Hermes – que é o responsável pelas almas em seu momento de transição – deveriam ser muito mais bem sucedidos.

Acreditamos que a imagem de Hécate como a deusa da feitiçaria por excelência é uma visão iniciada no período clássico e ganha força no período helenístico, no qual a deusa passou a exercer preponderantemente este papel, e até do período romano, em que Hécate continuou como a divindade símbolo da magia e detentora de extrema popularidade entre a plebe. Anterior a isto, a deusa dividia com diversas outras divindades a função da magia e, anterior ao período clássico, como veremos ao longo deste capítulo, Hécate detinha outras atribuições que não as práticas de feitiçaria.

## 6.2. Hécate e a documentação do período arcaico

Hécate não foi citada pela literatura do período homérico que nos chegou. Seguindo a lógica das outras deidades estritamente ctônicas, a deusa não condiria com obras que exaltam uma realeza. Porém é possível ir mais a fundo pois, mesmo os deuses telúricos não possuindo papel de destaque tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, é possível encontrar nas Epopeias ao menos menção a seus nomes. Por que razão, então, Hécate, uma divindade antiga, sequer tem seu nome contemplado por Homero?

A *Odisseia*, principalmente, está repleta de elementos mágicos, imprecações, feitiçarias, ambientes ocultos e até fúnebres. Por que razão a deusa da bruxaria então não foi citada: porque Hécate, anterior ao período clássico, não era associada aos feitiçeiros, ou pelo menos a documentação não menciona esta relação. Veremos em Hesíodo – a fonte mais antiga que cita a deusa – que Hécate é a beneficente divindade da Lua, associada tanto a terra quanto ao mar; diferentemente de outros deuses, seus poderes – neste período mais antigo – não se limitam em alguns campos específicos<sup>1204</sup>. A deusa também concede peixe em abundância e pode fazer o gado definhar, ou seja, ctônica e rural. Inicialmente, Hécate era uma deusa da natureza e da fertilidade<sup>1205</sup>, e aí se inicia sua longa associação com Ártemis, que seguirá até o período romano:

<sup>1203</sup> CÂNDIDO, Maria Regina (2004), p. 79.

<sup>1204</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 193.

<sup>1205</sup> ANNEQUIN, Jacques (1978), p. 85.



Déesse de la Nature, Hécate a tout naturellement été confondue maintes fois avec sa cousine Artémis. Chasseresse divine, elle protège également le gibier lorsqu'elle traverse les forêts avec ses meutes hurlantes. Les traits qu'elle emprunte à leur grand-mère commune Phoebé font d'elle une déesse *phosphoros*, porteuse de lumière et de flambeaux, associée à la Lune. Hésiode insiste à juste titre sur sa puissance; elle est monogène et n'a pas à pâtir, comme Artémis, de la présence d'un frère trop prestigieux; fille des Titans, elle se range parmi les antiques divinités pré-olympiennes aux pouvoirs illimités. Cependant, elle n'est pas entraînée dans la chute des Titans, puisqu'elle "garde sa part de terre, de mer et de ciel étoilé".<sup>1206</sup>

Hécate, atesta Haiganuch Sarian, especialista do LIMC, possui diversas características de uma divindade asiática<sup>1207</sup> apropriada posteriormente pelos povos pré-helênicos, da mesma forma que pelos Egípcios; estes também possuem uma Hécate em seu panteão. Não acreditamos que a Hécate grega seja de origem camita, pois as ondas migratórias entre a Península Balcânica e a região do antigo Egito eram escassas nos momentos remotos. Propomos que tanto a Hécate grega quanto a egípcia possuem a mesma origem indo-europeia, sendo modificadas e adaptadas conforme ambas as sociedades também se transformaram.

Assim como Ártemis, Hécate também possuía importantes locais de culto em regiões orientais como a Ásia Menor e as ilhas do Egeu e seu nome, embora não possua uma etimologia definida, deriva possivelmente de uma raiz linguística asiática<sup>1208</sup>. A associação entre Hécate a Ártemis, embora se acentue no período clássico, já era percebido em períodos mais antigos. A começar pelo parentesco: Hesíodo aponta que as deusas são primas, sendo Leto e Astéria<sup>1209</sup> – mãe de Hécate – irmãs<sup>1210</sup>. O nome primitivo de Apolo, irmão de Ártemis, é *Hékatos*<sup>1211</sup>; desta forma Hécate seria o feminino deste epíteto, assim como Ártemis representa o gênero antagônico ao de seu irmão. Nos sincretismos, as deusas serão ainda mais interligadas, como em Delos mas também na região da Ática, onde estas divindades terão santuários e rituais semelhantes, como o sacrifício do porco, um animal que também era dedicado as deidades subterrâneas.<sup>1212</sup>

<sup>1206</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>1207</sup> SARIAN, Haiganuch (1989), p. 985.

<sup>1208</sup> *Idem*, p. 985.

<sup>1209</sup> Filha do Titã Céu e de Febe, mais tardiamente se transformou em uma ilha, de nome Ortígia – mais tarde chama de Delos – para escapar das investidas amorosas de Zeus.

<sup>1210</sup> *Teogonia*, 406-409. Trad. Jaa Torrano.

<sup>1211</sup> SARIAN, Haiganuch (1997), p. 15.

<sup>1212</sup> SARIAN, Haiganuch (1989), p. 986.

A associação de Hécate não será somente com Ártemis, mas também destas duas com outra deidade: Selene. As três deusas são ligadas à Lua e representariam a mesma divindade em distintas funções. Outra corrente atesta que as três deusas seriam representadas em uma Hécate trifuncional; a partir do período helenístico, haverá inúmeras estátuas de Hécate com três faces. Contudo a analogia de Hécate com esta trifuncionalidade não é helenística: “L'idée d'une Hecate triple devait remonter à une tradition beaucoup plus ancienne: il est fort probable qu'elle soit en rapport avec le rôle qu'Hecate exerçait comme divinité des carrefours (...)”<sup>1213</sup>; como deusa das encruzilhadas, no período clássico muitas das práticas mágicas serão realizadas no centro destas.

Na *Teogonia*, Hesíodo despende de um grande trecho para exaltação de Hécate, conhecido como “Hino a Hécate”, que nos surpreende, pois nenhum dos outros deuses ctônicos possuem o mesmo privilégio. Hécate, neste momento mais remoto do período arcaico, teria uma popularidade maior do que os outros deuses telúricos, o que lhe outorgou um papel de maior destaque na *Teogonia* hesiódica.

São quarenta e oito versos que explicam a genealogia da deusa e explicitam algumas de suas funções e, juntamente com o *Hino Homérico a Deméter*, são as duas fontes que melhor retratam Hécate até o fim do século V a.C. Hécate é citada no início da obra, o que nos faz concluir que era uma deidade muito antiga, de acordo com Grimal provavelmente pertencente à geração dos Titãs e independente das divindades olímpicas<sup>1214</sup>. Outro argumento é o fato de tanto seu pai como sua mãe serem descendentes diretos da primeira geração de divinos, os Titãs.

Hesíodo inicia a digressão acerca de Hécate com sua genealogia: a deusa é sobrinha de Leto e filha de Perses<sup>1215</sup> e Astéria:

Febe entrou no amoroso leito de Coios  
e fecundou a Deusa o Deus em amor,  
ele gerou Leto de negro véu, a sempre doce,  
boa aos homens e aos deuses imortais,  
doce dê o começo, o mais suave no Olimpo.  
Gerou Astéria de propício nome, que Perses  
conduziu um dia em seu palácio e desposou,  
a fecundada pariu Hécate a quem mais  
Zeus Cronida honrou e concedeu esplêndidos dons,  
ter parte na terra e no mar infecundo.<sup>1216</sup>

<sup>1213</sup> *Idem*, p. 987.

<sup>1214</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 193.

<sup>1215</sup> Filho do Titã Crio e de Eurfbia, é irmão de Palas e de Astreu.

O poeta funda a tradição que sempre acompanhará Hécate: filha de filhos de titãs, terá parentesco com Ártemis. Embora o escritor nada mencione acerca da relação das duas deusas, está aí o início do que mais tarde será esta associação. A importância da deusa já é assentada, pois Zeus concede-lhe esplêndidos dons, equiparando o seu estatuto divino ao dos grandes deuses<sup>1217</sup>; vários destes atributos são explicitados nos versos seguintes:

Ela também do Céu constelado partilhou a honra  
e é muito honrada entre os Deuses imortais.  
Hoje ainda, se algum homem sobre a terra  
com belos sacrifícios conforme os ritos propicia  
e invoca Hécate, muita honra o acompanha  
facilmente, a quem a Deusa propensa acolhe a prece;  
e torna-o opulento, porque ela tem força.  
De quantos nasceram da Terra e do Céu  
e receberam honra, de todos obteve um lote;  
nem o Cronida violou nem a despojou  
do que recebeu entre os antigos Deuses Titãs,  
e ela tem como primeiro no começo houve a partilha.  
Nem porque filha única menos partilhou de honra  
e de privilégio na terra e no céu e no mar  
mais ainda mais, porque honra-a Zeus.<sup>1218</sup>

Em Hesíodo é perceptível a bondade creditada à Hécate. Aos homens que lhe oferecem sacrifícios – mais uma vez a importância deste elemento nos rituais – serão concedidas benéficas; a deusa é poderosa e nem sequer Zeus ousou diminuir suas faculdades; quando este recebe o poder dos titãs, conserva os atributos de Hécate<sup>1219</sup>, poderes que englobam as três esferas da convivência: “puisqu'elle ‘garde sa part de terre, de mer et de ciel étoilé’”<sup>1220</sup>.

Pelos versos 421-422, que colocam a deusa como recebedora de atributos e poderes por todos os deuses, tanto os que nasceram da Terra quanto do Céu, nos aponta para a interpretação tradicional de que este passo atestaria que Hécate é uma deusa universal<sup>1221</sup>, com um pouco das funções e dos atributos de todas as divindades. Mas

<sup>1216</sup> *Teogonia*, 404-413. Trad. Jaa Torrano.

<sup>1217</sup> SARIAN, Haiganuch (1989), p. 985;

<sup>1218</sup> *Teogonia*, 414-428. Trad. Jaa Torrano.

<sup>1219</sup> Deborah Boedeker (1983), por meio de autores como Mazon, Groningen e Wade-Gery, propõe algumas explicações de todo o poder atribuído a Hécate no qual Hesíodo relata: a deusa poderia ser a líder da vila onde o poeta nasceu, na região de Ascra; ou ainda este poema teria sido composto a algum festival, em sua vila, em honra a deusa. Outra hipótese é que esta parte do poema tenha sido redigida para um festival funerário, o de Anfidamas, no qual Hesíodo se sagrou campeão.

<sup>1220</sup> ANNEQUIN, Jacques (1978), p. 85.

<sup>1221</sup> DUMÉZIL, Georges (1985), p.87.

também propomos que esta alegoria Terra/Céu, que proveria Hécate, é uma metáfora para o telúrico e o uraniano.

Como vimos e ainda veremos mais em Hesíodo, a deusa possui predicados tanto ctônicos quanto olímpicos; neste passo, o poeta poderia estar associando Hécate a estas duas potencialidades religiosas, a colocando sim como uma deusa universal mas, sobretudo, como uma síntese destes dois mundos, associado-a às forças da terra com a ligação às forças acima dela. Hécate, desta forma e mais uma vez assim como Ártemis, seria uma dúbia deidade com prerrogativas caras aos ctônicos, mas com acepções que também servem aos olímpicos.

Todas estas evidências nos fazem pensar que Hécate poderia ser mais antiga das deidades ctônicas, pois já possuía poder antes mesmo da vitória de Zeus e seus irmãos; a questão de o soberano dos deuses não “despojar de seus poderes” atesta que Hécate já os possuía antes, sendo então uma antiquíssima divindade do panteão. Com todo este poder, Hécate se assemelha às grandes deusas<sup>1222</sup>; mais um indício que vem se somar ao fato de a deusa ser muito antiga, provavelmente uma divindade da fertilidade, e que isto foi se perdendo ao longo dos séculos, sendo percebido em Hesíodo apenas resquícios desta característica.

No último fragmento dedicado a Hécate percebemos as pluralidades funcionais da deusa:

A quem quer, grandemente dá auxílio e ajuda,  
no tribunal senta-se junto aos reis venerandos,  
na assembléia entre o povo distingue a quem quer,  
e quando se armam para o combate homicida  
os homens, aí a Deusa assiste a quem quer  
e propícia concede vitória e oferece-lhe glória.  
Diligente quando os homens lutam nos jogos  
aí também a Deusa lhe dá auxílio e ajuda,  
e vencendo pela força e vigor, leva belo prêmio  
facilmente, com alegria, e aos pais dá a glória.  
Diligente entre os cavaleiros assiste a quem quer,  
e aos que lavram o mar de ínvios caminhos  
e suplicam a Hécate e ao troante Treme-terra,  
fácil a gloriosa Deusa concede muita pesca  
ou surge e arranca-a, se o quer no seu ânimo.  
Diligente no estábulo com Hermes aumenta  
o rebanho de bois e a larga tropa de cabras  
e a de ovelhas lanosas, se o quer no seu ânimo,  
de poucos avoluma-os e de muitos faz menores.  
Assim, apesar de ser a única filha de sua mãe,

<sup>1222</sup> SARIAN, Haiganuch (1989), p. 985.

entre imortais é honrada com todos os privilégios.  
 O Cronida a fez nutriz de jovens que depois dela  
 com os olhos viram a luz da multividente Aurora.  
 Assim dê o começo é nutriz de jovens e estas as honras.<sup>1223</sup>

Não há, em toda a *Teogonia*, associação de Hécate associada às práticas mágicas; a deusa nem sequer possuirá uma função definida até o período clássico. Em seu artigo “Hecate: a transfunctional Goddess in the Theogony?”, Deborah Boedeker (1993) comenta que, ao contrário do que era esperado, Hesíodo não relata a parte sinistra da deusa. Diferentemente da autora, não acreditamos que Hécate fosse, neste momento, uma soturna deusa da feitiçaria, por motivos que já explanamos, sobretudo da noção de magia e individualismo, acometido somente no período clássico.

Tampouco, como já explanamos, podemos afirmar que a deusa seja exclusivamente ctônica; embora possa auxiliar na criação de rebanhos e fazer prosperar o gado, da mesma forma que medra a pesca, não cremos que isto possa configurar uma veia telúrica, mas somente atrelar a deusa a um aspecto econômico de majoritária importância na época, creditando assim uma grande deferência à mesma.

Por vezes Hécate aparece inclusive junto à realeza, pois “senta-se junto aos reis venerandos”. Poderíamos dizer que a relação com a realeza faz da deusa uma olímpica? Também não acreditamos, pois esta, da mesma forma, está junto dos pescadores e pastores. Mas Hesíodo não cita Hécate com os agricultores. É possível que esta divindade não faça parte da vida agrícola devido a algumas deidades mais conhecidas ocuparem este espaço desde tempos mais remotos, como Gaia<sup>1224</sup> – que é citada várias vezes na *Teogonia* – ou ainda Deméter.

Hécate também ajuda os soldados – indivíduos integrantes de uma elite – quando estes vão a combate. Da mesma forma influencia na Assembleia, que neste período era composto por homens de posses; Hécate concede a eloquência nos discursos. Aos esportistas, aos cavaleiros e a todos os que assumem funções reservadas à elite do período arcaico, Hécate reserva bonanças. Percebendo o conjunto, Hécate manteria sob suas graças cinco categorias de homens: reis, soldados, cavaleiros, atletas e pescadores marítimos. Se concordarmos que o poema foi redigido para o festival de Anfidamas, Hesíodo estaria como um “evangelizador” de uma de suas deusas favoritas

<sup>1223</sup> *Teogonia*, 429-452. Jaa Torrano.

<sup>1224</sup> MARQUARDT, Patricia (1981), p. 258.

aos presentes nos jogos<sup>1225</sup>; muitos destes homens – da elite – estariam inclusive entre os jurados dos concursos.

Patricia Marquardt discute as diversas associações de Hécate a outras deidades que Hesíodo apresenta: liga-se especificamente a Posídon em matéria de pesca; a Hermes na criação e domesticação de animais; nos passos de guerras e tribunais se associa a Ares e Atena<sup>1226</sup>. Tanto os homens quanto os deuses prestam reverência a Hécate, pois Zeus concede privilégios que vão além dos outros deuses; todavia Hesíodo não explicou os motivos de tais regalias.

Ao contrário das outras deidades ctônicas, Hécate auxilia a realeza e os homens abastados, e nesta obra de Hesíodo aparece junto a Zeus, o soberano olímpico. Embora seus influxos sejam tremendos, ainda estavam reservados a poucos homens. Não há a conexão de Hécate com a Lua e nem uma relação explícita desta com a deusa Ártemis. Em relação à guerra, por exemplo, Hécate está mais interessada nos soldados, nos humanos, enquanto Ártemis – embora em Hesíodo não presenciemos a relação da deusa com as batalhas – é a “verte-flechas”; aquela que adentra nas batalhas e toma partido: “In Hesiod, though, Hecate is an esteemed goddess involved in the highest affairs of men and especially different from Artemis in her role as goddess of royal judgment and war.”<sup>1227</sup>

Hécate é a deusa trifuncional, seja por seus atributos lunares, mas também pelas suas próprias funções de deusa. Hécate é a soberana: a que rege pelos reis e juízes de tribunais; é também uma divindade da força física, pois está junto aos guerreiros, atletas e cavaleiros; ainda é a deusa fertilizadora – e este é um caráter indo-europeu, que possivelmente remete a uma deidade antiga e poderosa – que provém os alimentos, ligada aos pescadores e aos criadores de animais, nutrindo os jovens<sup>1228</sup>. A omissão da agricultura, que julgamos importante, já foi comentada por nós:

Hecate, who with her *timê* incorporates and unifies so many aspects of the cosmos (especially the human world), provides yet another model or foreshadowing of Zeus' acquisition of power. The categories of people she helps, which appear to reflect Indo-European tripartite social structure, are in turn reflected by the course of events through which Zeus gains his primacy. Lyle recalls Dumbzil's observation that in Indo-European ideology the king must possess the virtues of each function: royal authority and the knowledge to practice ritual properly

<sup>1225</sup> BOEDEKER, Deborah (1983), p. 82.

<sup>1226</sup> MARQUARDT, Patricia (1981), p. 247.

<sup>1227</sup> *Idem*, p. 256.

<sup>1228</sup> BOEDEKER, Deborah (1983), p. 85.

for the first function, physical courage for the second, abundance and generosity for the third. This tripartite pattern, more schematically seen in the transfunctional Hecate, informs in a general way also the process whereby Zeus stabilizes the multifarious universe with his kingship. I would suggest that, as well as establishing priority of the new generation over the old, gods over mortals, and males over females, Zeus' primacy also involves his mastery of all three "functions."<sup>1229</sup>

Esta trifuncionalidade já existia no período de Hesíodo e possivelmente foi mantida nos séculos posteriores, alterando um pouco seu aspecto. A trifuncionalidade que Hécate representa aqui é a própria tripartição da sociedade indo-europeia.

De acordo com Georges Dumézil, elaborador da chamada “hipótese trifuncional”, no período indo-europeu as comunidades dividiam-se em guerreiros, sacerdotes e camponeses<sup>1230</sup>; se aceitarmos esta hipótese, retomaremos Hesíodo e perceberemos que Hécate seria a representação desta sociedade tripartida: a deusa concede vitória aos homens armados, da mesma forma enche de honras quem a ela presta cultos e, juntamente com Hermes, faz prosperar os rebanhos e criações. Se Hécate é a síntese da sociedade indo-europeia, Ártemis também não poderia ser? Ambas possuem os mesmos atributos da trifuncionalidade, de forma que é passível a crença de que, além de tanto Hécate quanto Ártemis serem deusas do tronco indo-europeu, serem uma só deusa neste período, e que mesmo após se separarem, continuaram com atribuições que remetessem à sociedade indo-europeia.

Destarte, acreditamos que a deusa começa a modificar suas percepções no próprio período arcaico, em suas décadas finais. Há no *Hino Homérico a Deméter* – o hino ctônico por excelência – a participação de Hécate quando Perséfone é raptada. É a primeira percepção que há de Hécate conectada ao obscurantismo e até ao mundo dos mortos – em versões posteriores, inclusive, a deusa habitaria o ambiente subterrâneo. Os Mistérios de Elêusis – relatados neste hino – fazem de Hécate uma divindade ligada ora ao mundo dos vivos ora ao mundo dos mortos<sup>1231</sup>. Todavia é somente uma pequena relação; por nenhum dos três momentos em que Hécate surge fica claro qualquer associação com o Hades.

Por que Hécate inicia suas afinidades com o mundo ctônico, até se tornar ela mesma uma telúrica, no *Hino Homérico a Deméter*? Esta é uma questão difícil de ser

<sup>1229</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>1230</sup> DUMÉZIL, Georges (1985), p. 62.

<sup>1231</sup> SARIAN, Haiganuch (1997), p. 18.

respondida. Entretanto, por meio do hino, percebemos que a deusa era – ou tornou-se mais tardiamente – uma deidade participante dos cultos em Elêusis, provavelmente pela tradição continuada de uma Hécate deusa da fertilidade, análoga a terra, em tempos mais remotos. Mas o fator principal, acreditamos, está na questão de Hécate acompanhar Perséfone ao mundo inferior e precedê-la na Primavera<sup>1232</sup>. Este passo é que faz com que a deusa adentre nos Mistérios Eleusinos com uma função primordial. Cremos também que é esta entrada no ciclo de Elêusis que transforma a deusa em ctônica, ainda antes de ser a deidade da magia.

No início do hino, após Perséfone ser raptada, Hécate foi a única que ouviu seu grito: “ouviu do antro de sua caverna, Hécate de clara mantilha,”<sup>1233</sup>; embora somente em um verso, já possuímos algumas informações: primeiramente Hécate ainda não era completamente sombria, pois trajava uma mantilha clara, e não o manto escuro das deidades subterrâneas, apesar de sua morada no imaginário coletivo ser uma caverna<sup>1234</sup>, e também como o hino atesta, o que a colocaria entre o claro e o escuro, da mesma forma que a deusa vive entre a vida e a morte.

A representação desta caverna possui um essencial elemento simbólico, pois representa o interno e o externo; o reino visível e o reino invisível<sup>1235</sup>, indicando que a deusa, assim como Hermes, convivia entre os dois ambientes. Contudo a caverna era também local de ritos e sacrifícios desde o Paleolítico, onde foram encontrados altares, vasos, machados e figuras antropomórficas. Citando Marija Gimbutas, Jacqueline M. Feather, em sua tese de doutoramento, informa que a caverna era vista pelas sociedades paleolíticas ao mesmo tempo em que um túmulo também um útero, e por esta razão foi palco tanto de cultos de nascimento e renovação quanto de morte<sup>1236</sup>.

De posse destas informações, podemos propor nesta tese que Hécate assume este ambíguo papel: ao mesmo tempo em que é a única que percebe os infortúnios de Perséfone e os relata a sua mãe, neste momento Hécate está metaforicamente ligada à morte. Mas ela também será, na parte final do hino, uma materna deidade do amor para Perséfone, quando esta renasce e recomeça um ciclo. Ou seja, a caverna onde Hécate habita é a própria personificação da morte no hino – com o rapto de Perséfone e sua

---

<sup>1232</sup> De acordo com Silvia M. S. de Carvalho (2010), este movimento de Hécate corresponderia ao desaparecimento e renascimento de algum astro, ou ser ela própria associada a um planeta inteiro, possivelmente Vênus.

<sup>1233</sup> *Hino Homérico a Deméter*, v. 25. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>1234</sup> ANNEQUIN, Jacques (1978), p. 85.

<sup>1235</sup> FEATHER, Jacqueline M. (2009), p. 50.

<sup>1236</sup> *Idem*, p. 52.



descida as entranhas do mundo – e do útero, da parte maternal, quando a deusa se torna sua protetora, como uma segunda mãe. Hécate é a única que concede a informação a Deméter, de que sua filha foi raptada, em uma interligação: Perséfone, neste momento, está associada a sua mãe por meio de Hécate; já Deméter só consegue saber o que houve com a filha por meio da informação dada pela deusa.

Quando Deméter pergunta a Hécate o que sabe, o autor do hino relata a imagem da deusa: “encontrou-a Hécate, que tinha archote nas mãos,”<sup>1237</sup>. Este archote poderia ser somente uma simbolização de um elemento presente no ritual de Elêusis, uma associação de Hécate ao noturno e ao escuro ou ainda o símbolo de conhecimento e iluminação dos caminhos. Contudo Haiganuch Sarian (1997) acredita que o archote representaria uma associação com Ártemis. Consideramos o argumento de Sarian plausível, haja vista que Ártemis foi, como apresentado no Capítulo anterior, representada segurando tochas, sobretudo na iconografia. Entretanto não consideramos este indicativo como definitivo; preferimos atestar que se trata de mais uma forte hipótese.

Na parte final, no retorno de Perséfone, quando esta era acalentada por sua mãe, Hécate demonstra todo seu viés de bondade: “(...) Perto delas veio Hécate de clara mantilha,/e cercou a filha da pura Deméter de muito afeto./Desde então essa senhora se fez sua servidora e companheira.”<sup>1238</sup> Está claro que a deusa Hécate estava muito mais ligada a uma bondade de deusa materna – como as primordiais deusas – de uma deidade de luz, do que do obscurantismo, que inclusive poderia prejudicar outros seres.

É devido a este trecho que concordamos com a afirmação de Patricia Marquardt: “In the Hymn, Hecate lives in a cave (24-25) and carries a torch (52) but is not strongly chthonic”<sup>1239</sup>. Acreditamos que nos poucos passos em que Hécate é referenciada, a deusa é ctônica. Hécate, assim como propõem Marquardt, não era “fortemente ctônica”, mas possuía um apelo associado ao submundo – com a caverna – e aos rituais telúricos de Eleusis – devido à tocha e pela presença de Deméter – e continuamos crendo que é no *Hino Homérico a Deméter* que a deusa inicia a sua veia ctônica.

A “maternal” Hécate deste momento do hino acompanhará Perséfone todo o tempo. Seria um indício de que a deusa estaria entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, pois Perséfone passaria a viver entre os dois? Cremos que sim; no momento em

<sup>1237</sup> *Hino Homérico a Deméter*, 52. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>1238</sup> *Idem*, 438-440. Trad. Maria Lúcia G. Massi.

<sup>1239</sup> MARQUARDT, Patricia (1981), p. 252

que o hino foi redigido, acreditamos, já havia o conhecimento de que Hécate também possui sua parcela ctônica no submundo – principalmente em relação a sua associação com Perséfone e também por habitar uma caverna, local considerado mortuário e até entrada para o mundo subterrâneo – e que a simbologia da deusa como guia a colocaria em associação com o reino dos vivos e o reino dos mortos. Jungianamente, Jacqueline M. Feather propõe que Hécate fosse a chave para uma memória paradoxal do ser humano: os opostos de nascimento e morte, útero e túmulo e consciente e inconsciente acompanham a deusa assim como fazem parte de qualquer ser humano<sup>1240</sup>.

### 6.3. Hécate no período clássico: a transformação para o ocultismo

No período clássico, Hécate adquire uma outra função, que será seu principal atributo, acompanhando-a até o período romano e eliminando as suas funções primordiais, como a fertilidade e a correlação com a terra. Como já foi apontado por Maria Regina Cândido (2004), a magia passou a vigorar com mais frequência em Atenas – e em outras Cidades-estados, acreditamos – devido à individualidade característica do período clássico, em detrimento da coletividade do sentimento de *polis* que vigorava nos séculos anteriores.

No teatro ateniense mais uma vez Hécate não é enfatizada. Em três tragédias, sendo todas de Eurípides – *As Fenícias*, *Ion* e *Medeia* – a deusa aparece claramente; e em duas comédias – *As Rãs* e *As Vespas* – ambas de Aristófanes, esta também é mencionada. Embora várias sejam as obras nas quais a deusa participa e possa parecer que Hécate assumiu uma função de destaque no teatro, os passos que se referem a ela são irrisórios, e pouco podemos saber em relação a seus aspectos e atributos por estes fragmentos.

Por ser *Medeia* a peça mais antiga começemos por ela. A tragédia, escrita por Eurípides e apresentada em 431 a.C, narra a amargura de uma mulher repudiada pelo marido. Com um tremendo apelo psicológico, Eurípides vai tecendo uma personalidade doentia na estrangeira perseguida, Medeia, que mata os próprios filhos para se vingar de seu marido adúltero, Jasão. *Medeia* está carregada de rituais mágicos e atos de feitiçaria, e Hécate é referenciada uma vez, como senhora da feiticeira Medeia.

---

<sup>1240</sup> FEATHER, Jacqueline M. (2009), p. 66.

Propomos que esta tragédia terá tido um papel fundamental na construção da imagem de Hécate como divindade da magia, pois é a primeira citação que temos relacionando um ritual mágico com a deusa. É provável que Hécate já fosse associada à feitiçaria, mas nesta obra Eurípides assenta a divindade junto à magia maléfica, à morte. É provável também que a propaganda de Hécate como divindade ligada à feitiçaria iniciou-se em *Medeia* e tenha vindo a influenciar outras peças que seguiram pela mesma vertente:

Many of Hekate's darker aspects come to the forefront during the classical era. Her identification with magic begins to dominate the literature in the late fifth century, due in large part to Euripides' "Medea". The tragic heroine of this drama, the murderer of her own children, calls on Hekate as her personal goddess. From Hekate, to whom she is also distantly related, Medea learns the magical and poisonous recipe that brings about the agonizing death of her husband's lover.<sup>1241</sup>

Em um monólogo, *Medeia* deseja a morte dos filhos – neste caso por meio de veneno – e pede proteção à sua deusa:

(...) Espero então ainda algum tempo, a ver se me aparece algum baluarte seguro, e com o dolo e o silêncio executo este crime. E, se uma sorte irreparável me atingir, eu mesma empunharei a espada, ainda quando tenha de morrer, e os matarei, e seguirei os caminhos violentos da ousadia. Porque, pela minha [Senhora, a quem presto cultos acima de todos, e que escolhi para me ajudar, por Hécate, a que habita no recesso do meu lar, nenhum deles torturará incólume o meu coração. Amargos e funestos lhes farei os esponsais, amarga a aliança e a minha fuga destas terras.<sup>1242</sup>

É sabido que em várias regiões da Grécia eram erguidos altares a Hécate nas casas, como forma de um culto privado<sup>1243</sup>. Rituais em honra a Hécate eram concedidos – em encruzilhadas nas luas cheia ou nova, por ser uma divindade lunar – para afastar os espíritos das casas. A deusa, neste aspecto assemelhando-se a Héstia<sup>1244</sup>, também possuía esta perspectiva privada, de proteção à família e ao lar. Hécate habita o lar de *Medeia*, nos concedendo a ideia de que a mulher era, se não sacerdotisa da deusa, sua devota. Cultos eram prestados em honra a Hécate para prejudicar o inimigo, em um

<sup>1241</sup> FRIEDMAN, Leah (2002), p. 138.

<sup>1242</sup> *Medeia*, 389-400. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira.

<sup>1243</sup> MARQUARDT, Patricia (1981), p. 253.

<sup>1244</sup> FRIEDMAN, Leah (2002), p. 139.

caráter individualista que já apresentamos. Entretanto aqui se tratava de uma passionalidade excessiva, pois a magia não era para lesar um inimigo político ou moral, mas sim o marido, utilizando como meio seus próprios filhos. Atestamos com isto que, diferentemente nos séculos anteriores, o século V a.C partilhava de um particularismo, no qual os indivíduos se preocupavam com suas emoções, e não com o bem-estar do “organismo” *polis*, para lançar mão de um termo aristotélico.

Se antes Hécate era a deusa que agia para os homens e auxiliava os seres humanos em suas funções – como demonstrado na *Teogonia* – ou partilhava do sentimento maternal, cuidando e zelando pelo bem estar da filha de Deméter, agora a deusa também ajudará aqueles que desejam depreciar outros indivíduos, pessoas incapazes de conter suas emoções, como Medeia. Medeia está muito longe do ideal de temperança dos atenienses e pedirá proteção a Hécate para suas ações. Pela primeira vez em um documento que sobreviveu ao tempo Hécate é utilizada para o mal, e a partir daí várias serão as evocações da deusa para este fim.

No texto de Aristófanes *As Vespas*, de 422 a.C., Hécate retorna à sua tradição hesiódica; não é colocada como uma padroeira das feiticeiras, como correu em Medeia, e sim como uma deidade associada ao julgamento. Na fala de Filocléon, o velho camponês viciado em julgamentos, temos:

(...) Eu tinha ouvido falar  
que os Atenienses iriam um dia julgar os processos em frente  
a suas casas, e que cada um iria, em seus portais  
construir um pequeno tribunal, minúsculo, como um  
nicho de Hécate, em toda a parte, atrás de suas portas.<sup>1245</sup>

Interessante Hécate figurar numa peça como *As Vespas*, permeada de sentimentos jurídicos e legalistas. Este passo desta obra comprova que, embora no século V a.C. a deusa passe a assumir aspectos distintos àqueles de sua primeira fonte, ainda conserva, em parte do imaginário religiosos ático, aspectos de sua tradição pretérita.

Os pequenos tribunais que os atenienses montarão dentro de suas próprias casas se configuram como “um nicho de Hécate”. Não encontramos evidências de que Hécate seria, neste período clássico, uma deusa da justiça – prerrogativa atribuída muito mais a Atena – e na Assembleia democrática figuraria com efígies ou mesmo menções a ela. Ou seja, Hécate, “oficialmente”, nada tinha a ver com o ideal de justiça da democracia;

<sup>1245</sup> *As Vespas*, 800-804. Trad. Hilaire van Daele.

mas Aristófanes, nesta sua comédia, resgata uma perspectiva provavelmente esquecida da deusa: que em seus primórdios, ainda no século VII a.C., Hécate sentava-se ao lado dos juízes nos tribunais.

Atrelar a imagem de uma deidade ctônica, fora dos padrões da *polis* e até associada a práticas de magias ruins não seria bom para a imagem da Assembleia ateniense, símbolo de poder e justiça, que não contempla esta divindade em seus julgamentos – deuses olímpicos combinariam mais com esta prática. A Hécate hesiódica da equidade, dos julgamentos, se vê encerrada à peça de um comediógrafo que, por sinal, criticava tanto seus pares quanto este ideal da assembleia democrática e dos homens do legalismo.

A obra *Íon* é ainda mais intrigante do que *Medeia*, onde a feitiçaria impera, pois, em *Íon*, como já tratamos, Eurípides altera completamente a genealogia hesiódica; ou ainda relata alguma outra genealogia paralela que não sobreviveu até nossos dias. Esta peça é, sem dúvida, a que aborda Hécate da forma mais dessemelhante. A deusa aqui é associada à Einódia ou, mais especificamente, se confunde com esta deidade. Einódia é uma deusa que simboliza a encruzilhada<sup>1246</sup>, assim como Hécate, que também é associada às encruzilhadas<sup>1247</sup>, o que nos faz concluir que se trata possivelmente de uma divindade sincrética do período clássico; ou uma miscigenação de divindades, sobretudo Ártemis e principalmente Hécate<sup>1248</sup>, ou uma outra representação da própria Hécate – acreditamos mais nesta segunda hipótese – já que Einodia nem sequer é citada por fontes de períodos pretéritos:

#### CORO

Einódia, filha de Deméter,  
 você, que governas os noturnos assaltos,  
 guia hoje, em pleno dia, ao fim a que se destina  
 minha augusta Senhora,  
 a taça mortífera, cheia de gotas de sangue  
 da degolada Górgona, nascida da Terra.  
 Guia-a para aquele que quer ser senhor  
 do palácio de Erecteu.  
 Que jamais intruso de outra raça  
 possa reinar em Atenas,

<sup>1246</sup> PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira; ÁLVARES, Maria Manuela da S. (1973), p. 323.

<sup>1247</sup> As encruzilhadas, ao menos no período clássico, possuíam uma ambiguidade, conforme nos relata Jacqueline M. Feather (2009). Ao mesmo tempo em que era local de aparições de espectros, onde se enterravam criminosos e suicidas, também poderia se configurar como um local de purificação. Desta forma Hécate seria a protetora dos que a ela pedem ajuda nas encruzilhadas.

<sup>1248</sup> PARISINOU, Eva (2000), p. 85.

cujo cetro pertence aos nobres Erectidas.<sup>1249</sup>

Propomos que esta Einódia se trata de um epíteto de Hécate, mais que uma síntese de deidades, sobretudo pelo fato de Einódia carregar tochas, pela faculdade de guiar. É Hécate quem guia Perséfone pela escuridão do mundo dos mortos. Esta Einódia irá guiar a Senhora, da mesma forma que faz com Perséfone.

Não sabemos a genealogia de Einódia. Aqui Eurípides a coloca como filha de Deméter. Temos então uma série de associações. Primeiramente esta Einódia-Hécate sincrética, que acreditamos que Eurípides não tenha simplesmente criado, mas sim utilizado algo já conhecido pelos cidadãos, pois partimos do pressuposto que uma peça de teatro deve ser compreendida por quem a assiste. De acordo com algumas evidências, Einódia seria uma deusa da Tessália que adentrou na Ática e levou traços da magia tessálica para Atenas. Existem fortes indícios, inclusive, de que esta deusa, associada à Hécate, é que a transformou na divindade das práticas mágicas, o que teria ocorrido justamente no século V a.C.<sup>1250</sup>, tendo nos séculos vindouros a consagração de Hécate como a deusa da magia<sup>1251</sup>.

Leah Friedman aponta que a deusa tessálica e as próprias mulheres da Tessália, nas quais esta deidade estaria representando, foram estereotipadas pela sociedade helênica, sendo conhecidas como feiticeiras e conhecedoras das práticas mágicas<sup>1252</sup>. Provavelmente foi com esta centralidade que Eurípides pretendeu trabalhar: a Hécate-Einodia como uma exótica formatação de feitiçaria, detentora de conhecimentos ocultos que auxiliam os que a ela clamam.

Sendo uma deusa da encruzilhada, Einódia “concedeu” à imagem de Hécate e a seus seguidores mortais o atributo de celebrar rituais nas encruzilhadas. Hécate possuía uma denominação, *Ereschigal*, evocada durante a noite em uma encruzilhada de três estradas. Esta faceta, ao que tudo indica um lado orientalizado da divindade, era considerada mais perigosa e concederia sonhos reveladores e pedidos ocultos a quem a chamava; tão delicado era este ritual que, assim que encerrado, o indivíduo deveria sair

<sup>1249</sup> *Íon*, 1048-1058. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Manuela da S. Álvares.

<sup>1250</sup> MARQUARDT, Patricia (1981), p. 252.

<sup>1251</sup> No período helenístico Hécate será a deusa maga por excelência. Em uma fonte do século IV a.C., o idílio II de Teócrito, intitulado *As Feiticeiras*, há uma minuciosa descrição de um ritual mágico, onde Hécate, a partir do verso 17, é evocada diversas vezes. Inclusive a deusa é descrita em um ambiente escuro, um cemitério, e se diz ser temida por todos (v. 18-20).

<sup>1252</sup> FRIEDMAN, Leah (2002), p. 140.

rapidamente do local<sup>1253</sup>. Contudo em nenhuma obra teatral este epíteto da deusa é citado, ele encontra-se somente em *katádesmoi*.

Destarte, vários são os ritos ocorridos em encruzilhadas que incluíam sacrifícios de animais e trabalhos com sangue. O cão era o animal que andava junto a Hécate e muitas vezes era sacrificado em honra da deusa. A encruzilhada, como já colocamos, poderia ser usada também como um local de purificação. Isto se daria, da mesma forma, por meio da utilização do sangue, pois este representa o que é belo e elevado, associa-se a própria vida e também a alma<sup>1254</sup>. Este elemento, conforme Walter Burkert, também é símbolo de purificação e os sacrifícios purificadores, realizados por meio de sangue, são como “ritos de passagem” onde o antes impuro se torna purificado<sup>1255</sup>. O sangue do animal sagrado para Hécate, o cão, era importantíssimo para o sucesso do rito:

This explanation of purification is strengthened by the fact that the blood of the animal sacred to Hekate, the dog, is used for purification in rites connected with the worship of Hekate. Insofar as purificatory rites should be explained in this manner, we are dealing, not with cleansings proper, nor with substitution, but with what I should term 'mystic sacrifices,' sacrifices which produce a mystic connection between the worshipper and his god for the benefit of the worshipper. The idea of mystic sacrifices has been so fully exploited in recent years by English students of the history of religion that it needs no explanation.<sup>1256</sup>

Porém em *Íon* Eurípides recria e reinventa parte da religiosidade ateniense, e é aí que ocorre a associação de Einódia com Deméter. No período clássico, Hécate certamente já estava entre os deuses que partilhavam as funções nos Mistérios de Elêusis e provavelmente já era, pelo imaginário mítico, reconhecida como uma companheira de Deméter e principalmente de Perséfone, a acompanhando em sua subida ao mundo dos vivos. Destarte Eurípides vai mais além: relendo a genealogia divina, elege Einódia-Hécate como filha de Deméter, associando-a também a Perséfone. Estas três deidades, que desde o *Hino Homérico a Deméter* possuem correlações, praticamente fundem-se nesta tragédia, como sendo parte do mesmo mundo.

Em *Íon* também presenciamos a primeira documentação textual que demonstra Hécate – mesmo que referenciada como uma outra deusa – sombria, já que em *Medeia*, embora a deusa seja utilizada para fazer mal, é representada dentro do lar: o coro pede a

<sup>1253</sup> FARAONE, Christopher A.; OBBINK, Dirk (org.) (1991), p. 178.

<sup>1254</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 909.

<sup>1255</sup> BURKERT, Walter (1993), p. 175.

<sup>1256</sup> FAIRBANKS, Arthur (1900), p. 256.

Hécate que guie Creúsa em sua jornada. Todo o trecho tem como pressuposto o ato de guiar, em um indício da Hécate guia, assim como acompanha Perséfone com seu archote de fogo. A associação de Hécate com Perséfone pode ser entendida como uma relação de condutora e do poder da primeira de abrir e fechar as portas do submundo; inclusive um dos epítetos da deusa era *angelos*, mensageira de visões e sonhos<sup>1257</sup>. A deusa é a que “governa os noturnos assaltos”. Assaltos aqui não possuem a conotação de roubo, e sim de acontecimento súbito, de algo que ocorre repentinamente, de alguma coisa que está fora do controle, como a magia na qual Hécate governa, e que deveria ocorrer, preferencialmente, no período da noite.

Todavia, embora Hécate já seja soturna, diferentemente de *Medeia* não há nenhuma analogia com a magia negra, a magia proibida: Hécate auxiliará durante o dia, é importante ressaltar, na proteção do trono real de Erecteu, do trono da cidade de Atenas; a deusa está protegendo o *genos* dos Erecteus, a estirpe real. Do contrário a tese que defendemos, de que a chamada magia negra de Hécate é extremamente individualista, esta magia “clara”, regida sob a luz do Sol, é de interesse público, interessa a toda a *polis*. Defender o governante é um interesse *políade*, e não somente do indivíduo que governa. Já colocamos que neste final de período clássico a feitiçaria individualista já existia, e Hécate era sua deusa por excelência; entretanto esta era uma prática sombria, ctônica e extremamente mal vista pelos cidadãos urbanos, os mesmos que frequentavam os teatros. Em um templo de Éfeso havia uma imagem de Hécate que, se por ventura alguém a encarasse, deveria cobrir os olhos. Esta analogia muito possivelmente estava ligada como uma proibição de cunho religioso<sup>1258</sup>. Desta forma Eurípides, ou por desconhecimento – não acreditamos – ou por negação destas práticas acabou por não citá-las preferindo, ao falar dos aspectos mágicos de Hécate, retratar uma magia associada ao ato de guiar, durante o dia e de interesse de uma realeza.

Já a tragédia *As Fenícias*, também de Eurípides, encenada por volta de 411 a.C., Hécate aparece em uma fala de Antígona, também filha do casal mãe/filho:

ANTÍGONA  
Oh, poderosa, filha de Latona,  
Hécate! Rebrilha a planície  
de bronze toda coberta.<sup>1259</sup>

<sup>1257</sup> FEATHER, Jacqueline M. (2009), p. 20.

<sup>1258</sup> GINZBURG, Carlo (1991), p. 130.

<sup>1259</sup> *As Fenícias*, 109-111. Trad. Manuel dos Santos Alves.



Aqui Hécate é uma divindade encoberta de bronze. Não acreditamos que haja alguma referência especial, a não ser quem sabe uma alusão a algum culto ou a alguma ação de caráter religioso, aspectos cujo bronze pode representar<sup>1260</sup>; além de ressaltar a possível luminosidade – ou resplandecência – que os deuses exalariam.

A última peça é a comédia *As Rãs*, de 405 a.C. Nela temos, na fala do corifeu, recomendações dadas pelo sacerdote de como não deveria se comportar: “(...) quem conspurca as estátuas de/Hécate, ao mesmo tempo em que canta nos coros cíclicos;(...)”<sup>1261</sup>. Da mesma forma, não percebemos uma alusão a algum aspecto ou função de Hécate; as estátuas de nenhuma divindade poderiam ser maculadas, e Hécate foi utilizada somente como um exemplo, quem sabe até pelo poder sombrio que a deusa carregava, destarte sem nenhuma referência específica.

#### 6.4.A cultura material referente a Hécate

Ao contrário da maioria das divindades que apresentamos nesta tese, Hécate não aparece nas imagens de cerâmica, no que nos chegou, antes do século V a.C. Alias, mesmo esculturas e afrescos também, em quase sua totalidade, foram produzidos a partir do período clássico. É no período helenístico, no qual a deusa ganha uma grande popularidade, que as representações irão aumentar. Neste trabalho apresentaremos quatro produções em cerâmica do período clássico, para compreendermos que, sobretudo, a deusa não era tão vista como uma deidade da magia, diferentemente do que percebemos no teatro ateniense.

Na primeira cerâmica, espécie de um copo confeccionado pelo Pintor de Anfítrite – do qual não dispomos de informações – dos anos 460-450 a.C., Hécate traja um *péplos* e faz parte de uma cerimônia de casamento que ocorria dentro da residência de algum cidadão, a julgar pelas presenças de uma coluna e uma porta. É perceptível tratar-se de um matrimônio devido a presença dos noivos, que se encontram a direita, de mãos dadas; a jovem usa o véu característico dos casamentos. Também notamos que se trata de uma celebração pela presença de um instrumento musical. Hécate está à extrema esquerda e porta aquele que será sempre seu elemento identificador: as tochas, artefato simbólico já explanado por nós nesta tese.

<sup>1260</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 199.

<sup>1261</sup> *As Rãs*, v. 366-367. Trad. Américo da Costa Ramalho.

Certamente em uma releitura do *Hino Homérico a Deméter*, o artista representou Hécate como esta é apresentada pelo hino: com tochas na mão. Assim como a própria Deméter, que por muitas vezes porta tochas, Hécate as possui com o intuito de iluminar os caminhos, pois a tocha é o próprio fogo: “Es la luz que ilumina la travesía de los infiernos y los caminos de la iniciación.”<sup>1262</sup> Hécate ilumina o caminho de Perséfone, mas não somente ele; também ilumina todos aqueles que pedem por sua luz, que lhe



Localização: Museu de Berlim, F 2530. Procedência: Vulci. Forma: Copo. Data: 460/50 a.C.

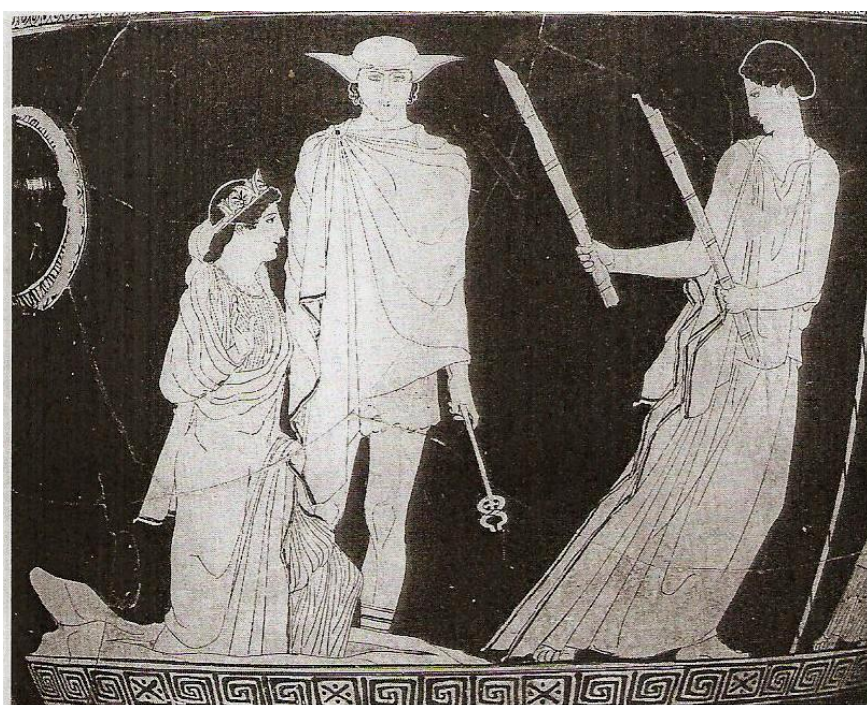
reservam oferendas – muitas delas ofertadas nas supracitadas encruzilhadas – e que assim creem em seu imenso poder.

Ao contrário do que poderíamos supor, que Hécate surgiria como alguma feiticeira, ela aparece em cena de casamento. É importante alertarmos para este fato, pois acreditamos que neste momento a deusa, se não trifuncional, ao menos assume uma dupla função, se fundido a Ártemis, a deusa que rege as jovens no casamento. Ártemis não está presente, é Hécate quem ilumina o caminho dos noivos; as funções das duas deidades se confundem, ou se complementam: enquanto Ártemis prepara a jovem púbere para vida a dois e auxilia na selvageria do parto, Hécate rege pelo bem estar do casamento e para que o rumo do matrimônio siga sem grandes percalços. Hécate, dentro da trifuncionalidade, serve como uma divindade protetora, e não maléfica.

<sup>1262</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 108-109.

Em uma cratera confeccionada pelo Pintor de Perséfone<sup>1263</sup> datada de 440 a.C. está um passo do *Hino Homérico a Deméter* que acabou se immortalizando: o retorno de Perséfone ao mundo dos vivos, depois de uma temporada no ambiente subterrâneo. Na verdade a divindade central desta cena é Hermes, que guia Perséfone; a deusa e Hécate aparecem na periferia da pintura, mas julgamos ser imprescindível inserirmos neste trabalho um momento tão peculiar a Hécate como é a subida de Perséfone.

A filha de Deméter foi representada coroada e saindo de uma fenda do chão, estando mais baixa do que os dois outros deuses; esta simbologia nos dá a impressão de que a deusa sai da terra, e é certo que foi este o efeito que o artista desejou passar ao espectador: Perséfone está em ascensão dos domínios de seu esposo Hades, pois já



Localização: Nova Iorque, MMA 28.57.23., Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: 440 a.C.

passou a parte do ano na qual foi acordada – na outra face sua mãe Deméter está a sua espera. Seu guia é Hermes: é ele que está ao lado dela, trajando a espécie de um chapéu denominado *pétaso*, de abas longas, próprio dos viajantes para se protegerem do Sol. O deus empunha seu cetro para baixo, o que significaria uma cena ctônica e misteriosa, momento em que Hermes tem seu caduceu apontado para o solo<sup>1264</sup>, caracterizado como

<sup>1263</sup> Especialista em figuras vermelhas, a peça apresentada é a mais famosa do artista e que lhe concedeu este nome moderno. Passou pela oficina do Pintor de Aquiles e em sua arte são encontrados tanto artefatos grandes quanto pequenos.

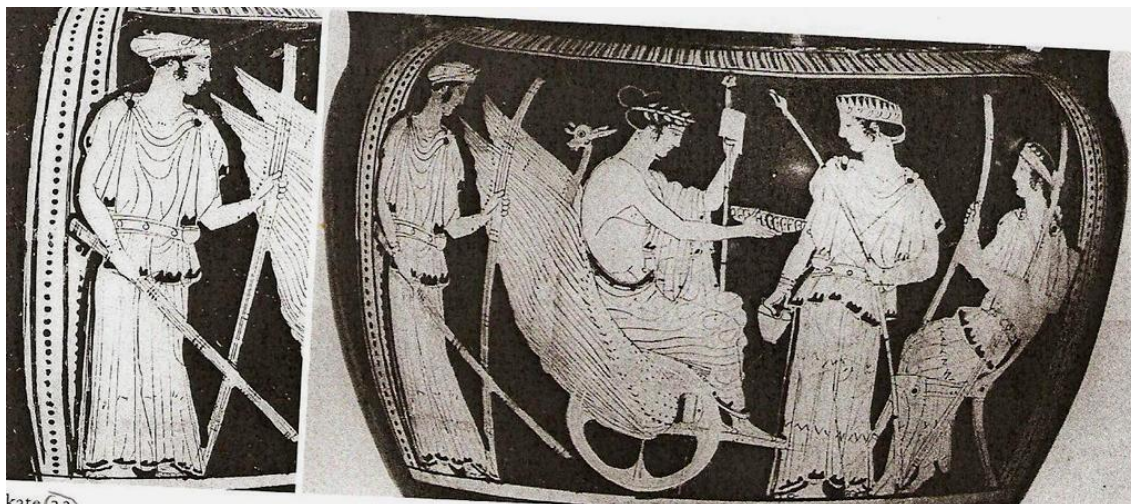
<sup>1264</sup> SIEBERT, Gérard (1989), p. 381.



*psicopompo*; neste caso específico se trata uma cena onde há até a ideia do próprio mundo debaixo do solo.

Entretanto não é para seu guia que Perséfone olha; a deusa está olhando diretamente para Hécate. Hécate empunha os seus dois archotes, numa alusão à iluminação do caminho da deusa. É por esta razão que Perséfone fita a bondosa divindade: é esta quem está lhe concedendo luz; é por meio de Hécate que a deusa terá toda a segurança para andar pelo ambiente dos mortos. Hermes efetua o papel de mero espectador, quem parece estar em movimento são Perséfone e Hécate, ambas caminhando para a direita. Esta cena é relatada pelo *Hino Homérico a Deméter* e, provavelmente, era um passo narrativo conhecido de todos os integrantes dos festejos eleusinos. É importante constatar como o hino e também as próprias celebrações em Elêusis influenciaram uma gama de temáticas utilizadas pelos ceramistas e artistas, sendo quem sabe, de todas as festas ocorridas nos locais periféricos ou longe dos grandes centros urbanos, a que mais repercutia no imaginário artístico e literário helênico.

Muito mais presentes do que as cenas de casamento – que são poucas – e também dos momentos relacionados ao mundo dos mortos é a participação da deusa nos próprios rituais presentes dentro dos Mistérios de Elêusis, outra relação trazida pelo *Hino Homérico a Demeter*. Nesta cratera feita pelo Pintor de Abóbodas – sem



Localização: Museu Wagner, L 529. Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: 440 a.C.

informações – também de 440 a.C., Hécate aparece a esquerda e está detalhada em outra foto, ao lado; na mesma cena estão Deméter e Perséfone, ambas coroadas. O herói Triptólemo está sentado em seu carro, empunhando uma *phiale*. Mais uma vez Hécate segura duas tochas, uma delas em direção ao chão.

A relação de Hécate com os Mistérios Eleusinos pode estar no próprio caráter do culto, ou em uma de suas essências; os festejos teriam também a conotação de um mundo em transição: da passagem entre dois mundos ou a convivência intermediária entre a vida e a morte. O próprio nome que designava a localidade, Elêusis, de acordo com alguns, significaria “passagem” ou “portão”<sup>1265</sup>, o portão que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Hécate, com suas tochas, vive neste íterim entre a morte a vida, entre a sombra e a luz; constantemente “atravessa” este portão, e poderia ser exatamente esta sua função nas celebrações no santuário de Elêusis: simbolizar o que poderia ser um dos significados do nome; o ato de realizar a passagem, vivido por Perséfone, tem em Hécate a guia que é capaz de transitar entre os dois mundos e passar de um para outro sem dificuldades.

Nesta última Cratera do segundo quartel século V a. C., confeccionada pelo Pintor de Niobe, também consta uma cena de culto dentro das festas em Elêusis. Mais especificamente, se passa dentro de um santuário, quem sabe o próprio templo principal de Elêusis, o Telestérion; uma coluna à esquerda nos evidencia que a cena se passa dentro de um espaço fechado, com teto, e um altar sob uma base com quatro degraus nos passa a noção de templo religioso. Há vários seres nesta imagem: Triptólemo em



Localização: Museu do Louvre, G 343. Procedência: Ática. Forma: Cratera: Data: 2º quartel do século V a.C.

seu carro, nas extremidades podemos crer que se tratam de Deméter e Perséfone, que carregam ramos de cereal, representando a bonança da colheita e a fertilidade, e também *phiale* e *oinochoe* para libação. Alguma outra figura olha para uma das deusas com a mão direita em riste; não é possível a sua identificação precisa.

<sup>1265</sup> FEATHER, Jacqueline (2009), p. 36.

Hécate é a deusa que está logo atrás do carro de Triptólemo, usando uma tiara. É possível a sua correta identificação por meio da tocha que carrega. A deusa veste um longo *chiton* e *himation* e também segura ramos de cereal. Da mesma forma que Hécate ilumina os caminhos de Perséfone, também é a responsável pelo fogo nos rituais de Elêusis. Como já foi explanado o fogo, de entre tantos outros simbolismos, é principalmente a purificação e a renovação de um ciclo – neste caso associado à agricultura. É Hécate a responsável por esta purificação, por este auxílio de renovação que, na feitiçaria, fará com as pessoas individualmente.

E por mencionar atos mágicos, em nossa documentação percebemos que Hécate figura como deusa da magia no teatro ateniense. Como já afirmamos, a Hécate maga configura-se como uma prerrogativa do período clássico, provavelmente construída pelo teatro. Em períodos pretéritos a deusa será a poderosa auxiliar dos homens; ou a habitante da caverna que auxilia Perséfone na subida para o ambiente dos vivos. Ou seja, Hécate é uma deusa que auxilia muito mais do que prejudica. Mesmo quando se faz feiticeira, está ao serviço e no auxílio daquele que a procura:

Hekate evolved from the powerful and beloved goddess of Hesiod to a companion of the queen of the underworld in the archaic period to a figure who, during the classical era, was closely connected to the magical and ghostly attributes of crossroads and entrances. Though her positive and protective nature was not altogether obscured, like other Greek deities she was frequently identified with the very dangers and evils she was expected to avert. In Hekate's case, the negative aspects have remained strong throughout the centuries.<sup>1266</sup>

Na iconografia, é possível perceber Hécate muito mais associada às suas representações mais remotas do que à imagem na qual o teatro cunhou, embora as cerâmicas apresentadas também sejam do período clássico. Todavia as efígies que nos chegaram são um pouco mais antigas do que as peças teatrais, estando entre 460 a 440 a.C. A primeira peça na qual Hécate é citada, *Medeia*, foi encenada em 431 a.C. Se não é possível afirmar categoricamente, ao menos podemos propor que foi o teatro que transformou Hécate em deusa da magia, pois os ceramistas não representam a deusa desta forma.

O teatro, muito assistido e levado em conta pela elite, ajudava na construção do imaginário religioso. Os ceramistas, por diversas vezes, representavam em suas pinturas cenas teatrais e também aspectos míticos cunhados pelo teatro. Encontramos, do

---

<sup>1266</sup> FRIEDMAN, Leah (2002), p. 140.

período helenístico, efígies de Hécate em momentos de rituais mágicos, entretanto neste período clássico a deusa inicia atrelada aos Mistérios de Elêusis e permanece deste modo até a metade do século V a.C. É na segunda metade que os dramaturgos registram – ou, quem sabe, fundam – uma Hécate mais tenebrosa, que será a representação padrão da deusa até o fim da Antiguidade.

### 6.5.Pandora: a primeira mulher

Pandora é uma misteriosa criatura referida por Hesíodo, que seria a primeira mulher mortal. Criada por Hefesto e Atena, a pedido de Zeus, não temos, além dos Poemas Hesiódicos, outras fontes escritas que retratam esta deusa<sup>1267</sup>. Pandora está intrinsecamente associada à narrativa mítica de outras duas figuras, os irmãos Prometeu<sup>1268</sup> e Epimeteu<sup>1269</sup>. É no mito destas duas criaturas, narrado por Hesíodo, que Pandora se faz presente.

Não é consenso o local de origem dos cultos dedicados a Pandora. O LIMC atesta que esta criatura poderia ser uma deusa pré-grega, quem sabe mais uma deidade que nasce do tronco indo-europeu da grande deusa-mãe, em um paralelo com o Oriente Antigo<sup>1270</sup>. Sendo Pandora uma deidade que faz parte do mito da criação dos seres humanos, é possível a associação com a antiga deusa-mãe. Todavia outros especialistas atestam que, por muito tempo, foi aludida uma possível associação de Pandora com divindades do submundo, devido à etimologia de seu nome:

Tatsache ist, daß der name *πανδώρα* als Epiklese besonders für chthonische Gottheiten auftritt. Allerdings wurden daraus unterschiedliche Schlußfolgerungen gezogen. Haben zahlreiche Forscher in Pandora eine alte Erdgöttin sehen wollen, so glaubten andere, daß sich Pandora erst später als selbständige Gottheit abgespalten. Andererseits wurden die Existenz eines vorhesiodeischen Naturmythos und somit eine originäre Verbindung von Pandora zur Erdgöttin bzw. Muttergöttin abgelehnt und gewisse antike Hinweise

<sup>1267</sup> Maria de Fátima Sousa Silva (2006) informa que poderia haver um mito paralelo com uma outra Pandora, filha de Erecteu, lendário rei de Atenas; esta Pandora seria deusa da terra e se assemelharia a Reia, sendo venerada tanto em Atenas quanto em outros locais da Grécia sob esta designação.

<sup>1268</sup> Titã, era um astuto filho de Jápeto e Clímene. Roubou o fogo dos deuses e entregou-o aos mortais, pois era um amante da humanidade, sua criação; como castigo Zeus o acorrentou em um rochedo, de forma que o fígado de Prometeu era devorado por uma águia durante o dia e regenerado durante a noite. Deste modo o castigo seria eterno.

<sup>1269</sup> Também titã, era irmão de Prometeu. Responsável por criar os seres mortais, atribuiu qualidades aos animais e, quando chegou aos homens, não havia mais nada a ser dado. Então seu irmão Prometeu rouba o fogo dos deuses e entrega aos humanos, fazendo destes seres superiores aos animais.

<sup>1270</sup> OPPERMANN, Manfred (1994), p. 163.

hierfür als späte, rationalistische Interpretationen der hesiodeischen Sage angesehen.<sup>1271</sup>

Embora seja muito difícil atestar uma ligação com as criaturas do mundo dos mortos, é certo que Pandora, sendo associada ao mundo subterrâneo ou à deusa-mãe, ou ainda a divindades da natureza, possui uma matriz ctônica em sua concepção, também devido ao caráter misterioso e soturno que esta deusa assume. Não encontramos na documentação menção a rituais ou templos dedicados à Pandora, o que nos faz concluir que era uma deidade pouco cultuada e, mesmo que ritos houvesse, estes eram enigmáticos e pouco conhecidos pela elite.

Nas duas obras de Hesíodo que chegaram até nós, *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*, ambas do século VII a.C., são dispensados passos a descrever Pandora e principalmente suas ações, que acabaram por condenar toda a humanidade a uma vida de sofrimentos. Como a ordem cronológica de escrita dos dois poemas não é conhecida, comecemos com a *Teogonia*. Neste poema, Hesíodo narra a criação dos seres-humanos por parte de Prometeu e Epimeteu, e é neste contexto que Pandora aparece, embora ainda sem nome:

E criou já ao invés do fogo um mal aos homens:  
 plasmou-o da terra o ínclito Pés-tortos  
 como virgem pudente, por desígnios do Cronida;  
 cingiu e adornou-a a Deusa Atena de olhos glaucos  
 com vestes alvas, compôs um véu laborioso  
 descendo-lhe da cabeça, prodígio aos olhos,  
 ao redor coroas de flores novas da relva  
 sedutoras lhe pôs na frente Palas Atena  
 e ao redor da cabeça pôs uma coroa de ouro,  
 quem a fabricou: o ínclito Pés-tortos  
 lavrando-a nas mãos, agradando a Zeus pai,  
 e muitos labores nela gravou, prodígio aos olhos,  
 das feras que a terra e o mar nutrem muitas  
 ele pôs muitas ali (esplendia muita a graça)  
 prodigiosas iguais às que vivas têm voz.  
 Após ter criado belo o mal em vez de um bem  
 levou-a lá onde eram outros Deuses e homens  
 adornada pela dos olhos glaucos e do pai forte.  
 O espanto reteve Deuses imortais e homens mortais  
 ao virem íngreme incombátível ardil aos homens.  
 Dela descende a geração das femininas mulheres.  
 Dela é a funesta geração e grei das mulheres,  
 grande pena que habita entre homens mortais,  
 parceiras não da penúria cruel, porém do luxo.  
 Tal quando na colmeia recoberta abelhas

<sup>1271</sup> *Idem*, p. 164.



nutrem zangões, emparelhados de malefício,  
 elas todo o dia até o mergulho do sol  
 diurnas fadigam-se e fazem os brancos favos,  
 eles ficam no abrigo do enxame à espera  
 e amontoam no seu ventre o esforço alheio,  
 assim um mal igual fez aos homens mortais  
 Zeus tonítruo: as mulheres, parelhas de obras  
 ásperas, e em vez de um bem deu oposto mal.  
 Quem fugindo a núpcias e a obrigações com mulheres  
 não quer casar-se, atinge a velhice funesta  
 sem quem o segure: não de víveres carente  
 vive, mas ao morrer dividem-lhe as posses  
 parentes longes. A quem vem o destino de núpcias  
 e cabe cuidosa esposa concorde consigo,  
 para este desde cedo ao bem contrapesa o mal  
 constante. E quem acolhe uma de raça perversa  
 vive com uma aflição sem fim nas entranhas,  
 no ânimo, no coração, e incurável é o mal.  
 Não se pode furtar nem superar o espírito de Zeus  
 pois nem o filho de Jápeto o benéfico Prometeu  
 escapou-lhe à pesada cólera, mas sob coerção  
 apesar de multissábio a grande cadeia o retém<sup>1272</sup>

Neste passo, Hesíodo tratada da concepção e caracterização da primeira mulher humana, que na verdade foi fabricada a pedido de Zeus, que queria se vingar de Prometeu. A vingança seria devido a um banquete para selar a paz entre mortais e imortais, em que Prometeu, em uso da *ankylométis* – já que Zeus é quem possui a *métis* – engana<sup>1273</sup> Zeus por meio de um stratagema; apresenta duas oferendas: a primeira é composta por boa carne debaixo de um repulsivo estômago de boi; a outra apresenta uma reluzente gordura, contudo por baixo escondem-se somente ossos. Zeus escolhe a segunda e fica com os ossos. Deste mito etiológico consta a razão dos homens, acuando do sacrifício de animais, ficarem com a carne e oferecerem os ossos envoltos em gordura para os deuses.

Irado, Zeus retira o fogo dos humanos, que é furtado por Prometeu, o que deixa Zeus ainda mais furioso. Além de castigar Prometeu, o deus do Olimpo pede aos deuses que confeccionem uma mulher e que esta distribua os males entre os seres humanos. O responsável pela criação é Hefesto<sup>1274</sup>, mencionado por Hesíodo como o “Pés-tortos”. Ao contrário da maioria das deidades ditas ctônicas, Pandora se manteve virgem – uma

<sup>1272</sup> *Teogonia*, 571-617. Trad. Jaa Torrano.

<sup>1273</sup> Hesíodo deixa espaço para duvidarmos deste “engana”. Porém é certo de que Zeus é confundido por Prometeu e depois se enfurece.

<sup>1274</sup> Filho de Zeus e Hera – ou somente de Hera, segundo algumas tradições – Hefesto seria um deus manco e muito feio. Casado com Afrodite, era o deus ferreiro, responsável por magníficos armamentos para as divindades. Cultuado nas oficinas e locais de manufaturas, seus símbolos eram um martelo e uma bigorna; por vezes, ainda, foi representado com um machado.

condição muito mais cara às deusas olímpicas – e foi trajada assim por Atena, sendo esta também uma deusa virgem. A virgindade de Pandora atestaria para a importância da virgindade para a mulher helênica, tendo de se conservar “pura” até o matrimônio.

A representação de Pandora como a primeira mulher, pois todas descendem dela – como afirma Hesíodo – assenta para a questão do patriarcado recorrente na sociedade Grega. Embora na *Teogonia* não fique claro as ações de Pandora em espalhar os males para a humanidade, se torna óbvio que a criatura criada como um capricho de Zeus, para sua vingança, leva os males aos homens mortais; e quem leva os males é uma mulher.

A formação do patriarcado se dá, sucintamente, da necessidade dos povos de formar e organizar exércitos e campanhas militares para proteção, e também para expansão de territórios, aliado ao fato da necessidade de mão de obra física para construção de casas, palácio, templos e, mais tardiamente, prédios públicos<sup>1275</sup>; o homem, com a força física adquirida devido à necessidade da caça, ainda no período Paleolítico, estava mais apto a estas funções, o que fez com que se sobressaísse em relação à mulher.

Sabemos que a visão tradicional da historiografia, colocando que a mulher grega não possuía nenhuma função para a *polis* e para o próprio andamento da comunidade está deveras superada, haja vista a atribuição de responsabilidade das mulheres em relação ao próprio bem estar dos *oikoi* – e sem um *oikos* estruturado, os homens não desempenhariam suas funções satisfatoriamente – e as festas, algumas delas, como já exemplificamos, atribuídas exclusivamente as pessoas do sexo feminino. Destarte, não podemos negar que a mulher era concebida como um ser inferior ao homem, e que a Grécia era essencialmente patriarcal, inclusive na divisão social, pois esta mulher do *oikos*, que era vista como respeitável por ter um marido e um lar, seria considerada de má reputação se não estivesse casada, ou se andasse pelas ruas sozinha. Já os homens, além de seu *statuos quo* social, que deveria ser zelado por meio do histórico familiar, de suas posses e de seu trabalho, também é quem detinha os modos de produção<sup>1276</sup>; deste modo, era a figura masculina que regeria a economia, a política e grande parte da vida cultural em toda a Antiguidade. A hierarquia na qual a mulher seria assentada se daria pelos laços que ela possuía com seu marido.

Estabelecendo uma analogia entre este patriarcado vigente na Grécia com a documentação hesiódica que apresenta Pandora, é possível a proposição de que

<sup>1275</sup> LERNER, Gerda (1986), p. 57.

<sup>1276</sup> *Idem*, p. 215.

Hesíodo, assim como todos ou outros indivíduos que detinham a cultura letrada neste período, era um representante de uma elite – seu pai era proprietário de terras na região da Beócia – e coloca a figura da mulher da forma como era a concepção social do período: embora um ser almejado e necessário para a reprodução, o que creditaria certa importância à mulher, esta era problemática, devendo ser vista com cautela por parte da comunidade.

No fragmento que sobreviveu ao tempo e chegou até nós da obra *Sátira Contra as Mulheres*, do poeta Semônides de Amorgos, produzida na primeira metade do século VII a.C. – por isto provavelmente contemporânea a Hesíodo – há a imagem da mulher com um ser grotesco e até traiçoeiro. Nesta obra mulheres são comparadas a animais e, à exceção da abelha, todos os outros aspectos femininos são pejorativos. A mulher é ardilosa, suja, egoísta e desprovida de inteligência, como se percebe já nos primeiros versos:

Diferente o deus fez o carácter da mulher,  
no início. Uma fê-la da porca de longa cerdas;  
em sua casa tudo está repleto de imundice,  
em desordem ou a rolar pelo chão.  
Ela própria, suja, com roupas não lavadas,  
sentada no meio do esterco, engorda.<sup>1277</sup>

Embora esta imagem possa ter sido a opinião isolada de um poeta do período arcaico, acreditamos, pelo que nos vai colocar Hesíodo e pela própria concepção de Pandora, que esta era uma opinião predominante na sociedade deste século VII a.C. acerca da figura feminina.

A obra hesiódica *Os Trabalho e os Dias* é a mais completa em relação a Pandora. É, inclusive, neste poema que a mulher fabricada a mando de Zeus recebe seu nome. Da mesma forma que na *Teogonia*, nesta obra é descrita a concepção de Pandora, mas desta vez é detalhada como a criatura, devido a sua curiosidade, espalha os males pela humanidade. Neste primeiro passo, Hesíodo cita vários deuses que irão adornar e conceder atributos a Pandora:

Disse assim e gargalhou o pai dos homens e dos deuses;  
ordenou então ao ínclito Hefesto muito velozmente  
terra à água misturar e aí pôr humana voz e

<sup>1277</sup> *Sátira Contra as Mulheres-fr.* 7, 1-6. Trad. Maria F. Brasete.

força, e assemelhar de rosto às deusas imortais  
esta bela e deleitável forma de virgem; e a Atena  
ensinar os trabalhos, o polidéládeo tecido tecer;  
e à áurea Afrodite à volta da cabeça verter graça,  
terrível desejo e preocupações devoradoras de membros.  
Aí pôr espírito de cão e dissimulada conduta,  
determinou ele a Hermes Mensageiro Argifonte.  
Assim disse e obedeceram a Zeus Cronida Rei.  
Rápido o ínclito Coxo da terra plasmou-a  
conforme recatada virgem, por desígnios do Cronida;  
Atena, deusa de glaucos olhos, cingiu-a e adornou-a;  
deusas Graças e soberana Persuasão em volta  
do pescoço puseram colares de ouro e a cabeça,  
com flores vernais, coroaram as bem comadas Horas  
e Palas Atena ajustou-lhe ao corpo o adorno todo.  
Então em seu peito, Hermes Mensageiro Argifonte  
mentiras, sedutoras palavras e dissimulada conduta  
forjou, por desígnios do baritonante Zeus. Fala  
o arauto dos deuses aí pôs e a esta mulher chamou  
Pandora, porque todos os que têm Olímpia morada  
deram-lhe um dom, um mal aos homens que comem pão.<sup>1278</sup>

Assim Hesíodo atesta: Pandora foi feita da mistura de terra e água: do barro. Em diversas culturas por toda a Antiguidade, o ser humano foi criado por meio do barro. O barro, ao contrário da límpida água, é uma simbolização do impuro, uma involução, o início de uma degradação<sup>1279</sup>; como o homem é a semelhança imperfeita dos deuses, é um ser de pouca evolução, nasce do barro, em uma associação com o manchado, o sujo e o inferior. Na tradição mítica grega, Prometeu cria os homens também através do barro. Pandora, criada do barro remete, além da impureza humana, para um princípio matriarcal, da terra<sup>1280</sup>, sendo a ascendente de todas as mulheres<sup>1281</sup>.

Da mesma forma, o fato de a criatura provir do barro tornaria claro seu aspecto duplo de mulher e terra, tendo como função a fertilidade agrícola e a semeadura – quem sabe se ligando a Cora. Nesta idade do ferro hesiódica, o homem tem de labutar; lavra a terra, planta e colhe o alimento desta: Pandora vinda do barro seria, também, a representação de uma reprodução da vida, simbolizada pela fecundação das sementes e proveniência dos alimentos<sup>1282</sup>.

<sup>1278</sup> *Os Trabalhos e os Dias*, 59-82. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer.

<sup>1279</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 179.

<sup>1280</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>1281</sup> Vários trabalhos já se dedicaram a uma comparação entre Pandora e Eva. Não adentraremos nesta discussão para não cairmos em uma História Comparada das Religiões; porém, deixamos de referência: SCHMITT, Jean-Claude; VERNANT, Jean-Pierre (2002). *Eva et Pandora: la création de la femme*. Paris: Gallimard.

<sup>1282</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1990), p. 39.

Sabe-se que a região da Beócia onde Hesíodo nasceu e viveu é inóspita, com verões quentes e invernos rigorosamente frios, de um solo estéril e de pouca produção, embora com tradição agrária, sendo esta a única a principal atividade, pois se encontrava distante do mar, se configurando como uma terra escassa, em um período de crise agrícola e social<sup>1283</sup>. Todos estes contratempos pelos quais Hesíodo passou fizeram com que o deus acreditasse que na era em que vivera, que batizou de idade do ferro, os homens não poderiam atingir a plenitude da felicidade. Deste modo, o mito de Pandora poderia ser etiológico: uma das formas prováveis que Hesíodo encontrou para explicar o porquê de os deuses terem castigado tanto os homens seria o advento da primeira mulher, que distribui os males para a humanidade.

Este matriarcado referente à deusa também seria mais uma associação com a ctônica Grande Mãe Terra. Esta associação com as deusas férteis e com a própria fecundidade está no fato de Pandora representar a sexualidade: anterior a ela, não havia o elemento feminino e o ciclo da vida não poderia ser gerado<sup>1284</sup>. É somente com o aparecimento da fêmea que os seres-humanos se tornam seres sexuais. O elemento terra que Hesíodo associa a Pandora, de acordo com algumas análises, ligaria esta deusa a Cora<sup>1285</sup>, que também vêm da terra, quando sai do mundo inferior. Quando tratarmos da arte em cerâmica relativa a Pandora retomaremos esta questão.

Todas as divindades que concedem atributos à Pandora ou que a adornam com enfeites femininos são uranianas. Nem sequer Hermes, que possui um viés ctônico, aparece com esta faceta, pois não é o *psicopompo*, e sim o Mensageiro. Até mesmo as Graças, que são criaturas associadas à natureza, são muito mais olímpicas do que telúricas, pois estão relacionadas à uraniana Afrodite. As deusas Atena e Afrodite ensinam a Pandora predicados relativos às mulheres do *oikos*: Atena preleciona a deusa o ofício de tear, enquanto Afrodite a instrui a ter graça – *cháris* – essencial às mulheres. A graça da deusa da paixão é o próprio prazer sexual e carnal com uma fêmea, pois antes da mulher estes deleites inexisteriam no mundo<sup>1286</sup>. Por ter acabado de nascer, Pandora é virgem, também uma prerrogativa das mulheres até a união matrimonial. Interessante o fato de duas deusas que se contrapõem e se complementam em suas

---

<sup>1283</sup> LAFER, Mary de Camargo Neves (1996), p. 15.

<sup>1284</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>1285</sup> HARRISON, Jane E. (1903), p. 284.

<sup>1286</sup> LAFER, Mary de Camargo Neves (1996), p. 73.

características serem as responsáveis por moldar a primeira mulher humana: a sexualidade e beleza de Afrodite se unem à batalhadora e virgem Atena<sup>1287</sup>.

Hermes concede a Pandora, a pedido de Zeus, a mente de um cão – *nóon kynóon*. Esta mente poderia designar uma fidelidade em suas condutas. É certo que a fidelidade deveria ser característica essencial às mulheres: fidelidade a seu marido, ao *oikos* na qual esta fazia parte, aos seus afazeres e aos costumes sociais e morais da *polis*. Neste ponto Pandora seria a representação da *melissa*; é o ideal de mulher a ser seguido por todas as suas descendentes. Contudo uma outra interpretação é possível: Hermes – associado também aos ladrões, mercenários e astutos – colocou outras prerrogativas más, que também eram atribuídas às mulheres: a mentira, as palavras sedutoras que poderiam enganar e confundir, além da dissimulação, esta cara tanto aos ladrões quanto aos cães astutos.

Se formos comparar com a obra contemporânea a *Os Trabalhos e os Dias*, a *Sátira Contra as Mulheres* de Semônides de Amorgos, onde também há a comparação da mulher ao cão, a questão é diferente:

Outra fê-la da cadela malvada, tal qual a mãe;  
ela deseja tudo ouvir e tudo saber,  
tudo revistando e tudo revirando,  
ladra, mesmo que não veja viv'alma.  
Um homem não pode silenciá-la, nem com ameaças,  
nem se, irritado, lhe partir os dentes  
com uma pedra, nem com falas doces,  
nem se, por acaso, estiver sentada junto de hóspedes;  
mesmo assim, grita sem parar e não há nada a fazer<sup>1288</sup>

Na Grécia Antiga o cão possuía uma conotação bastante negativa, associado a características como vergonha, cinismo, insensatez e irresponsabilidade<sup>1289</sup>. Deste modo tanto em Semônides de Amorgos – e isto fica claro pelo passo supracitado – quanto em Hesíodo a mulher, e no caso de Hesíodo, Pandora, se encontrava em um estágio inferior ao homem e era referida de uma forma pejorativa.

Mas neste passo percebemos também que Pandora seria a mulher ideal mas, da mesma forma, a imperfeita vinda do barro e a sexualizada da qual agora o homem depende para continuar o ciclo da vida:

<sup>1287</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>1288</sup> *Sátira Contra as Mulheres* – fr. 7, 12-20. Trad. Maria F. Brasete.

<sup>1289</sup> SILVA, Cristina Isabel Lucas (2008), p. 17.

Pandora é ligada à ideia do alimento que vem da terra e à instituição do casamento; ela é agora uma *gyné gameté*, uma mulher-esposa com quem deve se ligar o homem; da mesma forma que ele deve colocar a semente na terra, deve igualmente colocar a semente dentro dela para procriar.<sup>1290</sup>

As mulheres, de uma forma geral, eram vistas como seres inferiores aos homens nas acepções políticas e sociais. De fato, a documentação que nos chega deste período da História, essencialmente escrita por homens, não concedia voz aos costumes e anseios femininos<sup>1291</sup>. Pandora, como a primeira mulher criada, não espalhou somente os males pela Terra; também trouxe consigo as características ruins presentes em todas as mulheres que, conforme os homens, estes detentores do poder – inclusive o poder da escrita letrada – fariam delas seres inferiores e passíveis de críticas.

No passo a seguir, Hesíodo coloca:

E quando terminou o íngreme invencível ardil,  
a Epimeteu o pai enviou o ínclito Argifonte  
veloz mensageiro dos deuses, o dom levando; Epimeteu  
não pensou no que Prometeu lhe dissera jamais dom  
do olímpio Zeus aceitar, mas que logo o devolvesse  
para mal nenhum nascer aos homens mortais.  
Depois de aceitar, sofrendo o mal, ele compreendeu.  
Antes vivia sobre a terra a grei dos humanos  
a recanto dos males, dos difíceis trabalhos,  
das terríveis doenças que ao homem põem fim;  
mas a mulher, a grande tampa do jarro alçando,  
dispersou-os e para os homens tramou tristes pesares.  
Sozinha, ali, a Expectação em indestrutível morada  
abaixo das bordas restou e para fora não  
voou, pois antes repôs ela a tampa do jarro,  
por desígnios de Zeus porta-égide, o agrega-nuvens.  
Mas outros mil pesares erram entre os homens;  
plena de males, a terra, pleno, o mar;  
doenças aos homens, de dia e de noite,  
vão e vem, espontâneas, levando males aos mortais,  
em silêncio, pois o tramante Zeus a voz lhes tirou.  
Da inteligência de Zeus não há como escapar.<sup>1292</sup>

Sendo uma mulher extremamente bela, o irmão de Prometeu, Epimeteu, a desposa, ignorando os conselhos de seu irmão para que nunca aceite dons de Zeus. Prometeu, conforme o nome significaria, possuiu uma pré-ciência dos acontecimentos<sup>1293</sup>. Casada,

<sup>1290</sup> LAFER, Mary de Camargo Neves (1996), p. 62.

<sup>1291</sup> LESSA, Fábio de Souza (2010), p. 67.

<sup>1292</sup> *Os Trabalhos e os Dias*, 83-105. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer.

<sup>1293</sup> LAFER, Mary de Camargo Neves (1996), p. 60.

Pandora libera os males; pois traz consigo um jarro<sup>1294</sup> – *píthos* – liberando moléstias pela Terra. Estava feito o que foi almejado por Zeus, pois o roubo do fogo deveria ser pago: é o fim da idade do ouro; agora os homens dependerão da terra. Antes, os alimentos cresciam espontaneamente. A partir de agora os seres humanos terão de lavrar o solo: o nascimento dos alimentos depende da terra assim como a geração de seres humanos agora depende do ser vindo do barro<sup>1295</sup>. O homem torna-se dependente desta acepção telúrica; a terra. Pandora, deste modo, seria uma alegoria da terra firme, do solo.

Assim como o jarro – o *phítos* era um jarro doméstico utilizado para o armazenamento de grãos colhidos, daí mais uma associação da deusa com o ctonismo – Pandora vem do barro, e parece ser moldada por Hefesto como se ele moldasse um jarro: a representação de Pandora vir empunhando um jarro é uma metáfora dela mesma<sup>1296</sup>. Do jarro saem todos os males, restando somente o que Hesíodo coloca como *Elpís*, que é traduzida usualmente como “Esperança”. Entretanto este termo é dúbio:

*Elpís* é ambígua, liga-se tanto à pré-ciência de Prometeu quanto à irreflexão de Epimeteu. Ela é a esperança ambígua, temos e esperança a uma só vez, previsão cega, ilusão necessária, bem e mal simultaneamente. Não nos esqueçamos de que o verbo *élpomai* é menos “ter esperança” do que “expectar”, e *Elpís*, no sentido de “esperança”, é apenas uma especialização do significado de “expectação”.<sup>1297</sup>

Deste modo, a expectativa, o ato de esperar, a expectativa, pode sugerir tanto algo bom quanto algo mal, o que é a própria acepção de Pandora: a bela e ideal mulher que acaba por distribuir os engodos e malefícios a toda a Humanidade. Como Hesíodo, nesta obra, pretendia demonstrar, primordialmente, a involução da raça humana, saindo de uma idade do ouro e decaindo, Pandora, assim como todos os males que ela distribui, faz parte desta involução, de uma miséria humana da idade do ferro<sup>1298</sup>.

Há ainda, na comédia de Aristófanes *As Aves*, representada em 414 a.C. nas Dionísias Urbanas, uma ligeira menção à figura de Pandora. No tempo de Aristófanes,

<sup>1294</sup> Dora e Erwin Panofsky (1962) informam que a tradição de Pandora abrir uma caixa não é grega, mas já do século XVI de nossa era, fundada por Erasmo de Roterdam.

<sup>1295</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1990), p. 187.

<sup>1296</sup> LAFER, Mary de Camargo Neves (1996), p. 68.

<sup>1297</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>1298</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1990), p. 38.



Pandora seria uma figura ainda mais obscura, e o ritual descrito remetaria para um certo arcaísmo<sup>1299</sup>:

#### INTÉRPRETE DE ORÁCULOS

Era ao céu que Bácsis se referia com estas palavras. Antes de mais é preciso sacrificar a Pandora um carneiro de lã branca. E àquele que primeiro se apresentar como intérprete das minhas palavras, seja concedido um casaco asseado e sapatos novos.<sup>1300</sup>

O oráculo de Bácsis, localizado provavelmente na Beócia<sup>1301</sup>, diz ao ateniense Pistetero que mesmo após fundar a cidade de Nefelocucolândia – uma cidade acima das nuvens – este deveria realizar sacrifícios em honra de Pandora.

O carneiro é considerado um animal de sacrifício por excelência e, principalmente o da cor branca, simboliza a doçura e a pureza<sup>1302</sup>, se configurando como um ser imaculado. Embora Pandora possa ter sido descrita por Hesíodo como a mulher causadora de males, esta era a personificação de uma *mélissa* já no período arcaico. Apesar de sabermos que entre a afirmação de uma ideologia e a prática social existir um distanciamento, é mister que a mulher idealizada da sociedade ática era a do modelo de *mélissa*, do que se costumou denominar de “mulheres bem-nascidas”<sup>1303</sup>. Para a Pandora aristofânica, deste final de período clássico, deveria ser sacrificado um animal símbolo da pureza, ou seja, associando o sacrifício a características da mulher ideal.

Na cerâmica possuímos pouquíssimas representações de Pandora. Para ser mais específico, duas imagens representam a deusa – o LIMC ainda referencia outra, todavia, como se encontra danificada, é possível visualizar somente parte das pernas e os pés das figuras nela presentes. As duas são datadas do século V a.C. A primeira aparece em uma cratera e foi pintada por um integrante do Grupo de Polignoto. Embora, à primeira vista, esta cena possa parecer o ato de nascimento de Pandora, pois a deusa parece sair da terra, não se trata deste momento, e sim do casamento de Pandora com Epimeteu<sup>1304</sup>.

<sup>1299</sup> HARRISON, Jane E. (1903), p. 283.

<sup>1300</sup> *As Aves*, 970-974. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva.

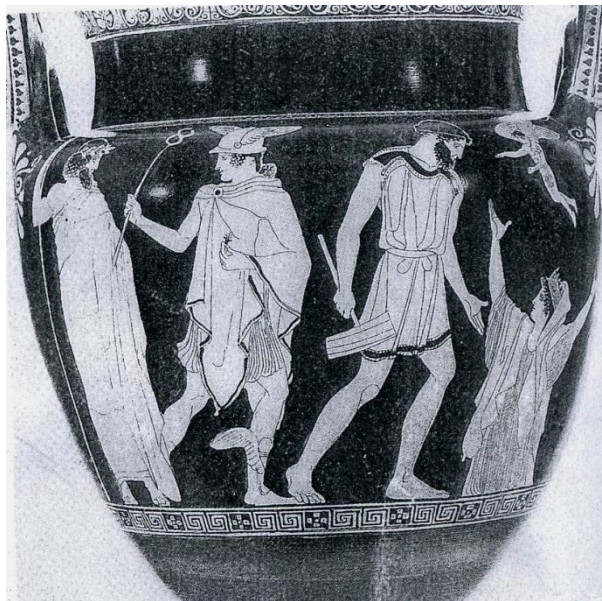
<sup>1301</sup> SILVA, Maria de Fátima Sousa (2006), p. 124.

<sup>1302</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 344.

<sup>1303</sup> LESSA, Fábio de Souza (2010), p. 27.

<sup>1304</sup> HARRISON, Jane E. (1903) aponta que, devido a elementos familiares da cena, como uma jovem saindo do chão e a presença de Hermes, esta cena também foi confundida com a ascendência de Perséfone ao mundo dos vivos.

Apesar de a deusa estar adornada como noiva, com *chiton*, coroa e véu, não é por este motivo que chegamos a esta conclusão, pois nos poemas de Hesíodo, Pandora, assim que nasce, já vem vestida semelhante a uma noiva. O que nos faz crer que este é o momento do matrimônio é a presença de duas figuras. Primeiramente Epimeteu, que está a dar-se a mão a Pandora; o titã traça um *chiton* curto e segura um martelo na outra



Localização: Museu de Oxford, nº 525. Procedência: Ática. Forma: Cratera. Data: séc. V a.C.

mão. O martelo é um simbolismo de Hefesto, que em Hesíodo o utiliza no fabrico de Pandora.

Jean-Pierre Vernant informa que outras versões existiriam e Prometeu, ou mesmo Epimeteu – como pode ser conferido na imagem – é quem confecciona a deusa<sup>1305</sup>; este ceramista de Polignoto provavelmente retratou esta versão paralela, que inclusive poderia constar em alguma outra “Teogonia”, de outro autor, que não sobreviveu até os dias de hoje. O irmão de Prometeu, e agora concordando com os Poemas Hesiódicos, é quem desposa a deusa, e parece cortejá-la. Acima da cabeça de Pandora sobrevoa uma criatura alada; poderia ser Hímero<sup>1306</sup> ou Poto<sup>1307</sup>, divindades associadas à Afrodite e seu filho Eros, que representam o erotismo, o desejo sexual e a luxúria, atestando que esta mulher veio para seduzir e para causar conflitos nos sentimentos amorosos.

<sup>1305</sup> VERNANT, Jean-Pierre (1990), p. 188.

<sup>1306</sup> Um gênio que acompanha Eros no cortejo de Afrodite. É o símbolo do desejo amoroso.

<sup>1307</sup> Provavelmente filho de Afrodite, não se distingue substancialmente de Hímero, acompanhando este e Eros no cortejo da deusa.

Atrás de Epimeteu encontramos Hermes. Na mão direita o deus empunha seu já conhecido caduceu, que neste caso está apontado para cima; o caduceu apontado para cima indicaria uma cena em contexto ctônico; destarte outro momento em que o caduceu de Hermes também se encontra em vertical é quando o deus está na companhia de Zeus<sup>1308</sup>, e é este o caso desta cena. Na outra mão Hermes segura uma pequena flor, provavelmente um presente de casamento, ou ainda uma simbologia de que o deus está adornando Pandora.

À esquerda, na periferia da cena, se encontra Zeus, que olha para Hermes e vice versa; é Zeus quem oferece a deusa a Epimeteu, em um ardil. A imagem está em consonância com o que foi retratado, sobretudo, em *Os Trabalhos e os Dias*, pois, na obra, Zeus envia Hermes para que este leve o “dom”, ou seja, o mal materializado em Pandora, para Epimeteu. O deus do Olimpo está à espreita, aguardando o final da sua vingança, que já estaria próxima com o casamento de Pandora e Epimeteu.

Em outra ânfora, onde é possível analisar todas as suas faces, datada do final do século V a.C., é a única imagem de que dispomos que retrata o jarro que Hesíodo descreve. Na primeira face o artista pertencente ao Grupo Coruja-Pilar<sup>1309</sup> pinta Pandora, que veste um *peplos* e, da mesma forma que na imagem apresentada anteriormente, parece se encontrar debaixo do chão. Ela está de frente para Epimeteu, que aqui é representado mais jovem, todavia com seu martelo, no qual se encontra apoiado; o deus traja somente uma *clâmide*, estando seminu, e tem a cabeça coberta por um adorno. O fato de estar praticamente nu é um código, que atesta que se trata de um belo herói, um semideus ou ainda um guerreiro<sup>1310</sup>. Neste caso, Epimeteu é uma criatura que se eleva à ideia de herói, de benfeitor e poderoso.

Na face seguinte um homem de barba trajando *chiton* olha para um jarro. Esta é a imagem fruto de controvérsias. Primeiramente porque não é possível identificar quem é o homem: se trata-se de Prometeu, que olha uma de suas criações – um ser humano feito a partir do barro – ou ainda Hefesto, que já havia findado Pandora e também se encontra apoiado no martelo, seu instrumento de trabalho. O LIMC não define quem é na imagem mas, lançando mão da descrição de Jane Harrison, que sugere que o homem

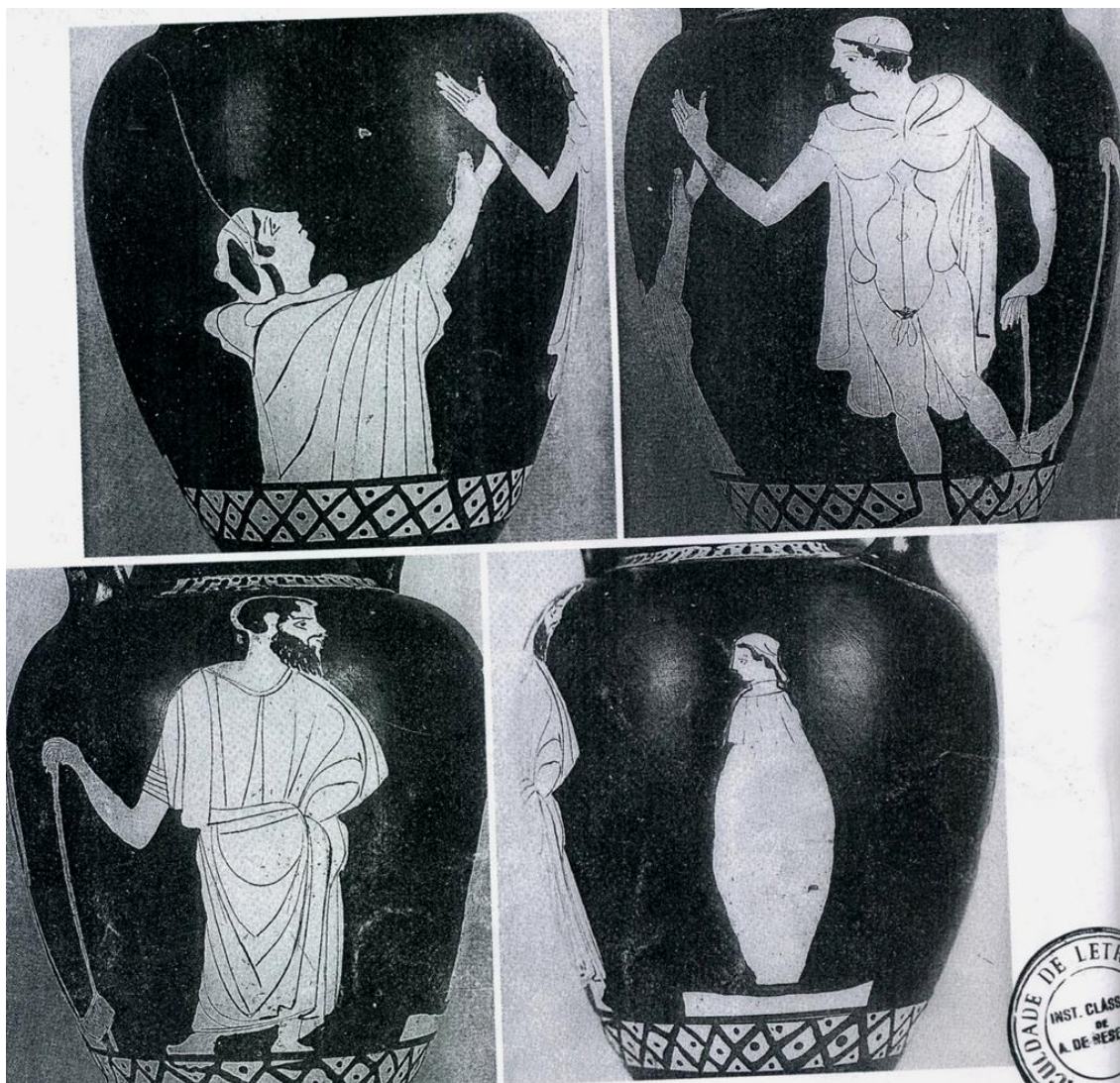
<sup>1308</sup> SIEBERT, Gérard (1990), p. 381.

<sup>1309</sup> Este grupo de artistas de figuras vermelhas recebe este estranho nome devido a um dos temas encontrado em um artefato: uma coruja de pé sobre um pilar. O grupo se dedicou, sobretudo, à pintura em ânforas.

<sup>1310</sup> RODRIGUES, Nuno Simões (2011), p. 212.

é praticamente deformado em sua aparência<sup>1311</sup>, concordamos de que se trata mesmo de Hefesto, o deus feio e coxo, além do martelo, símbolo que o identifica. O deus olha curiosamente a criatura com cabeça de mulher e tronco de jarro.

Embora Manfred Oppermann (1994), que escreve sobre Pandora no LIMC, tenha identificado a figura feminina que parece sair da terra como Pandora, Jane Harrison, muito tempo antes das análises de Oppermann, nos traz uma versão distinta. Para a autora, a figura feminina no jarro é Pandora, enquanto a outra mulher seria Perséfone/Cora<sup>1312</sup>. Se analisarmos a primeira mulher, ela não está ricamente adornada e muito menos se assemelha a uma noiva, como sugerem tanto os Poemas Hesiódicos quanto a imagem anterior. Percebendo estas características, poderia mesmo ser Cora a figura pintada. Todavia não encontramos relação de Cora com Epimeteu, de forma que



<sup>1311</sup> HARRISON, Jane E. (1903), p. 280.

<sup>1312</sup> *Idem*, p. 282.

Localização: Londres, Museu Britânico, F 147. Procedência: Basilicata Forma: Ânfora. Data: final do séc. V a.C.

o contexto de subida ao mundo dos vivos estaria completamente descaracterizado do usual e, principalmente, irreconhecível a quem fosse interpretar a cerâmica e, sobretudo, adquiri-la.

Por outro lado, acreditamos que a “mulher jarro” possa ser Pandora e o pintor utilizou-se de uma alegoria, associando o simbolismo do jarro à mulher que o carrega. A autora lança mão como argumento central à questão do martelo, que é visto tanto nesta cena como na apresentada anteriormente. Em algumas imagens isoladas de Perséfone/Cora, um martelo como o de Hefesto é simbolizado; o martelo também era utilizado para quebrar torrões de terra, pois a pá parecia ser desconhecida até a idade do ferro. O que pode ter ocorrido é uma *contaminatio*, uma contaminação do mito de Perséfone/Cora com o de Pandora, devido ao martelo: “May they not have arisen in connection with the myth of the making of Pandora, and then, by confusion, passed to the Anodos of Kore.”<sup>1313</sup>

Desta forma o martelo, que está presente na narrativa mítica de Pandora, passou a ser adjudicado também ao mito de Perséfone/Cora, fazendo com que as duas divindades se confundissem em alguns aspectos, criando uma intersecção que poderia ter sido retratado na arte grega. Embora consideremos difícil atestar certamente que a figura feminina seja Cora emergindo do submundo, concordamos que a mulher com corpo de jarro possa ser uma releitura simbólica de Pandora, atrelando a deusa ao elemento que a identifica.

Independentemente das similitudes entre Pandora e outras divindades, até de outros panteões paralelos – como o judaico-cristão – o caso é que esta criatura, vinda do barro e representando os males femininos, possui um forte apelo telúrico pois, além de se ligar a alguns mistérios, também se associa ao elemento terra, à fecundidade sexual e aos artifícios ctônicos de fertilidade, nascimento por meio do solo e sementeira. Pandora é mais um exemplo claro de ser mítico que convive com algumas acepções olímpicas e ao mesmo tempo assume um caráter ctônico, no fundo um dualismo clássico na cultura grega.

A primeira mulher; um castigo dos deuses, fruto de um engano congeminado por meio de um estratagema, representa socialmente a própria idealização de uma

---

<sup>1313</sup> *Idem*, p. 282.

comunidade assente em ideias patriarcais, sob o poder político e econômico masculino em detrimento do feminino. Esta analogia entre a mulher e os males, entre Pandora e o castigo dos deuses, pode ser interpretado como o caráter da sociedade helênica da época: por meio de uma alegoria religiosa ou de escritos que partem de um princípio de narrativas míticas se torna possível traçar um panorama de aspectos da sociedade da época em que os documentos foram produzidos.

## 6.6. Lâmia

Lâmia é um ser divino associado à feitiçaria, digamos, mais maléfica do que a de Hécate. Lâmia não é um ser que acompanha Hécate, é uma divindade à parte, com uma genealogia confusa e, por vezes, controversa. Os especialistas nem sequer estão certos se Lâmia se configura como uma deusa ou como um *daímon*. Como veremos, a sua iconografia também é imprecisa e sua citação em documentos é escassa. Nem sequer podemos mensurar com certeza se Lâmia é um ser do sexo masculino ou feminino; ou ainda um hermafrodita<sup>1314</sup>.

Entretanto, acreditamos ser importante inseri-la neste trabalho sobre divindades ctônicas, pois a misteriosa Lâmia, embora de difícil estudo, é quem sabe uma deidade de faceta somente ctônica, não possuindo praticamente nada de olímpica. Associada nas eras posteriores aos vampiros – pois era devoradora de crianças – Lâmia possivelmente apregoava o medo naqueles que ouviam seus mitos, sobretudo as crianças.

Sua genealogia, assim como todos os outros aspectos, é confusa. Nem sequer os autores gregos clássicos que conhecemos escreveram acerca de suas origens; tudo o que sabemos da vida de Lâmia remete para autores como Pausânias, Diodoro da Sicília e Horácio. Pierre Grimal coloca duas versões acerca de seu parentesco: ora é filha de Posídon e ora filha de Belo<sup>1315</sup> e de Líbia<sup>1316</sup>; provavelmente seja a mãe do monstro Sibila. Zeus, então, enamorou-se da jovem Lâmia e com ela teve uma prole. Enciumada, Hera, segundo algumas versões, a fez devorar os filhos; amargurada Lâmia encerra-se em uma caverna, tornando-se um monstro invejoso das outras mães. Hera também não permitiu que a deidade dormisse, pois para sempre ficaria com a imagem dos filhos

<sup>1314</sup> BOARDMAN, John (1989), p. 189.

<sup>1315</sup> Filho de Posídon e Líbia, foi rei do Egito e desposou a filha do deus Nilo, Anquínoe.

<sup>1316</sup> De linhagem também confusa, é colocada como filha de Épafo. É a ninfa epónima da África do Norte.



devorados. Apiedado, Zeus concedeu o dom de tirar os olhos quando quisesse<sup>1317</sup>. Esta narrativa foi utilizada por muitas mães para amedrontar os filhos, pois Lâmia era conhecida como devoradora de crianças, em um protótipo de um “bicho-papão”.

Interessante é a forma na qual Jean Chevalier trata esta criatura: ele se refere “as lamias”, e não a somente uma Lâmia. O autor então considera que Lâmia é um *daímon* ao invés de uma deusa? Quem sabe sim, a julgar pela sua fala: “Se da el nombre de lamias a monstruos femeninos que buscan a los jóvenes para chuparles la sangre.”<sup>1318</sup> A questão acerca de Lâmia ser um *daímon* ou uma deusa não está sacramentada. Entretanto além da fala de Chevalier, Grimal (2000) também cita alguns monstros que seriam lâmias, como o monstro das montanhas do mito de Alcioneu em Delfos e um outro nome para o monstro Gelo, um alma penada de Lesbos que voltava à terra para roubar crianças. A questão dos sincretismos pode ter formatado uma mesma Lâmia com características distintas em locais mais afastados, ou poderiam ser diversas lâmias – *daímones* – monstruosas.

Vários autores, como o especialista do LIMC John Boardman, associam a Lâmia grega a um *daímon* mesopotâmico muito antigo: “It more probably derives from the name of the Mesopotamian demon Lamme (Lamasthu) who also was a child-eater and generally similar in character to the Greek view of Lamia. It is clear, however, that the iconography of Lamme was not adopted<sup>1319</sup>”. A iconografia de Lâmia difere-se da de Lamme, porém as duas divindades são comedoras de crianças, o que torna certas semelhanças inegáveis, assim como a grafia, demasiado parecida. Lâmia poderia também, então, ter um tronco indo-europeu? É possível; quem sabe o *daímon* mesopotâmico atinge a Península Balcânica e lá tem alterado algumas de suas simbologias e funções, a exemplo de diversas outras divindades, sobretudo as ctônicas.

Em toda a literatura teatral ateniense, Lâmia é citada duas únicas vezes pelas comédias de Aristófanes, *A Paz* e *As Vespas*. Em *As Vespas*, encenada em 422 a.C., há o seguinte passo referenciando Lâmia:

(...) Ela tinha a voz de uma torrente devastadora, o cheiro de uma foca, os testículos sujos de uma Lâmia, o lombo de um camelo. Com a visão de um monstro, nosso poeta nega que estava com medo<sup>1320</sup>

<sup>1317</sup> GRIMAL, Pierre (2000), p. 266.

<sup>1318</sup> CHEVALIER, Jean (1986), p. 626.

<sup>1319</sup> BOARDMAN, John (1989), p. 189.

<sup>1320</sup> *As Vespas*, 1034-1037. Trad. Hilaire van Daele.

Já *A Paz*, apresentada durante as Grandes Dionísias, em 421 a.C, possuía como contexto a Guerra do Peloponeso e clamava pelo fim das batalhas. A paz, nesta peça, é personificada, e encontra-se presa em uma caverna. A única informação que realmente nos acrescenta em relação ao conhecimento da imagem de Lâmia, nesta obra, é praticamente idêntica ao passo contido em *As Vespas*: está no fato de a divindade ser um ser híbrido sexualmente:

(...) Tinha voz de  
 torrente devastadora, cheiro de foca, os testículos imundos  
 de uma Lâmia, o rabo de um camelo. À vista de um tal  
 monstro não me deixei intimidar; pelo contrário, em vossa defesa<sup>1321</sup>

Não sabemos por que Aristófanes lança mão de exatamente a mesma fala, com alguns pormenores modificados, para se referir a Lâmia.

O Coro descreve a imagem de um monstro e compara os seus testículos com os de Lâmia. Não será possível afirmar ao certo que Lâmia, para Aristófanes, fosse do sexo masculino, ou que a sociedade como um todo a classificaria como homem – haja vista as imagens que trataremos adiante. Duas conclusões são passíveis: ou Lâmia era considerada realmente hermafrodita ou, dependendo do local, da época e até da hierarquia social, a divindade poderia ser homem para alguns e mulher para outros. Optamos pelo primeiro caminho apresentado: não há, nem nesta obra nem nas cerâmicas, menção se Lâmia possui vagina ou pênis; os testículos seriam a exemplo de Lâmia, e não os próprios testículos de Lâmia. Esta inexistência de genitália é o único indício que podemos utilizar como argumento para cremos na natureza hermafrodita desta deidade.

---

<sup>1321</sup> *A Paz*, v. 759-762. Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva.



O LIMC nos fornece apenas duas imagens que elenca como representativas do que seria Lâmia até o período clássico. Esta divindade foi representada em cerâmica antes de Hécate, sendo esta primeira imagem uma *oinochoe* datada de 500 a.C, confeccionada pelo Pintor de Atenas. A efígie está prejudicada e não podemos afirmar que se trata de Lâmia: vemos uma mulher nua – uma prerrogativa da frágil simbolização de Lâmia – com cabelos compridos. Ela parece enfrentar o que seria uma Esfinge, que



Localização: Museu de Berlim, F 1934. Procedência: Camirus: Forma: *Oinochoe*. Data: 500 a.C.

estaria cuspidando fogo.

Retirando o fator nudez, e também uma certa aparência de monstruosidade – sobretudo uma espécie de escama que parece cobrir a pele – mais nenhum outro símbolo se associa a Lâmia: a figura não está comendo crianças e nem retirando os olhos. Deste modo, não afirmaremos que a figura seja Lâmia; o que atestamos é que o monstro que participa do momento retratado – e tudo indica que seja a Esfinge – concederia à cena um orientalismo que possivelmente seria inerente a Lâmia. O fato de a divindade possuir alguns resquícios orientais seria o bastante para afirmar que a figura que está de frente à Esfinge seja Lâmia? Também não, todavia associando o orientalismo que a efígie propõe, a monstruosidade representada pela Esfinge e a bestialidade da figura a direita nos faz pensar que a figura em questão seja uma divindade assombrosa; como se trata de uma figura com seios, é possível ao menos

propor que a personagem seja Lâmia, um monstro talvez hermafrodita, mas com mais características femininas.

A outra cerâmica, um *lekythos* também da mesma data da *oinochoe* anterior é tão curiosa quanto a primeira. Pintada pelo Pintor de Bruxas, retrata uma figura feminina que se encontra amarrada em uma árvore e é atacada por cinco Sátiros: o mais a esquerda empunha um pilão, seguido de outro que ataca a figura com um chicote; do lado direito um Sátiro encontra-se abaixado, queimando as genitais da mulher e dois outros em pé, um parece apertar sua língua com a espécie de um alicate e o outro fita o



Localização: Museu Nacional de Atenas, NM 1129. Procedência: Eretria. Forma: *Lekythos*.  
Data: 500 a.C.

observador da imagem.

Da mesma forma que a primeira figura, seria leviano afirmar que a mulher que aparece na parte central da cena seja Lâmia, embora o LIMC assim assente. Por se tratar de uma cena extremamente bestial e violenta a enquadramos como ctônica, até pela presença de Sátiros. A figura feminina também é bestializada e anômala, remetendo a um aspecto assombroso. Embora a mesma esteja passando por um momento de tortura, seu semblante não é de dor, e sim de ódio. Parece ser uma criatura acostumada com a dor e os sentimentos ruins, como Lâmia.

Entretanto esta figura também poderia se tratar de um ser da raça dos Pigmeus, lendárias criaturas de pequena estrutura corporal e órgãos genitais descomunais. Gerana, uma conhecida mulher desta raça que desprezava as divindades, acaba castigada por

Hera, que a transforma em grou<sup>1322</sup>. Seria esta figura a referida pigmeia, sendo castigada, e não Lâmia? Porém não poderemos afirmar nem negar qual criatura o ceramista resolveu representar nesta peça.

Lâmia poderia, em algum momento do percurso histórico, ser identificada com os pigmeus, pois se supunha que estes habitavam o sul do Egito<sup>1323</sup>. A julgar pela primeira imagem, onde Lâmia estaria junto da Esfinge, e esta, associando Lâmia à pigmeia Gerana, poderíamos propor que este monstro, tão desconhecido, foi retratado em dado momento como sendo da raça dos pigmeus, e até confundido com uma representante deste povo. Entretanto a documentação é extremamente frágil, não sendo possível qualquer conclusão definitiva.

---

<sup>1322</sup> GRIMAL Pierre (2000), p. 183.

<sup>1323</sup> *Idem*, p. 374.

# CONCLUSÃO

Com este trabalho, pretendeu-se buscar uma unidade entre as divindades ditas ctônicas, aquelas associadas aos ambientes afastados, telúricos e desconhecidos da urbanidade, no que se refere à transformação em suas representações, seja na forma do culto e das manifestações religiosas, seja no modo como suas imagens foram retratadas na cultura material.

Primeiramente temos de deixar claro, como já discutido no primeiro capítulo, que as deidades presentes do imaginário religioso dos povos da Antiguidade não poderiam ser enquadrados em categorias estanques. As acepções das criaturas que compunham o panteão grego eram móveis; se transformavam conforme os rumos políticos e sociais das *poleis*, ou com o passar dos séculos, ou ainda de localidades geográficas.

Percebemos que a nossa hipótese central, colocada como principal tema quando do início da pesquisa – a de que as divindades ctônicas foram se transformando, se urbanizando, conforme as Cidades-estado também assumiam um caráter mais urbano – foi comprovada. Dividindo a tese, aquando da sua escrita, em cinco ambientes, sendo o subterrâneo, da agricultura, das festas, da caça e da magia, foi possível perceber a mudança em relação às divindades catalogadas de antemão, no que tange suas imagens e suas acepções, tanto na documentação escrita quanto na iconografia.

Contudo, é certo de que algumas hipóteses secundárias, que formavam esta principal, não foram comprovadas da maneira que pensávamos, o que nos fez seguir, em certos pontos, outro caminho. Sabendo que não poderíamos encerrar todos os seres divinos nas mesmas definições, alguns destes deuses se mostraram menos transformados que outros, que sofreram abruptas alterações em sua acepção e, a partir desta verificação, fomos investigar do porque algumas deidades foram menos transformadas do que outras.

Importante para esta verificação foi perceber que alguns destes deuses foram mais “preservados” em sua composição por serem cultuados em ambientes mais afastados, ou ainda por representarem essencialmente o telúrico. Mas, com mais ou menos intensidade, todas as divindades ctônicas que foram aqui analisadas conheceram

algum processo de transformação em suas características, funções, culto ou imagem, em maior ou menor escala.

Divindades que integram o mundo dos mortos, como Hades, Orfeu e as Erínias, e as do mundo da magia, como Pandora e Lâmia, sofreram menos alterações em suas imagens e em suas funções do que algumas divindades que integravam o cotidiano da polis, mesmo que de forma secundária em um primeiro momento, como as deidades do ambiente das festas: Dioniso e seu séquito, altamente transformados, sobretudo após o período das tiranias Gregas. Estas criaturas do mundo subterrâneo

Já os deuses que integram ambientes ruralizados e campestres, caros à acepção ctônica, como o ambiente agrário de Perséfone e Triptólemo e o da caça de Ártemis, sofrem transformações no que cerne às suas representações, sobretudo as imagéticas. As funções destas divindades quase não foram alteradas devido ao caráter campesino que estes deuses já possuíam desde períodos pretéritos.

Além da nossa documentação textual e imagética, já amplamente discutida e exaustivamente analisada em toda a tese, foi de suma importância a discussão teórica acerca de conceitos chave, como o de ctônismo, mito e imaginário, que nortearam toda a investigação e análise das fontes. Importante também foi saber tratar do *corpus* imagético que tínhamos disponível, haja vista que este é um tipo de documento que requer um trato e uma análise apropriada.

Consideramos que esta pesquisa foi de relevância dentro dos estudos sobre a religiosidade Grega

Concluimos que, assim como os demais aspectos que compõem a sociedade, a religião e as manifestações míticas também são influenciadas conforme os rumos sócio-políticos e também econômicos que esta própria sociedade sofre. As transformações sociais abarcam e alteram as acepções religiosas de um povo, da mesma forma que esta sociedade também influencia nas transformações presentes nas manifestações religiosas deste povo.

# BIBLIOGRAFIA

## FONTES:

ARISTÓFANES. *As Aves*, trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva, Lisboa, Edições 70, 2006.

\_\_\_\_\_. *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1978.

\_\_\_\_\_. *As Rãs*, trad. Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. *Les Guêpes*, trad. Hilaire van Daele, Paris, Le Belle Lettres, 1985.  
[edição bilíngue francês-grego]

\_\_\_\_\_. *Lisístrata*, trad. Fátima Sousa e Silva, Coimbra, Festeia, 2013.

\_\_\_\_\_. *Lysistrata*, trad. Hilaire van Daele, Paris, Le Belles Lettres, 1963.

\_\_\_\_\_. *Os Acarnenses*, 2ª edição, trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008.

\_\_\_\_\_. *Os Cavaleiros*, trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva, Lisboa, Edições 70, 2004.

\_\_\_\_\_. *Pluto*, trad. Américo da Costa Ramalho, Brasília, Editora UnB, 1999.  
[edição bilíngue francês-grego]

ARISTÓTELES. *A Constituição de Atenas/Athenaíon Politeía*, trad. Francisco Murari Pires, São Paulo, Hucitec, 1995. [edição bilíngue português – grego].

\_\_\_\_\_. *Poética*, trad. Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*, trad. Trajano Vieira, São Paulo, Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Eumênides*, trad. Jaa Torrano, São Paulo, Iluminuras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Les Choéphores*, trad. Paul Mazon, Paris, Le Belles Lettres, 1965. [edição bilíngue francês-grego]

\_\_\_\_\_. *Prometeu Acorrentado*, trad. Daisi Malhadas e Maria Helena de Moura Neves, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, 1977.

EURÍPIDES. *Alceste*, trad. Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Alice Nogueira Malça, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1973.

- \_\_\_\_\_. *Alceste*, trad. Nuno Simões Rodrigues. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- \_\_\_\_\_. *As Bacantes/Bakxai*, trad. Trajano Vieira, São Paulo, Perspectiva, 2003. [edição bilíngüe português – grego].
- \_\_\_\_\_. *As Fenícias*, trad. Manuel dos Santos Alves, Coimbra, Instituto de Alta Cultura-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Ciclope*, trad. Carmen Soares. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Helena*, trad. José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Festeia, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Hipólito*, trad. Bernardina de Sousa Oliveira, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Ifigênia em Áulis*, trad. Carlos Alberto Pais, Coimbra, Festeia, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Ifigenia entre los Tauros*, trad. Germán Santana Henríquez, Madri, Alianza Editorial, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Íon*, trad. Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Manuela da S. Álvares, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Medeia*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Reso*, trad. Juan Miguel Labiano, Madri, Alianza Editorial, 2010.
- HERÓDOTO. *Histórias*, trad. Mario da Gama Kury, Brasília, Ed. UnB, 1985.
- HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*, 3ª edição, trad. Mary de Camargo Neves Lafer, São Paulo, Iluminuras, 1996. [edição bilíngüe português-grego]
- \_\_\_\_\_. *Teogonia*, trad. Jaa Torrano. 3ª edição, São Paulo, Iluminuras, 1995. [edição bilíngüe português-grego]
- HINOS HOMÉRICOS: TRADUÇÃO, NOTAS E ESTUDOS. Wilson Alves Ribeiro Jr. (org.). São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- HOMERO. *Iliada*, 2ª edição, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Odisséia*, 6ª edição, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005.
- OVIDIO. *Les Fastes-Livre I-III*, trad. Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1993. [edição bilíngüe francês-latim]
- \_\_\_\_\_. *Les Métamorphoses*, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2013. [edição bilíngüe francês-latim]
- PLATÃO. *Phèdre*, trad. Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1985. [edição bilíngüe francês-grego]

\_\_\_\_\_. *La République*, trad. Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1975.  
[edição bilíngue francês-grego]

SEMÓNIDES DE AMORGOS. *Sátira Contra as Mulheres*, trad. Maria F. Brasete, Aveiro, s.n., pp – 39-56, 2003.

SÓFOCLES. *Antígona*, 6ª edição, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

\_\_\_\_\_. *Édipo em Colono*, trad. Maria do Céu Fialho, Coimbra, Minerva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Édipo em Colono*, trad. Trajano Vieira, São Paulo, Iluminuras, 2005.  
[edição bilíngue português-grego]

TEÓCRITO. *Idylles (II, V, VII, XI, XV)*, trad. P. Monteil, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

XENOFONTE. *Économique*, trad. Pierre Chantraine, Paris, Les Belles Lettres, 2003.  
[edição bilíngue francês-grego]

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALSINA, José. *Tragedia, Religión y Mito Entre los Griegos* (1971). Barcelona: Editorial Labor.

ALVES, Manuel dos Santos (1975). “Notas”. In: *As Fenícias*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 323-473.

ANNEQUIM, Jacques (1973). *Recherches sur l’Action Magique et ses Representations: Ier et IIème siècles après J.C.* Paris: Les Belles Lettres.

ANTUNES, Manuel (1999). *Teoria da Cultura*. Lisboa: Colibri.

BALANDIER, Georges (1997). *O Contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand.

BARBO, Daniel (2008). *O Triunfo do Falo: homoerotismo, dominação, ética e política na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: Editora E-papers.

BARBOSA, Leandro Mendonça (2012). *De Selvagem a Efeminado: as representações de Dioniso no Imaginário Ático*. Jundiaí: Paco Editorial.

BARRET, W. S. (1964). *Euripides Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.

BARRERA, J. C. Bermejo; PLATAS, F. Diez (2002). *Lecturas del Mito Griego*. Madrid: Akal.

BARRINGER, Judith M (1996). “The Hunter and the Hunted”. In: *Classical Antiquity*. University of California Press, vol. 15, nº 1, p. 48-76.



- \_\_\_\_\_ (2001). *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.
- BEAZLEY, John (1956). *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (1942). *Attic Red-Figure Vase-Painters*. 2ª edição. Oxford: The Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_ (1946). *Potter and Painter in Ancient Athens*. Londres: G. Cumberledge.
- BELEBONI, Renata Cardoso (2001). *A originalidade do olhar de Jean-Pierre Vernant sobre a Grécia: diálogos, inovações e atualidade*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas; Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; Departamento de História. (Tese de Mestrado)
- BÉRARD, Claude (1974). *Anodoi: essai sur l'imagerie des passages chthoniens*. Roma: Institut Suisse de Rome.
- BERMEJO, Jose (1979). *Introduccion a la Sociologia del Mito Griego*. Madri: Akal.
- BIERLEIN, J. F. (2003). *Mitos Paralelos*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- BIGNOTO, Newton (1998). *O Tirano e a Cidade*. São Paulo: Discurso.
- BLAZQUEZ, Jose Mª (1977). *Imagen y Mito: estudios sobre religiones mediterraneas e ibericas*. Madri: Ediciones Cristiandad.
- BLOK, Josine H. (2008). *Citizenship in Action: Reading 'Sacrifice in Classical Athens'*, Sozial versus Politisch: divergierende Rollenbilder, p. 89-111.
- BLOOMFIELD, Maurice (1905). *Cerberus, The Dog of Hades: the History of an Idea*. Chicago: The Open Court Publishing Co.
- BOEDEKER, Deborah (1983). "Hecate: A Transfunctional Goddess in the Theogony?", *Transactions of the American Philological Association*, Hopkins, nº113, p. 79-93.
- BRANDÃO, Junito de Souza (1988). *Mitologia Grega, Volume II*. Petrópolis: Vozes.
- BREMMER, Jan (1988). "What is a Greek Myth?". In: BREMMER, Jan (org.). *Interpretations of Greek Mythology*. Oxford: Routledge, pp. 1-9.
- \_\_\_\_\_ (2005). *The Sacrifice of Pregnant Animals*. Oxford: Routledge, pp. 1-13.
- BRONEER, Oscar (1942). "Hero Cults in the Corinthian Agora", *Hesperia*, 2, p. 128-161.
- BRULÉ, Pierre (1987). *La Fille d'Athènes: la religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*. Paris: Le Belles Lettres.

- BRUNEL, Pierre (1974). *Le Mythe de La Métamorphose*. Paris: Armand Colin.
- BURKERT, Walter (1996). *A Criação do Sagrado*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Cultos Mistéricos Antiguos*. Madrid: Editorial Trotta.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Homo Necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlim: Gruyter.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- \_\_\_\_\_ (1979). *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- CAIRUS, Henrique (2001). “Um Édipo Velho: Édipo em Colono”. *Anais da III Jornada de Psicanálise com Velhos e suas Interseções*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise/Rebouças, v. 1, p. 88-93.
- CALAME, Claude (1997). *Choruses of Young Women in Ancient Greece: their morphology, religious role and social functions*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Thésée et l’Imaginaire Athénien: légende et culte en Grèce antique*. Paris: Payot Lausanne.
- CANDIDO, Maria Regina (2004). *A Feitiçaria na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: Letra Capital/FAPERJ.
- CANTARELLA, Eva (1992). *Bisexuality in the Ancient World*. Yale: Yale University Press.
- CARDOSO, Ciro Flamarion (1987). *A Cidade-Estado Antiga*. São Paulo: Ática.
- CARPENTER, Thomas H (1991). *Art and Myth in Ancient Greece*. Londres: Thames and Hudson.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: its development in black – figure vase painting*. 2ª edição. Oxford: Clarendon Press.
- CASADIEGOS, Yidy Páez (2007). “Deméter-Perséfone: etiología y epifanía en los misterios de Eleusis”. In: *A Parte Rei: Revista de Filosofia*, 55, p. 1-17.
- CASSIN, Bárbara; LORAU, Nicole; PESCHANSKI, Catherine (1993). *Gregos, bárbaros e estrangeiros*. Rio de Janeiro: Trinta e Quatro.
- CASSIRER, Ernest (1976). *O Mito do Estado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- CASTRO, Inês de Ornellas e (2011). *De La Table Des Dieux À La Table Des Hommes: la Symbolique de l’Alimentation dans l’Antiquité Romaine*. 2ª edição. Paris: Harmattan.

- CHANTRAINE, Pierre (1999). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: histoire des mots*. 3ª edição. Paris: Klincksieck.
- CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- CLAY, Jenny Strauss (1995). "Catullus' Attis and the Black Hunter". In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, vol. 50, nº2, p. 143-155.
- COLLECTION DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME-89 (1986). *L'Association Dionysiaque dans les Sociétés Anciennes: actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome*. Roma: École Française de Rome.
- CONDILO, Camila da Silva (2008). *Heródoto, as tiranias e o pensamento político nas Histórias*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Departamento de História. (Tese de Mestrado)
- CSAPO, Eric (2008). *Theories of Mythology*. Blackwell: Blackwell's.
- DARAKI, Maria (1985). *Dionysos*. Paris: Atthaud.
- DEFORGE, Bernard (2004). *Le Commencement est un Dieu: le Proche-Orient, Hésiode et les mythes*. Paris: Le Belles Lettres.
- DELCOURT, Marie (1958). *Hermaphrodite: mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- DETIENNE, Marcel (1991). *A Escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_ (1998). *A Invenção da Mitologia*. Brasília: Ed. UnB.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Comparar o Incomparável*. São Paulo: Idéias & Letras.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Dioniso a Céu Aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Dionysos mis à mort*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1987). "Mito/rito". In: *Enciclopédia Einaudi: Mytho/Logos - Sagrado/Profano*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, v. 12, p. 58-74.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- DIEL, Paul (1985). *El Simbolismo en la Mitología Griega*. Barcelona: Editorial Labor.
- DODDS, E. R. (1995). *Os Gregos e o Irracional*. São Paulo: Gradiva.
- DOSSE, François (2007). *História do Estruturalismo, vol. I: o campo do signo (1945 – 1966)*. Bauru: Ed. USC.
- DOUGLAS, Mary (1980). *The world of goods: towards an anthropology of consumption*. Middlesex : Penguin Books.

- DOVER, K. J. (1974). *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. Oxford: Basil Blackwell.
- DOWDEN, Ken (1989). *Death and the Maiden: girls' initiation rites in Greek Mythology*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Zeus*. Londres: Routledge.
- DUMÉZIL, Georges (1985). *Heur et Malheur du Guerrier: aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*. Paris: Flammarion.
- \_\_\_\_\_ (1985). *L'oubli de l'homme et l'honneur des dieux: Esquisses de mythologie*. Paris: Gallimard.
- DURAND, Gilbert (1999). *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. São Paulo: Difel.
- EDMONDS, Radcliffe (2004). *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELIADE, Mircea (1978). *Le Chamanisme et les Techniques Archaiques de l'Extase*. 10<sup>a</sup> edição. Paris: Payot.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Tratado de História das Religiões*. 2<sup>a</sup> edição. Lisboa: ASA.
- ELSTER, Jon (1994). *Peças e Engrenagens das Ciências Sociais*. São Paulo: Relume-Dumara.
- FAIRBANKS, Arthur (1900). "The Chthonic Gods of Greek Religion", *The American Journal of Philology*, 3, p. 241-259.
- FARAONE, Christopher; OBBINK, Dirk (org.) (1991). *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*. Nova York/Oxford: Oxford University Press.
- FEATHER, Jacqueline M. (2009). *Hekate's Hordes: memoir's voice*. Pacífica Graduate Institute, Depth. Psychology (Tese de Doutorado).
- FERREIRA, José Ribeiro; LEÃO, Delfim F. (2010). *Dez Grandes Estadistas Atenienses*. Lisboa: Edições 70.
- FIALHO, Maria do Céu (1988). *Luz e Trevas no teatro de Sófocles*. Faculdade de Letras: Universidade de Coimbra. [Tese de Doutorado]
- \_\_\_\_\_ (2006). "Rituais de Cidadania na Grécia Antiga". In: LEÃO, Delfim F.; FERREIRA, José Ribeiro; FIALHO, Maria do Céu. *Paidéia e Cidadania na Grécia Antiga*. Coimbra: Ariadne, p. 79-100.
- FINLEY, Moses (1985). *A política no mundo antigo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_ (1988). *O Mundo de Ulisses*. 3<sup>a</sup> edição. Lisboa: Presença.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Os Gregos Antigos*. Lisboa: Edições 70.

- FISCELLI, Kathryn Ann (2004). *Plants of Life and Death: an examination of three plants associated with de cult of the dead*. University of North Carolina, Department of Classics (Tese de Doutorado).
- FISKE, Shany (2004). *Hades and Hellenism: underworlds of the victorian mythopoeic imagination*. University of Pennsylvania (Tese de Doutorado).
- FLORENZANO, Maria Beatriz B. (1996). *Nascer, viver e morrer na Grécia Antiga*. São Paulo: Atual.
- FOLEY, Helene P. (1994). *The Homeric Hymn to Demeter: translation, commentary and interpretative essays*. Princeton: Princeton University Press.
- FORTUNA, Marlene (2005). *Dioniso e a Comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Annablume.
- FOUCAULT, Michel (2006). *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Graal.
- FOXHALL, Lin (1990). *Olive Cultivation Within Greek and Roman Agriculture: the ancient economy revisited*. Liverpool: University of Liverpool, Faculty of Arts, Department of Classics and Archaeology. (Tese de Doutorado)
- FRANCISCO, Gilberto da Silva (2007). *Grafismos Gregos: escrita e figuração na cerâmica ática do período arcaico (do século VII – VI a.C.)*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Museu de Etnologia e Arqueologia. (Dissertação de Mestrado)
- FRIEDMAN, Leah (2002). *Hestia, Hekate, and Hermes: an archetypal trinity of constancy, complexity, and change*. Pacifica Graduate Institute, Depth. Psychology (Tese de Doutorado)
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1991). *Le Dieu-Masque: une figure du dionysos d'athènes*. Paris: La Découverte.
- GALLOU, Chrysanthi (2002). *The Cult of the Dead in Central Greece During the Mycenaean Period, Volume I*. University of Nottingham (Tese de Doutorado).
- GARLAN, Yvon (1991). *Guerra e Economia na Grécia Antiga*. Campinas: Papirus.
- GARRISON, Mark (2011). "Notes on a boar hunt (PFS 2323)". In: *Institute of Classical Studies University of London*. Londres/University of London, p. 17-20.
- GASKELL, Ivan (1992). "História das Imagens". In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, p. 237-272.
- GAZOLLA, Rachel (2001). *Para Não Ler Ingenuamente Uma Tragédia Grega: ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Loyola.

GIMBUTAS, Marija (1974). *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000 to 3500 BC: myths, legends and cult images*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

\_\_\_\_\_ (1989). *The Language of the Goddess*. São Francisco: Harper & Row Publishers.

GINZBURG, Carlo (1991). *História Noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras.

GIRARD, René (1990). *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Ed. Unesp.

GLOTZ, Gustave (1980). *A Cidade Grega*. São Paulo: Difel.

\_\_\_\_\_ (1946). *História Econômica da Grécia, volume I: desde o período homérico até a conquista romana*. Lisboa: Cosmos.

GOMEZ, Manuel Guerra (1987). *El Sacerdocio Femenino en las Religiones Greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso.

GORDON, R. L. (org.) (1981). *Myth, Religion and Society*. Cambridge/Londres: Cambridge University Press.

GRAF, Fritz (1988). "Orpheus: a poet among men". In: BREMMER, Jan (org.). *Interpretations of Greek Mythology*. Oxford: Routledge, pp.80-106.

GRILLO, José Geraldo Costa (2009). *A Guerra de Troia no Imaginário Ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C.* Universidade de São Paulo; Museu de Arqueologia e Etnologia; Departamento de Arqueologia. (Tese de Doutorado)

GRIMAL, Pierre (2000). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand.

\_\_\_\_\_ (2002). *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições Setenta.

GUARINELLO, Norberto Luiz (2001). "Festa, Trabalho e Cotidiano". In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (orgs.). *Festa: cultura & sociedade na América Portuguesa, volume II*. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_ (1994). *Imperialismo Greco-Romano*. 3ª edição. São Paulo: Ática.

GUEDES, Carolina Machado (2009). *O Ciclo de Elêusis: imagem e transformação social em Atenas no século IV a.C.* São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Departamento de Arqueologia. (Tese de Mestrado)

- HARRISON, Evelyn B. (1965). "Archaic and Archaistic Sculpture", *The Athenian Agora*, Oxford, nº 11, 1-278.
- HARRISON, Jane (1903). *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HENRICH, Albert (1993). "The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophokles", *Classical Antiquity*, 2, p. 165-180.
- HENRÍQUEZ, Germán Santana (2006). "Introducción". *EURÍPIDES: Hécuba/Helena/Ifigenia entre los Tauros*. Madri: Alianza Editorial.
- HANSON, Victor Davis (1998). *Warfare and Agriculture in Classical Greece*. Los Angeles/Londres: University of California Press.
- HUMPHREYS, S. C (2004). *The Strangeness of Gods: historical perspectives on the interpretation of Athenian religion*. Oxford: Oxford University Press.
- ISAGNER, Signe; SKYDSGAARD, Jens Erik (2001). 3ª edição. *Ancient Greek Agriculture: an introduction*. Londres/Nova York: Routledge.
- JABOUILLE, Victor (2008). *Do Mythos ao Mito: uma introdução à problemática da mitologia*. Lisboa: Cosmos.
- JAMES, E. O. (1961). *Introducción a la Historia Comparada de las Religiones*. Madri: Ediciones Cristiandad.
- JEANMAIRE, H. (1970). *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot.
- JONES, Peter V. (org.) (1997). *O Mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense*. São Paulo: Martins Fontes.
- JOHNSTON, Sarah Iles (1999). *Restless Dead: encounters between the living and the dead in Ancient Greece*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- \_\_\_\_\_ (1987). *The Development of Hekate's Archaic and Classical Roles in the Chaldean Oracles and Related Mystic Literature*. Cornell University (Tese de Doutorado).
- JUNG, C. G. e KERÉNYI, Carl (2002). *The Science of Mythology: essays on the myth of the divine child and the Mysteries of Eleusis*. Londres: Taylor & Francis Group.
- KATSAPIS, Antonia (2006). *Death and the Afterlife in Mycenaean Thought*. Montreal: Concordia University (Tese de Mestrado).
- KERÉNYI, Carl (2002). *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. São Paulo: Odysseus, 2002.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Los Héroes Griegos*. Girona: Atalanta.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Os Deuses Gregos*. São Paulo: Cultrix.

- KOSELLECK, Reinhart (1992). “Uma História dos Conceitos: problemas teóricos e práticos”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 134-146.
- KNAUSS, Paulo (2006). “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual”. *Artcultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*. Uberlândia. Ed. UFU. 8, nº 12. p. 97-115. Uberlândia: Editora UFU.
- KUZNETSOVA, Tatiana P. (1988). *O Culto Dionisíaco em Portugal*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras (Tese de Mestrado).
- LABIANO, Juan Miguel (2010). “Introducción”. *El Cíclope, Ión, Reso*. Madri: Alianza Editorial.
- LAFER, Mary de Camargo Neves (1996). “Os mitos: comentários”. In: *Os Trabalhos e os Dias*. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, pp. 53-94.
- LALONDE, Gerald V.; LANGDON, Merle K.; WALBANK, Michael B. (1991). *Inscriptions: horoi, poletai records, leases of public lands*. Princeton/Nova Jersey: The American School of Classical Studies at Athens.
- LAMBIN, Gérard (1999). *L'Épopée: Genèse d'un genre littéraire em Grèce*. Rennes: Presses Universitaires Rennes.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana (2003). *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense.
- LARSON, Jennifer (1995). *Greek Heroine Cults*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Greek Nymphs: myth, cult, lore*. Nova York: OUP.
- LEÃO, Delfim (2012). *A Globalização no Mundo Antigo: do polites ao kosmopolites*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Sólon: ética e política*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LE GOFF, Jacques (1993). *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa.
- LERNER, Gerda (1986). *The Creation of Patriarchy*. Oxford: Oxford University Press.
- LESKY, Albin (1990). *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1995). *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LESSA, Fábio de Souza (2010). *Mulheres de Atenas: Mélissa - do Gineceu à Agorá*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- \_\_\_\_\_ (2004). *O Feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad.
- LÉVÊQUE, Pierre (1996). *Animais, Deuses e Homens: o imaginário das primeiras religiões*. Lisboa: Edições 70.



- LEVI, Mario Attilio (1991). *Péricles: um homem, um regime, uma cultura*. Brasília: Ed. UnB.
- LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira (2010). *Ritos e Festas em Corinto Arcaica*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- LISSARRAGUE, François (1990). *L'autre Guerrier: archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*. Paris: La Découverte.
- LORAUX, Nicole (2003). *Las Experiências de Tiresias: lo femenino y el hombre griego*. Buenos Aires: Biblos.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Invenção de Atenas*. Rio de Janeiro: Trinta e Quatro.
- \_\_\_\_\_ (1990). "O que é uma deusa?". In: PANTEL, Pauline Schmitt (org.). *História das Mulheres: a Antiguidade*. Porto: Afrontamento, p. 31-77.
- LOURENÇO, Frederico (2004). *Grécia Revisitada: ensaios sobre Culura Grega*. 3ª edição. Lisboa: Edições Cotovia.
- MACEDO, José Marcos Mariani de (2007). *A Palavra Ofertada: uma análise retórica e formal dos hinos gregos e da tradição hínica grega e indiana*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. (Tese de Doutorado)
- MAFFRE, Jean-Jacques. *O Século de Péricles: introdução à Civilização Grega*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993.
- MAGRIS, Aldo (1975). *Carlo Kerényi e la Riciera Fenomenologica della Religione*. Milão: Mursia.
- MASTRONARDE, Donald J. (1975). "Iconography and Imagery in Euripides' 'Ion'", *California Studies in Classical Antiquity*, 8, p. 163-176.
- MARQUARDT, Patricia A. (1981). "A Portrait of Hecate", *The American Journal of Philology*, 3, p. 243-260.
- MARQUES, António (org.) (1996). *As Bacantes e o Nascimento da Tragédia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARTIN, Roland (1956). *L'urbanisme dans la Grèce Antique*. Paris: A. J. Picard.
- \_\_\_\_\_; METZGER, Henri (1976). *La Religion Grecque*. Vendôme: Presses Universitaires de France.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri (2005). *Sobre o Sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify.
- McGLEW, James (1993). *Tyranny and Political Culture in Ancient Greece*. Ithaca and London: Cornell University Press.

- MEUNIER, Mario (1980). *La Légende Dorée des Dieux et des Héros*. Paris: Éditions Albin Michel.
- MIKALSON, Jon D. (2010). *Greek Popular Religion in Greek Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- MOMIGLIANO, Arnaldo (2004). *As Raízes Clássicas da Historiografia Moderna*. Bauru: Ed. USC.
- MOREAU, Alain (2006). *La Fabrique des Mythes*. Paris: Les Belles Lettres.
- MORENO, Jesús Luque (2007). “Styx y Stygius como designaciones del infierno y de lo infernal”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2, p. 11-50.
- MORFORD, Mark P. O.; LENARDON, Robert J. (1977). *Classical Mythology*. Nova York/Londres: Longman.
- MORRIS, Ian (1989). “Attitudes toward Death in Archaic Greece”, *Classical Antiquity*, 2, p. 296-320.
- MOSSÉ, Claude (1989). *A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo (Séculos VIII – VI a.C.)*. Lisboa: Edições Setenta.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Atenas: a história de uma democracia*. Brasília: Ed. UnB.
- \_\_\_\_\_ (2004). *La Tyrannie dans la Grèce antique*. Paris: Quadrige/PUF.
- \_\_\_\_\_ (1993). *O Cidadão na Grécia Antiga*. Lisboa: Edições Setenta.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Péricles: o inventor da democracia*. São Paulo: Estação Liberdade.
- MOTA, Marcus (1998). “A morte de Penteu: o equívoco do dionisismo catártico”. *Revista Humanidades*, Brasília: Ed. UnB. n° 44, p. 1-16.
- MYLONAS, George E. (1961). *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*. Princeton/Nova Jersey: Princeton University Press.
- NAUCK, August (1964). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- OGDEN, Daniel (2013). *Drakon: Dragon Myth & Serpent Cult in the Greek & Roman Worlds*. Oxford: Oxford University Press.
- OLIVA NETO, João Angelo (2006). *Falo no Jardim: Priapéia Grega, Priapéia Latina*. Cotia/Campinas: Ed. Unicamp.
- OLIVEIRA, Bernardina (1979). “Introdução e Notas”. *Hipólito*, trad. Bernardina de Sousa Oliveira, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1979.

- OOSTEN, Jarich G. (1985). *The War of the Gods: the social code in Indo-European mythology*. Londres/Boston: Routledge & Kegan Paul.
- OTTO, Walter Friedrich (2006). *Teofania: o espírito da religião dos Gregos antigos*. São Paulo: Odysseus.
- PANOFSKY, Dora; PANOFSKY, Erwin (1962). *Pandora's Box: the changing aspects of a mythical symbol*. 2ª edição. Nova York: Bollingen Foundation.
- PARISINOU, Eva (2000). *The Light of the Gods: the role of light in archaic and classical Greek cult*. Londres: Duckworth.
- PARKER, Robert (2006). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- PATLAGEAN, Evelyne (1988). "História do Imaginário". In: LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, p. 292-316.
- PETROPOULOU, Angeliki (1984). *Studies in Greek Cult and Sacrificial Ritual*. University of Colorado, Department of Classics.
- PIQUÉ, Jorge F. (1995). "Arcaísmo na Tragédia: reconciliações religiosas na Orestéia de Ésquilo". *Letras*. Curitiba: Ed. UFPR, nº 44, p. 25-35.
- PLÁCIDO, Domingo (1995). *Introducción al Mundo Antiguo: problemas teóricos y metodológicos*. Madri: Síntesis.
- PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira; ÁLVARES, Maria Manuela da S. (1973) "Introdução". *Íon*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Manuela da S. Álvares. Lisboa/São Paulo: Verbo.
- RAMALHO, Américo da Costa (1999). "Introdução". *Pluto*. Trad. Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora UnB.
- \_\_\_\_\_ (2008). "Notas". *As Rãs*. Trad. Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70.
- REINHARD, Daniella (2006). *Playing Dead: the poetics of Hades in Homer and Sophocles*. University of Chicago, Department of Classics.
- RENFREW, Colin (1987). *Archaeology and Language: the puzzle of Indo-European Origins*. Nova York: Jonathan Cape Ltd.
- RIBEIRO JR, Wilson Alves (2010). "Introdução". RIBEIRO JR, Wilson Alves (org.). *Hinos Homéricos: tradução, notas e estudo*. São Paulo: Ed. UNESP.
- RICE, David G. (et. all.) (orgs.) (2009). *Sources for the Study of Greek Religion*. Baltimore: The Society of Biblical Literature.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1955). *Concepções Helénicas de Felicidade no Além: de Homero a Platão*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura.

\_\_\_\_\_ (1993). *Estudos de História da Cultura Clássica, Volume I: Cultura Grega*. 4ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

\_\_\_\_\_ (1991). “Introdução”. *Medeia*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

\_\_\_\_\_ (1984). “Notas”. *Antígona*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

\_\_\_\_\_ (2012). *Um Vaso Grego no Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RODRIGUES, Nuno Simões (2011). “A Nudez do Guerreiro Grego”, *Humanitas*, Coimbra, nº 63, pp. 201-216.

\_\_\_\_\_ (2006). “E Afrodite foi à guerra. As mulheres e a Guerra segundo a *Ilíada*.” SANTOS, António Ramos dos; VARANDAS, José (org.). *A Guerra na Antiguidade*. Lisboa: Caleidoscópico, pp. 103-123.

\_\_\_\_\_ (2009). “Introdução a *Alceste*”. *Alceste*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

\_\_\_\_\_ (2008). “O Trigo como Metáfora da Vida e da Morte na Antiguidade Clássica”, *Máthesis*, Viseu, nº 17, pp. 97-106.

SAIS, Lilian Amadei (2010). *Reso, de Eurípides: tradução e estudo comparativo do tema da astúcia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. (Tese de Mestrado)

SAÏD, Suzanne (2008). *Approches de la Mythologie Grecque: lectures anciennes et modernes*. Paris: Le Belles Lettres.

SANDIN, Pär (2008). “Herodotus, Dionysus, and the Greek death taboo. The *Homeric Hymn to Demeter* and the construction of the “chthonic” in Greek literary tradition”, *Symbolae Osloenses*, 83, p. 2-17.

SARIAN, Haiganuch (2005). *Arqueologia da Imagem: expressões figuradas do mito e da religião na antiguidade clássica*. São Paulo; Universidade de São Paulo; Museu de Arqueologia e Etnologia; Departamento de Arqueologia Clássica. (Tese de Livre-Docência)

\_\_\_\_\_ (1997). “Hécate duplo de Ártemis: uma interpretação da cratera ática de Toronto.” *Boletim do CPA*, Campinas: UNICAMP, v. 4, p. 15-22.

- \_\_\_\_\_ (1985). “Posições Metodológicas no Estudo da Iconografia Grega”. *Ciência e Cultura*. Belo Horizonte. 37, n° 7, p. 83.
- SAXONHOUSE, Arlene W (1988). “The Tyranny of Reason in the World of the Polis”. *The American Political Science Review*. Washington. 82, n° 4, p. 1063-1449.
- SCHMITT, Jean-Claude; VERNANT, Jean-Pierre (2002). *Eva et Pandora: la création de la femme*. Paris: Gallimard.
- SCHNAPP, Alain (1997). *Le Chasseur et la Cité: chasse et erotique dans la Grèce Ancienne*. Paris: Albin Michel.
- SCULLION, Scott (2000). “Heroic and Chthonian Sacrifice: New Evidence from Selinous”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 132, p. 163-171.
- \_\_\_\_\_ (1994). “Olympian and Chthonian”, *Classical Antiquity*, 1, p. 75-119.
- SEBEEK, Thomas A. (org.) (1970). *Myth: a symposium*. Bloomington/Londres: Indiana University Press.
- SÉCHAN, Louis; LÉVÊQUE, Pierre (1996). *Les Grandes Divinités de la Grèce*. Paris: Éditions E. de Boccard.
- SILVA, Cristina Isabel Lucas (2008). *Visões do Feminino nos Epinícios de Píndaro*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Departamento de Estudos Clássicos. (Tese de Mestrado)
- SILVA, Maria de Fátima Sousa (2007). “Bacantes de Eurípides: símbolos em confronto”. *Synthesis*. La Plata, n°14, p.11-30.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Eurípides. Ifigénia em Áulide*. 2ª edição. Coimbra: JNICT/Fundação Calouste Gulbenkian.
- \_\_\_\_\_ (2006). “Introdução”. In: *As Aves*. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1988). “Notas”. In: *Os Acarnenses*. 2ª edição. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- SIQUEIRA, Cíntia de Moura (2008). “Poética aristotélica: mimesis e verossimilhança em Eurípides”. *Scripta Clássica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 23-29.
- SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel (1990). *Os Deuses Gregos*. São Paulo: Companhia das Letras.

- SMITH, Lahoma Pope (1975). *The Helpless Ones: the unburied dead*. Texas Tech University (Tese de Doutorado).
- SNODGRASS, Anthony (2004). *Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga*. São Paulo: Odysseus.
- SOUZA, Eudoro de (1973). *Dioniso em Creta e Outros Ensaio: estudos de mitologia e filosofia da Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades.
- SPENCER, Tracy A. (2003). *The Chthonic Mother and Daughter: the role of the goddess in challenging the ouranic god in the 'Homeric Hymn to Demeter'*. University at Albany, Humanistic Studies Department (Tese de Doutorado).
- STEINER, Deborah D. (1995). *Stoning and Sight: A Structural Equivalence in Greek Mythology*. *Classical Antiquity*, 1, p. 193-211.
- STEPHANIDES, Menelaos (2004). *Os Deuses do Olimpo*. São Paulo: Odysseus.
- STILWELL, Gary A. (2000). *Conduct and Behavior as Determinants for the Afterlife: a comparison of the judgments of the dead in Ancient Egypt and Ancient Greece*. Florida: The Florida State University, College of Arts and Sciences (Tese de Doutorado).
- TASSINGNON, Isabelle (1996). *Iconographie et Religion Dionysiaques en Gaule Belgique et dans les Deux Germanes*. Liège: Université de Liège.
- TORRANO, Jaa (2009). "Ouvir ver viver a canção". *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras.
- THEML, Neyde (1998). *Público e Privado na Grécia do VIIIº ao IVº séc. a.C.: o modelo ateniense*. Rio de Janeiro: Sete Letras.
- THOMAS, Joël (org.) (1994). *L'imaginaire Religieux Gréco-Romain*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- TILG, Stefan (2004). "Die Symbolik chthonischer Götter in Sophokles' 'Ödipus auf Kolonos'", *Mnemosyne*, 4, p. 407-420.
- TOBIA, Ana María Gonzáles (2005). "La escena trágica griega: parâmetro espacial de frontera y ética." In: CERQUEIRA, Fábio Vergara et. all. (orgs.). *Fronterias e Etnicidades no Mundo Antigo. Anais do V Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*. Canoas: Ed. ULBRA.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab (2005). *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- TRIOMPHE, Robert (1992). *Promethee et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.

- VERGARA, Fábio (1997). “A imagem do músico face à suspeita de efeminização e à proximidade com o submundo da prostituição de dos vícios”, *Revista Phoinix*, Rio de Janeiro, vol. 1. nº 1, pp. 125-138.
- VERRALL, A. W. (1884). “The Trumpet of the Areopagos and the Libation-Ritual of the Eumenides”, *The Journal of Hellenic Studies*, Cambridge, nº 5, p. 162-170.
- VERNANT, Jean-Pierre (1988). *A Morte nos Olhos: figuração do outro na Grécia Antiga – Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- \_\_\_\_\_ (1986) *As Origens do Pensamento Grego*. São Paulo: Difel Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1989). “Ce que les grecs nous ont legue.” *L'histoire*. Paris, nº. 126.
- \_\_\_\_\_ (2001). *El Individuo, La Muerte y El Amor en La Antigua Grecia*. Barcelona: Paidós Orígenes.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Lisboa: Teorema.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.
- \_\_\_\_\_ (2000). *O Universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_ (1976). *Religion Grecque, Religions Antiques*. Paris: François Maspero.
- \_\_\_\_\_; VIDAL-NAQUET, Pierre (1999). *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (2004). *Le Chasseur Noir: formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Paris: La Découverte/Poche.
- \_\_\_\_\_ (2002). *O Mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_ (1986). *The Black Hunter: forms of thought and forms of society in the Greek world*. 2ª edição. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- VIEIRA, Ana Livia B. (2001). *O Mar, os pescadores e seus deuses. Religiosidade e Astúcia na Grécia Antiga*. São Luís: Café e Lápis/Editora UEMA.
- VIEIRA, Trajano (2003). VIEIRA, Trajano. “Introdução”. *As Bacantes/Bakxai*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva.

- \_\_\_\_\_ (2005). “O Réquiem de Sófocles”. *Édipo em Colono*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva.
- WAGENVOORT, H. (1971). “The Journey of the Souls of the Dead to the Isles of the Blessed”, *Mnemosyne, Fourth Series*, Londres, nº 2, p. 113-161.
- WEBSTER, Thomas Bertram L. (1967). *The Tragedies of Euripides*. Nova York: Methuen.
- WEFFORT, Luís Fernando (2008). *Poesia, retórica e educação na Ifigênia em Áulis de Eurípides*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Faculdade de Educação; Departamento de Educação. (Tese de Mestrado)
- WEST, M. L. (2003). *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1999). *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press.
- WILLETTS, R. F. (1980). *Cretan Cults and Festivals*. Greenwood: Greenwood Press.
- YATES, Frances (2007). *A Arte da Memória*. Campinas: Ed. Unicamp.
- ZAIMAN, Louise Bruit e PANTEL, Pauline Schmitt (2002). *La religión Griega en la polis de la época clásica*. Madrid: Akal.