IMAGENS, RITOS E VESTIMENTAS

REPRESENTAÇÕES DO MUNDO ANTIGO

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima
Brian Gordon Lutalo Kibuuka
Organizadores

IMAGENS, RITOS E VESTIMENTAS

REPRESENTAÇÕES DO MUNDO ANTIGO

2019

Fonte editorial

Copyright ©Alexandre Carneiro Cerqueira Lima, Brian Gordon Lutalo Kibuuka, 2019

Todos os direitos reservados.
Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer registro informático, sem autorização escrita do autor.

Capa:
Eduardo de Proença

Ilustração Capa:
Placa policromática de madeira encontrada na gruta de Pitsa – Corinto; c. 540 a. C
Museu Nacional de Atenas (no. 16464)

Preparação: Eduardo de Proença
Capa: Eduardo de Proença

Conselho Editorial:

Coleção Naûtai

Diretor Científico
Alexandre Carneiro Cerqueira Lima (UFF)

Consultores Editoriais
Adriene Baron Tacla (UFF)
Ana Livia Bomfim Vieira (UEMA)
Ana Teresa Marques Gonçalves (UFG)
Gilvan Ventura da Silva (UFES)

Editor Responsável:
Eduardo de Proença

Conselho Editorial:
Profa. Dra. Sandra Duarte de Souza
Universidade Metodista de S.Paulo (UMESP)
Prof. Dr. Luiz Alexandre Solano Rossi
PUC-PR
Profa. Dra. Elaine Sartorelli
Universidade de São Paulo - USP
Prof. Dr. Frederico Pieper
Universidade Federal de Juiz de Fora
Prof. Dr. Andrés Torres Queiruga
Universidade de Santiago de Compostela
Prof. Dr. Helmut Renders
Universidade Metodista de S.Paulo (UMESP)
Prof. Dr. Ricardo Quadros Gouvêa
Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Ronaldo de Paula Cavalcante
Faculdade Unida

Diagramação:
Wellington Santana

Revisão:
Tradução dos capítulos 1 a 4 e revisão:
Brian Gordon Lutalo Kibuuka

Contato com o autor:
Alexandre Carneiro Cerqueira Lima - alexandrecarneiroclima@yahoo.com.br
Brian Gordon Lutalo Kibuuka - bglkibuuka@uefs.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Kibuuka, Brian, Gordon Lutalo e Lima, Alexandre Carneiro Cerqueira (organizadores)

Imagens, Ritos e Vestimentas, representações do mundo antigo.
Brian Gordon Lutalo Kibuuka e Alexandre Carneiro Cerqueira Lima (orgs.) São Paulo. 2109. Fonte Editorial

1. Vestimentas do mundo Antigo 2. Ritos Antigos 3. Representações Religiosas
I. Título
ISBN 978-65-80330-47-8

CDD 18a edição

SUMÁRIO

Apresentação 7

Capítulo 1: Traje de festa, performance (corporal) visual, ostentação e beleza ritual na grécia clássica e helenística - *Florence Gherchanoc* 9

Capítulo 2: As cores na Grécia Antiga - *Adeline Grand-Clément*.....43

Capítulo 3: Cross-dressing e metamorfose de sexo: o hábito faz o gênero? Sobre Ovídio, Metamorfoses, IX, 666-797 - *Sandra Boehringer*.....75

Capítulo 4: Paisagens religiosas: o exemplo de Poseidon - *François de Polignac*..97

Capítulo 5: Deuses, estátuas e imagens: o problema da figuração divina em De natura deorum de Cícero - *Claudia Beltrão e Patricia Horvat* 119

Capítulo 6: Corpos Ofendidos: Transgressão e Sexualidade Masculina na Grécia Clássica - *Juliana Magalhães dos Santos, Mariana Figueiredo Virgolino, Talita Nunes Silva Gonçalves* 131

Capítulo 7: Roupas e signos arquitetônicos em uma kálpis do Pintor Niobides - *Ana Luiza Pedroso e Christianne Pereira Gomes*.....147

Capítulo 8: Circulação de signos animalescos em vasos coríntios e em tumbas etruscas - *Alexandre Carneiro Cerqueira Lima* 159

Capítulo 9: Entre etíopes e pigmeus: africanos subsaarianos e suas representações no aríbalo de Nearco - *Brian Gordon Lutalo Kibuuka* 165

Apresentação

Imagens, ritos e vestimentas: representações do mundo antigo

A placa de madeira policromática escolhida para ser a capa do presente livro foi, de certa maneira, '*fonte de inspiração'* para os autores aqui reunidos. Na cena, fragmentada, estão representadas três mulheres, três crianças e um carneiro/ovelha nos momentos finais de uma procissão, os quais estão diante de um altar com marcas de sangue. Salta aos nossos olhos o caleidoscópio de cores presentes na placa votiva: azul, branco, vermelho, bege e negro.[1] As vestimentas coloridas, utilizadas em uma experiência ritualística, instiga-nos a refletir sobre os usos das cores, a escolha das roupas, os gestos e as práticas durante a experiência coletiva e religiosa.

Novas ideias e hipóteses surgiram nos últimos anos, impulsionadas pelas noções de 'gênero', 'vestimenta', 'roupa total' e 'paisagem religiosa', por exemplo. Tais conceitos foram forjados como ferramentas de análise fundamentais para práticas e experiências religiosas e sociais. O campo da *História Cultural* ampliou o seu horizonte de estudo nas últimas décadas, em consonância com as transformações sociais. O mundo muda e o olhar do(da) historiador(a) se transforma também. Voltando à placa votiva, ela pode ser 'lida' como uma imagem forjada por um artesão do Istmo e interpretada por um iconógrafo. Contudo, os traços e os signos grafados (do termo grego *graphḗ*, que significa 'gravar', 'pintar', 'escrever') na tabuinha nos transmitem mais dados. À luz de uma *História das Sensibilidades*, nós podemos restituir os sentidos aguçados durante um rito na Antiguidade. Nós podemos de alguma forma sentir os odores exalados pelos incensos e óleos perfumados. A nossa audição pode alcançar os cantos e os instrumentos executados numa procissão. As vestimentas escolhidas para o ritual adornam os corpos e estimulam tanto o tato quanto a visão. Todo o colorido dos trajes inebria os devotos.

E não se poderia deixar de mencionar os deuses. Toda performance é arquitetada para satisfazer as divindades. Provavelmente, a nossa placa de madeira retrata uma procissão – um sacrifício em honra à Ártemis. Os

[1] MARTIN, R. L'Art Grec. Paris: Librairie Générale Française, 1994, p. 126; PÉTRAKOS, B. *Musée National: Sculptures, Vases et Bronzes.* Athènes: Clio, 1993, pp. 162-165. A placa votiva de madeira (c. 540 a. C. – gruta de Pitsa, Corinto) encontra-se no Museu Nacional de Atenas (no. 16464).

cultuadores da deusa da caça, das fronteiras e dos bosques, se encontraram em um santuário e reforçaram os seus laços de identidade e solidariedade. Portanto, vários dados podem ser analisados em uma simples placa de madeira do período arcaico. Depende somente do 'olhar' do(a) pesquisador(a). Desde a matéria-prima utilizada para confeccionar uma determinada cor até o tecido usado pela ninfa gravada na placa, tudo se entrelaça nas pesquisas dos(as) Pesquisadores(as) do ANHIMA e do NEREIDA.[2]

As experiências e as sensações em distintas espacialidades foram alvo de estudos e compõem a presente obra. Desejo a todos(as) uma *'deliciosa'* leitura.

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima

[2] O NEREIDA organizou anteriormente três livros, a saber: "Pintura e Imagem" (Ed. Apicuri, 2011); "História e Imagem: múltiplas leituras" (Editora da UFF/ FAPERJ, 2013); "Imagem, Gênero e Espaço: representações da Antiguidade" (Ed. Alternativa/ CAPES, 2014). A partir do segundo livro, "História e Imagens", materializou-se a parceria entre os(as) pesquisadores(as) franceses(as) e brasileiros(as) do ANHIMA – NEREIDA.

CAPÍTULO 1

TRAJE DE FESTA, PERFORMANCE (CORPORAL) VISUAL, OSTENTAÇÃO E BELEZA RITUAL NA GRÉCIA CLÁSSICA E HELENÍSTICA

Florence Gherchanoc[3]

A perspectiva histórico-antropológica permite observar vestimentas, corpo e beleza. Tal perspectiva é utilizada aqui para a análise do que é um traje de festa; e sobre o quê, em um contexto ritual, o distingue de uma roupa comum ou de uma vestimenta de luto.

A questão de partida, em outras palavras, é: há como definir ou mesmo caracterizar especificamente um traje festivo, dintinguindo-o de outras vestimentas e ornamentos? Por outro lado, em que sentido tal vestimenta serve para a *performance* ritual ou é benéfica para a celebração, para a festa?

A resposta passa pelo cruzamento de textos literários e epigráficos com a documentação iconográfica. Procura-se aqui definir e caracterizar um traje ritual em um primeiro momento, para então destacar algumas de suas peculiaridades. Então, em uma segunda fase, examina-se o papel dessas vestimentas específicas durante a festa, em relação à *performance* ritual, à sua teatralização e à sua beleza na Grécia Antiga nos períodos clássico e helenístico.

I. Em busca de um traje ritual de festa. Como caracterizá-lo?

1. Um traje "espetacular"

O primeiro ponto que pode parecer óbvio, mas que, no entanto, precisa ser lembrado, é o seguinte: o traje de festa se distingue de uma roupa comum usada todos os dias e geralmente sem tingimento; e se distingue de adornos do luto (vestimentas geralmente escuras; cabelo aparado ou raspado; e beleza do rosto alterada por lágrimas), tanto para homens como

[3] Professora de História Antiga Grega da Universidade Paris Diderot – Paris 7, Pesquisadora USPC e ANHIMA.

para mulheres, no mundo grego[4].

Suplicantes, de Ésquilo, por exemplo, peça datada entre 466 e 463 a.C., apresenta a exclamação de Teseu à vista da sua mãe enlutada (v. 94-97):

> οὐχ ἕνα ῥυθμὸν 95κακῶν ἐχούσας: ἔκ τε γὰρ γερασμίων ὄσσων ἐλαύνουσ᾽ οἰκτρὸν ἐς γαῖαν δάκρυ, κουραί τε καὶ πεπλώματ᾽ οὐ θεωρικά.
>
> Em mais de uma feição (*rhythmós*), nelas, se reconhece o luto; pois com seus olhos senis, que pena! Lágrimas (*dákry*) gotejam sobre a terra. E suas cabeças raspadas (*kouraí*), assim como seu traje (*peplōmata*), não tem um ar festivo.

O termo *theōriká* indica uma festa e um espetáculo que mobiliza todos os sentidos (visão, audição e, eventualmente, olfato) do espectador e torna-o ativo. De fato, os verbos *theôsthai* e *theōreîn* se referem, em particular, por um lado, a um olhar conectado a um conhecimento; e, por outro lado, a olhos que foram cativados. Desse fato, o espectador de tal *performance* pode julgá-la, medi-la, avaliá-la após uma contemplação ativa[5]. Assim, por meio de outros elementos, o traje de festa deve fascinar e cativar por sua beleza; o efeito que ele produz torna o espectador ativo.

2. Uma ausência de termos

Não há, na língua grega, um nome particular para designar ou qualificar

[4] Ver: GHERCHANOC, F., "Beauté, ordre et désordre vestimentaires féminins en Grèce ancienne", *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, "Costumes", n° 36, 2012, p. 19-42. Sobre ornamentos de luto e atitudes corporais associadas, ver GHERCHANOC, F., "Mise en scène et réglementations du deuil en Grèce ancienne", In : SEBILLOTTE, V. & ERNOULT, N. (eds.), *Les femmes, le féminin et le politique après Nicole Loraux,* Center for Hellenic Studies (Washington), 2011 [colóquio realizado entre 15,16 e 17 de novembro de 2007, organizado pelo Centro Louis Gernet (CNRS-EHESS), pela Equipe Phéacie (Université Paris I Panthéon-Sorbonne et Université Denis-Diderot Paris VII) e pela Réseau National Interuniversitaire sur le Genre (RING, Paris)]: Classic@7, https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/3369.

[5] Ver o artigo fundador de HUET, V., "Watching Rituals", In: RAJA, R. e RÜPKE, J. (eds.), A *Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*, Chichester-Malden, MA-Oxford, 2015, p. 144-154.

um traje ritual. Os termos utilizados são em grande parte vagos e imprecisos: *esthḗs*, *stolḗ*, *schêma*, *skeúē*. Os dois primeiros termos significam "vestimenta" em um sentido genérico. Os dois últimos remetem à forma: a uma representação visual que conduz quem olha a identificar com precisão o que a roupa porta - gênero, origem étnica, função social, *status* e ambiente. Esse tipo de vestimenta é reconhecível por todos e se distingue mais por suas qualidades do que por seu nome: a natureza do tecido (linho, lã *etc*.); a sua transparência; se está colorida, tingida e matizada; se comporta motivos iconográficos especiais, tanto geométricos como figurativos. Alguns desses elementos, de fato, desempenham um papel fundamental em termos de ostentação esperada na celebração.

As cores, por sua vez, podem ser identificadas na tábua de madeira pintada encontrada em uma caverna em Pitsa (*imagem 1*), na Acaia, datada do século VI a.C. Ela é, reconhecidamente, de um período anterior aos aqui considerados, mas é especialmente instrutiva, visto estar relacionada ao culto das ninfas. Isso está assinalado na inscrição em alfabeto coríntio que denomina duas dedicantes, *Eutidika* e Êucolis, e permite estabelecer que a tábua ou oferenda pintada é dedicada às ninfas.

Vê-se na tábua, precisamente, uma procissão, um prelúdio a um sacrifício para as ninfas. Os atores do rito portam vestimentas de festa, coroas e têm nas mãos ramos. Nessa configuração, que não foi escolhida por acaso e que o artesão representou, eles se dirigem para o altar situado à direita da cena. Todos estão vestidos com uma roupa vermelha ou azul; no entanto, as mulheres estão vestidas com um *chitṓn* e um *péplos* com bordas de ouro, e têm uma estatura mais alta do que os dois jovens que tocam música, um com uma lira, outro com um *aulós*. Outro jovem conduz a vítima sacrificial, com um cordeiro. À frente, uma jovem está em pé, em frente ao altar, e traz consigo uma *oinochóē* e derrama uma libação.

Há, na Grécia Antiga, algumas leis sagradas referentes às dimensões suntuárias que impõem uma simplicidade ritual. Além disso, outras leis informam, por causa das proibições que estipulam, as especificidades relacionadas ao uso de roupas festivas. Há ainda disposições concernentes também à limpeza, à qualidade do tecido, à cor da vestimenta (púrpura, preto, dourado, matizado), ao estilo e à ornamentação (com flores, com

douramentos). Também é alvo de prescrição se o/a cultuante porta ou não calçados, cintos, enfeites de cabeça (cabelo trançado, por exemplo), anéis e até mesmo o uso de maquiagem.

Às vezes, as orientações visam prioritariamente as mulheres e os cultos particulares. Por exemplo, sobre uma placa de bronze encontrada no norte de Arcádia e datada do final do século VI ou do início do século V a.C., relativa ao culto de Deméter Tesmoforos (*LSCGS*, n ° 32, Érésos), lê-se:

> Se uma mulher porta **uma vestimenta de cor viva** [matizada] (*zteraíon lôpos*), deixe-a dedicar-se a Demeter Tesmofóros. Se ela não a consagra, que ela pereça de má morte por sua conduta desfavorável ao culto e àquele que, neste momento, esteja assegurado no cargo de demiurgo, ela deve pagar uma multa de trinta dracmas. Se não pagar, deixe-a ser condenada por impiedade. Que este ato esteja em vigor por dez anos. Que esta placa de bronze seja sagrada.

Outro regramento relativo à regulação do culto de Demeter, mas desta vez perto de Dime e datado do século III a.C. (LSCGS, No. 33 A), afirma:

> [Deuses. Boa fortuna] para as *[Dê]mêtria* que as mulheres não portam, nem ouro de um peso superior a um óbolo, nem uma vestimenta matizada (*lōpíon poikílon*), nem uma roupa púrpura (*porphyréan*); que não se pintam com pomada cerusa (*mēte psēmythioûsthai*) e que não tocam *aulós*; Se uma delas não respeitar suas prescrições, que o santuário seja purificado como se a culpada tivesse cometido uma impiedade.

Em Lycosoura (IG V 2, 514, LSCG, nº 68), na Arcádia, concernente ao culto de Déspoina, uma lei do século III a.C. preconiza igualmente que as mulheres devem mostrar extremo grau de modéstia. Portar ouro, vestimentas (*heimatismós*) de cor púrpura, adornos de flores ou mesmo escuros, é proibido, salvo por sua consagração. Isso também se aplica aos calçados e anéis; ou ainda aos adornos de cabeça, como tranças ou véu.

> Santuário de Déspoina. É proibido entrar no santuário de Déspoina com joias de ouro, exceto por sua consagração, com uma vestimenta tingida de púrpura, ou florida, ou preta, com calçados, com um anel. No caso de alguém entrar com um dos objetos proibidos pela inscrição, terá que dar ao santuário. Também está proibido ter o cabelo trançado ou a cabeça coberta com véu; está interditado portar flores, interditada a iniciação das mulheres grávidas ou amamentando. Aqueles que oferecem sacrifícios deverão usar para esse efeito oliveira, murta, favo de mel, casca de cevada, estátuas (*agálmati*) [*sic*], papoulas brancas, lâmpadas, queima de incenso, mirra, condimentos. Aqueles que sacrificam à Déspoina oferecerão vítimas fêmeas brancas...

Esse tipo de prescrição também se aplica aos homens. Assim, na Ática, no primeiro século a.C., uma dedicação encontrada em uma caverna de Pan e de ninfas em Maratona menciona uma proibição de vestimenta semelhante:

> Para a boa fortuna. Sob o arcontado de Théophemos, os efebos Pythagoras, Sosikrates e Lysandros dedicaram (esta estela) a Pan e às Ninfas. O deus proibiu portar vestimentas coloridas ou tingidas ou (*mê eispherein chrômatinon mêde bapton mêde*...)" (SEG 36, 267 em LUPU Eran, *Greek Sacred Law. A collection of new documents* (NGSL), Leiden-Boston, Brill, 2005, p. 171-175).

Todos esses cultos impõem a simplicidade ritual a fim de garantir a piedade (*eusébeia*) e a boa ordem (*eukosmía*) da cerimônia. Além disso, proibições relacionadas aos elementos (ouro, púrpura, tinturas, cores brilhantes, listras, maquiagem) que constroem geralmente a beleza e o luxo dos ornamentos rituais e contribuem para a pompa, para o esplendor, para o sucesso da festa.

3. À exceção de "kósmos"

Os exemplos mostrados até aqui destacam apenas marcadores específicos do costume ritual. Não há, porém, um termo específico para a vestimenta ritual propriamente dita. Somente a palavra *kósmos*, usada particularmente para qualificar os enfeites femininos e o seu bom ordenamento, emerge para designar um traje ritual, embora o vocábulo também se aplique a outros ornamentos, inclusive os utilizados por homens[6].

O termo *kósmos* se aplica, por exemplo, para designar aqueles que se preparam para honrar Hera em Corinto, sob as ordens do tirano Periandro (no final do século VII ou no início do século VI a.C.), como afirma Herodoto (5.92G):

> ταῦτα δὲ ὡς ὀπίσω ἀπηγγέλθη τῷ Περιάνδρῳ, πιστὸν γάρ οἱ ἦν τὸ συμβόλαιον ὃς νεκρῷ ἐούσῃ Μελίσσῃ ἐμίγη, ἰθέως δὴ μετὰ τὴν ἀγγελίην κήρυγμα ἐποιήσατο ἐς τὸ Ἥραιον ἐξιέναι πάσας τὰς Κορινθίων γυναῖκας. αἳ μὲν δὴ ὡς ἐς ὀρτὴν ἤισαν κόσμῳ τῷ καλλίστῳ χρεώμεναι, ὃ δ᾽ ὑποστήσας τοὺς δορυφόρους ἀπέδυσε σφέας πάσας ὁμοίως, τάς τε ἐλευθέρας καὶ τὰς ἀμφιπόλους, συμφορήσας δὲ ἐς ὄρυγμα Μελίσσῃ ἐπευχόμενος κατέκαιε.
>
> [A]ssim que a mensagem foi recebida, [Periandro] ordenou por uma proclamação que todas as mulheres dos coríntios deveriam sair da cidade para o templo de Hera. Elas foram **como para uma festa (hortḗ), adornadas com seus mais belos enfeites,** mas ele, que havia nomeado seus guardas, de igual modo as fez tirar, mulheres livres e servas, fez carregar os despojos empilhados para uma fossa e os queimou enquanto orava para Melissa.

[6] Ver CASEVITZ, M. "À la recherche du *kosmos", Le temps de la réflexion,* X, 1989, p. 97-119; CARTLEDGE, P.; MILLET, P.; VON REDEN, S. (eds.), Kosmos, *Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Cambridge, 1998; COLBURN, C. S.; HEYN, M. K. (eds.), "Introduction. Bodily Adornment and Identity", In: *Reading a Dynamic Canvas. Adornment in the Ancient Mediterranean World*, Cambridge, 2008, p. 1-12; PRÊTRE, C., Kosmos *et* kosmema. *Les offrandes de parures dans les inscriptions de Délos, Kernos,* suplemento 27, Liège, 2012; BRIAND, M., "De la parure à l'harmonie du monde: esthétique et idéologie du *kosmos* dans la poésie mélique grecque archaïque", In: BODIOU, L., GHERCHANOC, F.; HUET, V.; MEHL, V. (dir.), *Parures et artifices: le corps exposé dans l'Antiquité,* Paris, 2011, p. 217-232.

O conhecido episódio dedicado aos Cipsélidas mostra que as mulheres participantes do culto a Hera vestiam roupas de festa - *kósmos* - reconhecíveis por aqueles que as observam. Periandro apanha-as e queima-as. Esse mau comportamento é característico da atitude dos tiranos arcaicos em relação ao luxo e à ostentação aristocrática, com ênfase sobretudo à impiedade do tirano e a uma disfunção política[7].

O termo *kósmos* também é mencionado em uma lei arcaica ateniense atribuída a Sólon, ainda em vigor aparentemente à época clássica, e relativa ao destino reservado às mulheres adúlteras: como sinal de sua desonra, elas são proibidas de frequentar os santuários e de portar belas roupas (*kósmos* e *himátia*). Assim, elas não são mais capazes de participar de alguns festivais religiosos, nem têm capacidade de ocupar uma função "oficial" na cidade como esposas dos cidadãos, como afirma Ésquines em *Contra Timarco* 183:

> ὁ δὲ Σόλων ὁ τῶν νομοθετῶν ἐνδοξότατος γέγραφεν ἀρχαίως καὶ σεμνῶς περὶ τῆς τῶν γυναικῶν εὐκοσμίας. τὴν γὰρ γυναῖκα ἐφ᾽ ᾗ ἂν ἁλῷ μοιχός, οὐκ ἐᾷ κοσμεῖσθαι, οὐδὲ εἰς τὰ δημοτελῆ ἱερὰ εἰσιέναι, ἵνα μὴ τὰς ἀναμαρτήτους τῶν γυναικῶν ἀναμειγνυμένη διαφθείρῃ: ἐὰν δ᾽ εἰσίῃ ἢ κοσμῆται, τὸν ἐντυχόντα κελεύει καταρρηγνύναι τὰ ἱμάτια καὶ τὸν κόσμον ἀφαιρεῖσθαι καὶ τύπτειν, εἰργόμενον θανάτου καὶ τοῦ ἀνάπηρον ποιῆσαι, ἀτιμῶν τὴν τοιαύτην γυναῖκα καὶ τὸν βίον ἀβίωτον αὐτῇ κατασκευάζων.
>
> Sólon, o mais ilustre dos legisladores, tratou. com a gravidade própria a seu tempo remoto, a boa conduta das mulheres. Assim, ele proíbe qualquer adorno (*ouk... kosmeîsthai*) à mulher que foi surpreendida em adultério, e ele a proíbe de se associar às cerimônias sagradas públicas, de modo que, não se misturando com as mulheres honestas, ela não as corrompa. Se, apesar dessa proibição, ela tomar parte das cerimônias ou vestir-se com adornos (*kosmêtai*), ele orde-

[7] Ver: WILL, E., Korinthiaka. *Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques,* Paris, 1955, p. 441-571; LORAUX, N., "Mélissa, épouse et fille de tyran", In: LORAUX, N. (dir.), *La Grèce au féminin,* Paris, 2009 [2003], p. 3-37.

> na que ao primeiro que a encontre arranque as suas vestimentas (*katarrhegnýnai tà himátia*), arranque seus ornamentos (*tòn kósmon aphaireîsthai*) e dê-lhe golpes, evitando, porém, a morte ou a mutilação. O legislador atinge essa mulher com uma punição desonrosa e prepara-lhe uma vida intolerável.

Como uma marca de desonra e vergonha, essas mulheres são privadas de suas belas e luxuosas roupas festivas, sob a pena de serem punidas por qualquer cidadão.

Em Xenofonte, é possível constatar que a palavra *kósmos* também estabelece uma diferença entre as roupas masculinas e as femininas. Em *Econômico*, ele afirma:

> [6] ἐπεὶ δὲ ταῦτα διήλθομεν, ἔφη, οὕτω δὴ ἤδη κατὰ φυλὰς διεκρίνομεν τὰ ἔπιπλα. ἠρχόμεθα δὲ πρῶτον, ἔφη, ἀθροίζοντες, οἷς ἀμφὶ θυσίας χρώμεθα. μετὰ ταῦτα κόσμον γυναικὸς τὸν εἰς ἑορτὰς διῃροῦμεν, ἐσθῆτα ἀνδρὸς τὴν εἰς ἑορτὰς καὶ πόλεμον, καὶ στρώματα ἐν γυναικωνίτιδι, στρώματα ἐν ἀνδρωνίτιδι, ὑποδήματα γυναικεῖα, ὑποδήματα ἀνδρεῖα.
>
> Depois desta visita [da casa], nós começamos a organizar os nossos assuntos por categorias. Começamos, disse ele, reunindo o que serve para os sacrifícios. Em seguida, colocamos de lado os vestidos de festa da mulher (*kósmon gynaikòs tòn eis heortás*), as vestimentas do homem para a festa e a guerra (*esthêta andròs tẽn eis heortàs kaì pólemon*), os cobertores no recinto das mulheres, os cobertores no recinto dos homens, calçados femininos, calçados masculinos. (Econômico, IX, 6).

O esposo tem duas vestimentas (*esthêta*) especiais, uma de festa (*heortḗ*) e outra para guerra; sua esposa tem uma única vestimenta especial: um *kósmos* para as festas.

O termo *kósmos* define, além do que foi demonstrado até aqui, uma organização estruturada de vários elementos reunidos e organizados em ordem sobre o corpo, concebidos como algo mais sofisticado do que os trajes

masculinos. Além disso, esse tipo de roupa está em harmonia com o ritual, em grego, *katà kósmon* ou *katà kallós*[8]. Ela garante a *eukosmía* do ritual.

Além disso, o *kósmos* está ligado à sedução e ao erotismo, ao elã do desejo, ao seu poder. Por exemplo, em *Ilíada* XIV, a palavra é usada para descrever a *toilette* de Hera para seduzir Zeus[9]. Logo, as mulheres usam o *kósmos* imbuído de uma forte sedução e beleza – *cháris* – para emanar e tornar o seu corpo desejável. Essa beleza é um vetor, pois serve como meio para se comunicar com os deuses e agradá-los pelo espetáculo da *eukosmía* da celebração.

Finalmente, em geral, não é necessário nomear ou mesmo descrever um traje ritual, mesmo que essa peça de vestuário seja usada excepcionalmente nas "grandes ocasiões", em princípio. Somente situações que se referem à *tryphḗ* (luxo excessivo), por exemplo, ou que justificam um ritual particular para todos os fiéis, ou um estatuto distintivo, impõem que se defina, por prescrições mais precisas, a qualidade da vestimenta.

II. Vestimentas rituais específicas

1. O brilho e colorido das vestimentas de festa

As mais belas vestimentas são utilizadas durante os festivais, situações em que os deuses e as deusas, ou pelo menos as suas imagens, se manifestam nas mais belas vestimentas e, às vezes, são oferecidas roupas novas, como Atena, nas Panateneias de Atenas, que recebia anualmente um *péplos* magnífico incluindo cenas da gigantomaquia que celebravam os olímpicos e, em particular, Atena[10]. O coro em *Hécuba* de Eurípides

[8] Para Iliaka, Ilion, II a.C.; *LSAM*, n° 9, l. 28: *hópōs katà [k]állos pompeúōsin*. Sobre a boa ordem e a beleza esperada nas procissões, ver VIVIERS, D., «Élites et processions dans les cités grecques: une géométrie variable?», In: CAPDETREY, L. e LAFOND, Y. Lafond (dir.), *La cité et ses élites. Pratiques et représentation des formes de domination et de contrôle social dans les cités grecques*, Paris-Bordeaux, 2010, p. 163-183.

[9] HOMERO*, Ilíada* XIV,187; ver, sobre esta beleza/ordem, BODIOU, L., GHERCHANOC, F., HUET, V. e MEHL, V., «Introduction», In: *Parures et artifices: le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, 2011, p. 7-8.

[10] Sobre o *péplos* de Atena e as Panateneias, MANSFIELD, J. M., *The robe of Athena and the Panathenaic* "*peplos*", dissertação, Berkeley, 1985; BARBER, E. J. W., "The *Peplos* of Athena", In: NEILS, J. (ed.), *Goddess and Polis, the Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, 1992, p. 103-118; NEILS, J. (ed.), *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*, Madison, 1996, p. 192 e seguintes; LEE, M. M., *The Myth*

evoca, em conexão com a cidade de Palas, o "*péplos* tingido com açafrão *krokéōi péplōi*) da deusa na bela carruagem", e se pergunta: "Eu teceria os corcéis acoplados na trama hábil com tons floridos, ou a raça dos Titãs, a quem o relâmpago de duplo golpe de Zeus, filho de Cronos, adormeceu com sono eterno[11]" (466-474). Ifigênia, isolada, sem marido, sem filhos, sem país, sem amigos, exilada por suas núpcias, lamenta:

> οὐ τὰν Ἄργει μέλπουσ᾽ Ἥραν
> οὐδ᾽ ἱστοῖς ἐν καλλιφθόγγοις
> κερκίδι Παλλάδος Ἀτθίδος εἰκὼ
> καὶ Τιτάνων ποικίλλουσ᾽, ἀλλ᾽
> αἱμόρραντον δυσφόρμιγγα
> ξείνων αἱμάσσουσ᾽ ἄταν βωμούς,
> οἰκτράν τ᾽ αἰαζόντων αὐδὰν
> οἰκτρόν τ᾽ ἐκβαλλόντων δάκρυον.
>
> Em vez de cantar Hera, a Argina, em vez de desenhar sobre a tela com belos sons, com a minha naveta, em cores cintilantes (*poikíllousa*), a imagem de Palas de Atenas e dos Titãs! Aqui escrevo com sangue as dificuldades, sinistras de cantar, estranhos gemidos de queixas lamentáveis, derramando lágrimas lamentáveis (Eurípides, *Ifigênia em Táuris*, 221-228).

Esses ornamentos tecidos para os deuses também são atestados pela epigrafia. Por exemplo, em Magnésia do Meandro, a partir do final do século II a.C., após o anúncio dos que devem fazer uma procissão juntos, o decreto relativo à festa de Zeus Sôsipolis estipula:

> Que o *estefanóforo* que conduz a procissão carregue a *xóana* de todos os doze deuses em suas mais belas vestimentas (*en esthêsin hōs kallístais*), e que ele estabeleça um *thólos* na ágora perto do altar dos doze

of the classical Peplos, Ann Arbor, 1999.

[11] ἢ Παλλάδος ἐν πόλει
τὰς καλλιδίφρους Ἀθα-
ναίας ἐν κροκέῳ πέπλῳ
ζεύξομαι ἆρα πώλους ἐν
δαιδαλέαισι ποικίλλουσ᾽
ἀνθοκρόκοισι πήναις, ἢ
Τιτάνων γενεὰν τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρῳ κοιμί-
ζει φλογμῷ Κρονίδας;

deuses... [por Sokolowski, LSAM, 32; tradução inglesa e breve comentário (1, 32-64), Lupu (NGSL), 97-99)

As vestimentas fabricadas para os deuses precisam ser dignas de beleza e elas participam do esplendor do ritual. De fato, deve-se olhar mais amplamente para todas as roupas oferecidas aos deuses e consagradas nos santuários e, para completar o quadro, para aqueles que vestem e decoram as estátuas divinas. Tal tema foge ao escopo abordado aqui, que se concentra em humanos e não em imagens dos deuses. Ainda assim, é um tema que precisa ser investigado.

Os fiéis que participam dos festivais, também usam vestimentas luxuosas e brilhantes, feitas de cores heteróclitas e matizadas, comportando igualmente motivos figurativos e até narrativos. Eles, os fieis, podem:

- embrulhar o seu corpo com um tecido tingido de açafrão, como o fizeram, por exemplo, as mulheres em *Tesmoforiantes* de Aristófanes (versos 939-966). Na peça, o parente de Eurípides, no afã de espionar as mulheres que desejam matar o tragediógrafo, disfarçou-se como elas para honrar a deusa Deméter, e adornou-se com uma túnica e uma mitra. Outro exemplo é Ifigênia, que no momento de ser oferecida como um sacrifício por seu pai, usa vestimentas semelhantes (Ésquilo, *Agamêmnon* 238);

- portar uma peça de ouro ou púrpura. Por exemplo, para as Grandes Dionisíacas de 351 a 350 a.C., Demóstenes, que foi *chorēgós* e desejava realçar o brilho do seu coro, mandou um artesão fabricar uma vestimenta sagrada (*tèn esthêta hierán*), além de coroas de ouro, que Mídias destruiu em parte, um dos ultrajes que justificou o processo movido por Demóstenes contra o seu agressor (Demóstenes, *Contra Mídias* XXI,16):

> τὴν γὰρ ἐσθῆτα τὴν ἱεράν (ἱερὰν γὰρ ἔγωγε νομίζω πᾶσαν ὅσην ἄν τις εἵνεκα τῆς ἑορτῆς παρασκευάσηται, τέως ἂν χρησθῇ) καὶ τοὺς στεφάνους τοὺς χρυσοῦς, οὓς ἐποιησάμην ἐγὼ κόσμον τῷ χορῷ, ἐπεβούλευσεν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, διαφθεῖραί μοι νύκτωρ ἐλθὼν ἐπὶ τὴν οἰκίαν τὴν τοῦ χρυσοχόου. καὶ διέφθειρεν, οὐ μέντοι πᾶσάν γε: οὐ γὰρ ἐδυνήθη. καίτοι τοῦτό γ᾽ οὐδεὶς πώποτ᾽ οὐδένα φησὶν ἀκηκοέναι τολμήσαντ᾽ οὐδὲ ποιήσαντ᾽ ἐν τῇ πόλει.

> Sim, **a vestimenta consagrada** (*tẽn... esthêta hierán*) - quero dizer com isso, qualquer roupa preparada para **um banquete** (*tês heortês*), até que seja usada - e também **as coroas de ouro** (*toùs stephánous toùs chrisoûs*) que eu fiz para realçar **o brilho** (*ho kósmos*) **do meu coro**, era o que ele queria danificar deliberadamente entrando de noite na casa do ourives. Ele danificou a vestimenta, mas não completamente, porque não pôde fazê-lo. Ninguém pode dizer que nunca ouviu falar de alguém que tenha se atrevido a cometer tal ato em nossa cidade.

- portar ou um casaco colorido ou branco brilhante.

As celebrações devem provocar inveja (*zēlōtós*) pela intensidade de sua beleza, fundada entre outras coisas sobre um belíssimo cenário, a *eukosmía* dos ornamentos rituais.

2. Os adereços rituais são símbolos de riqueza e beleza.

Os adereços são importantes índices que caracterizam o círculo de pessoas envolvidas no ritual. Na hierarquia dos cultos, primeiro estão os deuses, cuja magnificência é o seu privilégio; em segundo lugar, estão aqueles que se assemelham a eles[12]. E são as vestimentas luxuosas que contribuem para a pompa e para a *eukosmía* do festival, especialmente durante a procissão (*pompḗ*).

No que segue, alguns exemplos iconográficos, que obviamente não apresentam fotografias da realidade, darão uma idéia de como uma procissão religiosa poderia ser visualmente, mesmo que os exemplos escolhidos sejam de uma *pompḗ* de deuses e não de humanos.

Assim, o dinos de Sófilos, datado do século VI a.C., mostra o casamento de Peleu e Tétis acima dos frisos retratando animais reais e imaginários (*imagem 2* - Londres, British Museum, 1971,1101.1): a procissão é colorida. Na pintura, as vestimentas das deusas são ricamente ornamentadas

[12] Conferir: ATENEU, V, 197d-200e que propõe uma descrição detalhada da mais gloriosa festa celebrada em Alexandria: a procissão de Ptolomeu II Filadelfo, na segunda metade do século III. a.C., especialmente a divisão dionisíaca.

com desenhos com motivos figurativos (animais reais e imaginários), comparáveis àquelas que aparecem nos frisos abaixo.

É possível ver também no dínos de Sófilos Peleu, que recebe os seus convidados em sua casa. Atrás de Peleu está Hermes; depois, as Moiras, Dioniso, Hebe e o centauro Quirom. Em seguida, há diferentes carros com casais divinos: o primeiro é de Zeus e Hera; o segundo é de Poseidon e Anfitrite; o terceiro é de Hermes e Apolo; o quarto é de Ares e Afrodite. Atena e Ártemis lideram o último, e elas são seguidas pelo avô de Tétis, Oceano, Tétis e Ilítia; seguindo-os, está Hefesto, em uma mula (*imagem 2a* e *2b*).

O Vaso François, também datado do século VI a.C., representa os deuses, no contexto do casamento. Porém, no caso particular este caso, as deusas estão adornadas com tecidos dotados de numerosos padrões geométricos (*imagem 3* - Florença, Museu Arqueológico, n° 4209).

Essas roupas ricas feitas de motivos figurativos reforçam a luminosidade dos tecidos. E essa luminosidade especifica exatamente quais divindades eram seres naturalmente bonitos e brilhantes para os seres humanos. Essas poucas imagens de vasos são úteis para entender melhor o efeito esperado pela aliança de cores (púrpura, branco, preto e ocre) e os desenhos geométricos e figurativos.

Essa construção visual do divino pode servir de modelo para pensar o traje ritual, composto por vestimentas luxuosas e cintilantes, feitas de cores heterogêneas e variadas, incluindo também motivos figurativos

Nesse aspecto, açafrão[13], ouro e púrpura[14] são, sem surpresa, as cores utilizadas com mais frequência.

Outro exemplo são os tecidos tingidos, datados do século IV a.C., encontrados na Ucrânia (*imagem 4*), os quais comportam motivos mitoló-

[13] Sobre essas roupas cor de açafrão que envolvem os corpos das mulheres em homenagem a Deméter, cf. ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes* 939-946, ou o corpo de Ifigênia quando ela foi oferecida como sacrifício, cf. *ÉSQUILO*, *Agamemnon* 232-233 e 238.

[14] Sobre a aliança de ouro e púrpura como símbolos de riqueza e excelência, veja JONES, C., «Processional Colors», In: BERGMANN, B. & KONDOLEON, C. (eds.), «The Art of Ancient Spectacle», *Studies in the History of Art*, 56, 1999, p. 252 e GRAND-CLEMENT, A.*, La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs (VIIIe-début du Ve s. av. n. è.)*, Paris, 2011, p. 266-340.

gicos. Pode-se ver nesses como as inscrições são repetidas: uma Níkē, as Eríneas e Atena, bem como as bordas coloridas com animais, carros, hoplitas e coros dançando.

3. Os adornos que canalizam o olhar e destacam o que constituem o "ponto" do espetáculo

A vestimenta de festa, em efeito, focaliza a atenção do espectador por meio de outros elementos do ritual, como música ou perfumes. Ela é projetada para atrair a atenção para o que se deve olhar, para o que é mais bonito e para o que é mais importante e útil ao ritual. A luminosidade e o brilho indicam isso de forma ostentosa. Assim, a roupa ritual deve ser atraente, impressionante e cativante, pois afirma toda a beleza do ritual, que deve agradar os deuses para serem eficazes.

Este é o caso, durante as festas de casamento, quando a noiva e o jovem homem são os mais bonitos (*kaloí*)[15]. Durante a *nymphagogía*, esse cortejo leva os esposos a seu *oikos*, as mulheres cantam a sua beleza, enquanto as tochas os iluminam, como mostra uma píxide beócia do século V a.C. (*imagem 5* - Tebas, Museu Arqueológico 31923)[16].

A imagem da píxide é bem conhecida das meninas: no dia do casamento, ela é *kalḗ* (bela) ou *kallístē* (a mais bela). Ela veste o que a Pobreza suprimirá durante o seu reinado na comédia de Aristófanes, *Pluto*, versos 529-530: os perfumes e os magníficos tecidos tingidos e matizados, provavelmente de ouro e púrpura de acordo com um modelo antigo[17], que constituem o adorno (*kósmos*) ritual e nupcial da noiva.

> Πενία
> οὔτε μύροισιν μυρίσαι στακτοῖς ὁπόταν νύμφην

[15] Ver GHERCHANOC, F., *L'*oikos *en fête. Célébrations familiales et sociabilité en Grèce ancienne*, Paris, 2012, p. 134-136.

[16] Ver igualmente SUTTON, R., "On the Classical Athenian Wedding: Two-Red Figure *Loutrophoroi* in Boston", In: SUTTON, R. (ed.), *Daidalikon, Wauconda*, 1989, p. 331-359, especialmente 337 e 229; SUTTON, R., *The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-Figure Pottery*, Ph. D. Chapel Hill, 1981, p. 208-210.

[17] Conferir: o casamento de Heitor e Andrômaca em SAFO, fragmento 44, l. 8-10 (L.-P): "Muitos braceletes de ouro e roupas roxas perfumadas, ornamentos multicoloridos, inumeráveis taças de prata e marfim".

ἀγάγησθον.
οὔθ᾽ ἱματίων βαπτῶν δαπάναις κοσμῆσαι
ποικιλομόρφων.

Pobreza.
Mais das essências que são espalhadas gota a gota sobre a esposa quando vós a conduzis para a casa de seu marido.
Ou de tecidos (*himatíōn*) com tinturas suntuosas e variadas para enfeitá-la (*kosmêsai*)

Além disso, sobre uma píxide ática, datada do século V a.C. (*imagem 6* - Filadélfia, University of Pennsylvania Museum, MS 5462), vê-se, em companhia de um Héracles nu, Hebe, cujo cabelo é adornado com um magnífico açafrão amarelo que ajusta um Eros; a jovem noiva também usa um vestido ricamente decorado, bem como joias (brincos, colar e pulseira). Esses adornos destacam e enunciam a beleza que emana da noiva, sua sedução e atratividade, dizendo em que medida ela trará riqueza e prosperidade a seu novo *oîkos*, produzindo filhos (a esse respeito, o poder erótico é necessário para a *mixis* ou união dos corpos) e transformando os produtos agrícolas.

De fato, os deuses são os garantidores dessa felicidade anunciada e esperada, que manifestam tão bem as vestimentas dos cônjuges, os cantos do himeneu e a luz das tochas.

Essa ideia é menos perceptível em relação ao noivo. No entanto, em *Paz*, de Aristófanes, em razão de seu casamento, o *nymphíos*, na pessoa do velho Trigeu, torna-se bonito. Como ele mesmo afirma (Aristófanes, *Paz* 856-870).

O Coro.
É com verdadeira felicidade que o velho, tanto quanto posso ver aqui, é bem-sucedido hoje.
Trigeu.
O que será de você quando me vir casado **(***nymphíon)* em todo meu esplendor *(lamprón)?*
O Coro.
Você será digno de inveja (*zēlōtós*), velho: mais uma vez jovem e esfregado em perfumes.
Trigeu.
Eu acho que sim. O que será quando deitar com ela,

> eu vou pegar suas tetas?
> O Corifeu.
> Você ficará mais feliz do que os... piões de Carcino.
> O servo.
> A menina está banhada; no lado do rabo, tudo está bem. A torta está cozida, o sésamo está amassado, e também o resto. Tudo o que falta é a verga.

Como "*nymphíos*", Trigeu se torna jovem novamente e "*lamprós*", cheio de brilhantismo, com suas vestimentas e com os óleos perfumados que o cobrem. É lindo, cheira bem, o que o torna invejável (*zēlōtós*). Isso significa que ele (todo o seu corpo adornado) incorpora a sedução, a *cháris*, essencial para o cumprimento do casamento, para a produção de filhos.

O papel dos ornamentos rituais também é significativo **durante as grandes festas públicas das cidades**, especialmente para as estátuas de divindades, para sacerdotes e sacerdotisas, ou para todas as pessoas que realizem ou acompanhem um gesto ritual essencial, para todos aqueles que estão diretamente envolvidos na celebração. A vestimenta os distingue, como atores do culto, hierarquicamente.

Em alguns casos, o traje ritual se torna um sinal honorífico e distintivo, caracterizando uma função oficial. Em Halicarnasso, no século III a.C., a cidade financiava até mesmo o traje ritual, a vestimenta de festa, da sacerdotisa de Artemis Pergaia:

> Todos os anos, os controladores das contas (*exetastaí*) abrem os troncos e dão à sacerdotisa pelo sacrifício a favor [pelo bem] da cidade, para o seu vestuário (*himastismón*) e para... (LSAM, 73). Tradução de Le Guen-Pollet, n. 43).

Alguns textos dão indicações mais precisas para caracterizar a roupa dos sacerdotes. Eles geralmente carregam insígnias específicas, como a coroa (*stephanḗ*), as tiras (*stémmata*) ou um cutelo sacrificial (para as sacerdotisas, a chave do santuário)[18].

[18] Sobre os agentes do culto e seu costume, ver GEORGOUDI, S., "Esquisse sur les vêtements et les insignes des agents de culte", In: GHERCHANOC, F. e HUET, V. (dir.), *Performances corporelles et vestimentaires en Grèce et à Rome: le rituel en*

No entanto, para o período clássico, em relação aos sacerdotes, os textos literários fornecem poucas referências a uma vestimenta distintiva e magnífica. Apenas os cabelos compridos e uma faixa de cabeça são mencionados. Heródoto (II, 36) explica, por exemplo, que: "Em qualquer outro lugar [especialmente no mundo grego, devemos entender], os sacerdotes dos deuses usam seus longos cabelos; no Egito, eles são curtos"[19].

Desse ponto de vista, as imagens às vezes dão mais detalhes porque os pintores deliberadamente orientam nossos olhos.

Assim, em um *skýphos* de Palermo (Palermo, MN V 661a, [*ARV*^{2} 472.210, 1654], Macron), um homem com cabelos longos e um vestido longo ricamente decorado se assemelha a Dioniso, com a taça de beber (*kántharos*) em vias de oferecer uma libação. Ele é o próprio Dioniso ou é o seu sacerdote, que se assemelha a uma epifania do deus.

Em uma ânfora panatenaica (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, A 196:4 (478) [*ARV*^{2} 1146.48], vers 440), é possível ver à esquerda, um jovem com um *kanoûn* e uma *oinochóē*; à direita, um homem barbudo vestido com uma túnica ornamentada que toma até seus pés, um cântaro na mão, derrama uma libação. Ele é sacerdote ou um indivíduo "privado"? Além disso, sua roupa com padrões impressos atrai o olhar e o sinaliza como aquele que executa o gesto ritual mais importante.

Os textos literários e especialmente epigráficos do século IV a.C., incluindo os períodos helenístico e romano, são mais precisos sobre os trajes rituais particulares e distintivos que os sacerdotes usam.

Essa vestimenta (sua forma, sua cor) é escolhida em função da divindade a ser honrada e da natureza do culto:

- por exemplo, **em Pérgamo**, no século III a.C. (***LSA* 11**): o

question, actes de la Celtic Conference in Classics d'Edimbourg les 25-28 juin 2014; igualmente PIRENNE-DELFORGE, V., "Prêtres et prêtresses", *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, V, Los Angeles, 2005, p. 29-30; BRØNS, C., *Gods and Garments. Textiles in Greek Sanctuaries in the 7th-1th Centuries BC*, Saxo Institute, 2014 (tese de doutorado), p. 161-174.

[19] Conferir: EURÍPIDES, *Bacantes* 493-494; IG II/III^2, 3606, l. 13-14 (em torno de 175 a.C): "Os sacerdotes dos deuses, em primeiro lugar, usando cabelos longos e seus próprios ornamentos" (*hirêas mèn prôta theôn komóōntas etheírais / kósmōi tôi sphetérōi*).

sacerdote usa uma coroa de oliveira com uma fita púrpura e uma clâmide branca (ninguém sabe para qual divindade):

> Que [o sacerdote] designado no [seu] turno pela sorte porte uma [cl]âmide branca e uma c[o]roa de oliveira com uma fita púrpura; que leve um *géras* de animais sacrificados, a pele, uma coxa e rendimentos das lojas (*ergastería*) que consagrei; que o sacerdote designado a seu turno pela sorte arrende-os e quando sua sorte mudar, transmita-os ao seu sucessor, com pena de pagar a despesa incorrida para fazer reparação; que ele seja isento de todas as liturgias, pelo tempo em que ele deva suportar a coroa; que ele conserve os objetos de prata do deus e outras oferendas e entregue-os ao seu sucessor. Que fique bem!

- em Cós, no século II-I a.C. o sacerdote se distingue por um *chitṓn* púrpura, um anel de ouro e uma coroa de oliveira, que ele usa durante o festival em homenagem a *Níkē* e no interior do santuário e pelos outros sacrifícios (**LSCG 163**):

> Que o sacerdote, pelos sacrifícios feitos pelo povo no vigésimo dia do mês Petageitnios, conduza a procissão com o monarca, os hieropes e os vencedores das competições estefanitas, usando um *chitṓn púrpura, um anel de ouro e uma coroa de oliveira. Que ele porte a mesma vestimenta no santuário e durante todos os outros sacrifícios; que ele porte na vida vestimentas brancas, e que ele permaneça puro como está prescrito aos sacerdotes que permanecem puros...*

Além disso, às vezes, em um contexto ritual, **os magistrados** também se vestem de uma maneira específica.

- Por exemplo, de acordo com Plutarco, durante a celebração anual dos soldados que caíram em Plateia em 479 a.C., na procissão, o arconte de Plateia, cujo cargo é administrativo e religioso, porta uma túnica púrpura (*chitôna phoinikoûn*), enquanto "em qualquer outro momento ele não tem direito

de portar [...] nem outras vestimentas que não sejam vestimentas brancas (*esthêta plẽn leúkēs*)":

> ἐπὶ πᾶσι δὲ τῶν Πλαταιέων ὁ ἄρχων, ᾧ τὸν ἄλλον χρόνον οὔτε σιδήρου θιγεῖν ἔξεστιν οὔθ᾽ ἑτέραν ἐσθῆτα πλὴν λευκῆς ἀναλαβεῖν, τότεχιτῶνα φοινικοῦν ἐνδεδυκὼς ἀράμενός τε ὑδρίαν ἀπὸ τοῦ γραμματοφυλακίου ξιφήρης ἐπὶ τοὺς τάφους προάγει διὰ μέσης τῆς πόλεως.
>
> Por fim, vem o arconte de Plateia; em qualquer outro momento, ele não tem o direito de tocar o ferro, nem de portar vestimentas que não sejam vestimentas brancas; mas nessa circunstância, ele porta uma túnica púrpura, ele segura uma urna que pegou no depósito dos arquivos, e ele avança, uma espada na mão, ele atravessa a cidade até os túmulos. (Plutarco, *Aristides*, 21.4)

- No final do século III ou na primeira metade do século II a.C. (Sokolowski), por ocasião de uma festa de (E)isitêria em homenagem a Ártemis Leucofriene, os magistrados portam: **vestimenta solene [distintiva; notável: *esthêsi[n] episẽmois*] e coroas de louro (*dáphnēs stephánois*)**:

> Naquele mês, no dia proclamado sagrado, a multidão encheu a ágora, estando presentes os polemarcas, os *oikonómoi*, o [se]cretário do Conselho, o estratego, os hiparcas, o estefanóforo, o controlador (*antigrapheús*) em vestimentas solenes e coroas de louro, o arauto sagrado, aquele que agora está na função e aquele que será a cada ano, sucessivamente, tendo proclamado o silêncio (de bom augúrio), antes do *bouleutḗrion*, entre crianças, deve pronunciar a prece e apelar para todas as pessoas (nestes termos): "Convido todos os habitantes da cidade e do país dos Magnetos, por ocasião da bela Isitêria, a realizar, neste dia, de acordo com os meios de (cada) casa, um [sa]crifício agr[adável] para Ártemis Leukofriene" (LSAM 33, decreto relativo à festa de [E]isitêria, em homenagem a Ártemis Leukofriene. LUPU, E., *Greek Sacred Law. A Collection of New Documents (NGSL)*, Leiden-Boston, 2005, 97).

Finalmente, não existe um código de vestimenta padronizado para sacerdotes ou magistrados. No entanto, as vestimentas distintivas em razão dos sinais que os compõem [natureza da roupa, cores que são símbolos de prestígio - púrpura, ouro - e de pureza (branco)] informam aos observadores a respeito do *status* dos protagonistas do ritual, do caráter sagrado ligado ao seu cargo, e igualmente destaca quem tem a função e o papel mais importante para o ritual, e em que direção os espectadores devem olhar.

Enfim, como os seres humanos, **os animais sacrificados**, adornados com douramentos, coroas de flores e guirlandas (*stémmata*), são oferecidos como um espetáculo, exibidos por sua beleza, como animais de preço e valor, antes da *thysía*[20].

Por exemplo, no lado A de uma ânfora (BM 284, pintor de Nausícaa), é possível ver duas mulheres que preparam bois para o sacrifício, adornando-os com *stémmata* em uma composição quase simétrica. Esses ornamentos reforçam a bela presença desses animais cuidadosamente escolhidos e tornam-se *hiereía*. Assim ornados, eles contribuem ao lado dos humanos e das estátuas divinas para o esplendor e para o sucesso da celebração.

III. Criando a beleza e fazendo da festa um espetáculo brilhante

Precisamente, todos aqueles que desempenham um papel decisivo para o bom funcionamento e para o sucesso do ritual distinguem-se por suas roupas específicas. Eles criam a beleza e tornam a festa brilhante. Entre eles, jovens, as meninas e os meninos, ocupam um lugar importante, especialmente durante a procissão, pelo espetáculo que produzem.

[20] Já na épica homérica: conferir *Odisseia* 3.384; 432-435. Em uma imagem (BM 97.7-27.2), Polixena toma o lugar de uma vítima sacrificial: Neoptólemo mergulha a sua espada na garganta da garota e o sangue flui no altar. Como isso é importante para o sacrifício, suas vestimentas atraem os olhos, bem como as decorações do altar.

1. Canéforas e cavaleiros

Este é precisamente o caso da canéfora, em que uma menina se distingue pela sua vestimenta e seus atributos. Assim, em uma cratera de Ferrara, datada de 450-400 a.C., ela conduz a procissão ao santuário de Apollo. Ela é reconhecível pela cesta ritual ou *kanoûn*, que ela carrega sobre sua cabeça. Em sua roupa, um manto típico e ricamente decorado (um *ependýtē*)[21] está colocado sobre o seu *chitṓn* (*imagem 7* - Ferrara, Museu Arqueológico Nacional, 44894 T 57C)[22]. De acordo com a caracterização de Aristófanes, o rosto de uma jovem menina é clareado (*Assembleia de mulheres*, verso 732); ela usa um colar de figos (*Lisístrata*, verso 647), joias de ouro (*chrysía*) e finos tecidos cintilantes:

> στρωμάτων δὲ ποικίλων καὶ
> χλανιδίων καὶ ξυστίδων καὶ
> χρυσίων, ὅσ᾽ ἐστί μοι,
> οὐ φθόνος ἔνεστί μοι πᾶσι παρέχειν φέρειν
> τοῖς παισίν, ὁπόταν τε θυγάτηρ τινὶ κανηφορῇ.
> **Tapeçarias cintilantes** (*strōmátōn... poikílōn*), **capas de lã** (*chlanidíōn*), **túnicas finas** (*xystídōn*), **joias de ouro** (*chrysíōn*), tudo o que tenho não me recuso a oferecer para cada um para levar para seus filhos e para sua filha quando ela for uma canéfora. (Aristófanes, *Lisístrata* 1189-1193)

As canéforas incorporam um ideal de juventude e beleza. A partir daí, o espetáculo dessas jovens meninas, *gamou*, na idade de se casar, enfatiza que estes são um meio de troca e aliança para o pai, e uma promessa de prosperidade para a cidade a que pertencem[23]. Suas roupas são lindamente ornamentadas e redobram sua beleza; elas são lindas socialmente, por causa da sua idade, lindos para mostrar, lindas para assistir, e contribuem, assim, para o sucesso da festa.

---

[21] Sobre este manto em particular, ver MILLER, M. C., «The *ependytes* in Classical Athens», *Hesperia*, 58, 1989, p. 313-329.

[22] Sobre as canéforas, ver natadamente ROCCOS, L. J., «The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art», *American Journal of Archaeology*, 99/4, p. 641-666.

[23] Ver BRUIT ZAIDMAN, L., «Le temps des jeunes filles dans la cité grecque: Nausicaa, Phrasikleia, Timareta et les autres», *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 4, 1996, p. 38-39.

Em todos os casos supracitados, os ornamentos rituais são marcadores distintivos da hierarquia, do *status* religioso, social ou político dos indivíduos. Eles designam o que é importante para o ritual após uma determinada ordem. No entanto, durante o festival, as roupas também servem para a beleza do espetáculo. Elas destacam a magnificência da procissão, que permite, entre outras coisas, uma boa comunicação entre os deuses e os humanos. Assim, por exemplo, em Erétria, durante as *Asclepeia*, no século IV a.C. (LSCG 93, 1.6-8), os cavaleiros (*hippeîs*) - isto é, os jovens homens, os efebos que provavelmente representam a juventude ideal, da mesma maneira que as canéforas, sua contraparte feminina – "acompanham a procissão (*pompḗ*) em vestimentas coloridas e matizadas (*esthêti poikílēi*) "para produzir o mais belo sacrifício (*kallistḗ*) e a mais bela procissão" (*LSCG* 93, l. 6-8)[24].

Através da escolha de ornamentos rituais específicos, caracterizados pela *poikilía* e pelo brilho, beleza é adicionada à beleza, acentuando-se a beleza corporal, e, ao mesmo tempo em que ela se aprimora, constrói-se a beleza da celebração; enfim, favorece-se e garante-se seu sucesso. O todo deve causar espanto, até estupefação. Os espectadores, bem como aqueles que estão mais diretamente envolvidos na ação ritual, devem, por isso, sentir a solenidade da festa, a presença divina (*thombós*), o choque e, finalmente, o estupor diante de tanta beleza.

E, em particular, a vestimenta ritual se concentra na pessoa mais bonita, a principal atração durante o ritual, o destaque do espetáculo, da festa.

2. O exemplo particular da theoria das Anyanes de Delfos

A *theoría* de *Anyanes* de Delfos é descrita no século IV d.C. por Heliodoro nas *Etiópidas*, como um espetáculo esplêndido (*theóros*), precisamente uma "procissão famosa (*tèn pompèn onomastḗn*)" [III, 1, 2] à moda ática[25].

[24] *LSCG* 93, l.6-8 = *IG*, IX, 9, 194, l.6-8 (tradução pessoal). Ver VIVIERS, D., «Élites et processions dans les cités grecques: une géométrie variable?», In: CAPDETREY, L. e LAFOND, Y. Lafond (dir.), *La cité et ses élites. Pratiques et représentation des formes de domination et de contrôle social dans les cités grecques*, Paris-Bordeaux, 2010, p. 174-176.

[25] Sobre a atividade "teórica" de ir a festas, contemplar e ser cativado, ver RUTHERFORD, I., «Theoria and Darśan: Pilgrimage and Vision in Greece and India», *The*

Essa narrativa oferece um exemplo tardio, mas particularmente significativo, do efeito produzido pela teoria tessaliana conduzida por seu líder, Teágnes, que deve oferecer uma hecatombe a Pirro-Neoptólemo (*Etiópidas* [Teágnes e Cariclea], III, II, 34, 4).

Foge dos propósitos aqui a leitura detalhada da história feita por Kalasiris, que divide ordenadamente (*katà kósmon*) a *pompḗ* ao distinguir sequências precisas. Porém, de forma sumária, é possível afirmar:

> - primeiro: "na cabeça", os *mágeiroi* (sacrificadores) conduzem a "hecatombe das vítimas": eles usam a mesma roupa, um manto rústico (*stolḗ*), a saber, "uma túnica branca (*chitôna leukón*) presa à cintura por um cinto", mostrando o peito, o braço e a mão direita nus e "brandindo um machado de dois gumes" (III, 1, 3).
>
> - em seguida, é feita uma hecatombe de magníficos bois negros e "pescoço forte", bem formados, inteiros e embelezados com decorações (douramentos e coroas de flores) que impressionam a multidão dos espectadores pelo seu tamanho e pela sua força, pela sua bela estatura. E depois vinham os outros animais sacrificiais, em ordem, ao som da flauta e da sírinx (III, I, 4-5).
>
> - então, o coro dos jovens tessálios, "com belas e profundas cintas (*kallízōnoi, bathýzōnoi*)", os cabelos desgrenhados, com canções e danças (III, 2, 1-III, 3, 1); "o olho se esqueceu de ver de tanto que a orelha estava encantada" (*hṓs tòn ophthalmòn tôn horōménōn hyperphroneîn hypò tês akoês anapeíthesthai*)" (III, 3, 1) até que...
>
> - chega a parte mais impressionante da *pompḗ*. Ali, o prazer dos olhos prevalece sobre o prazer da audição: cinquenta belos e brilhantes jovens efebos conduzem-se sobre montarias notáveis; eles se vestiam com uma clâmide branca amarrada com um fecho dourado e "bordada com uma fita azul"; seus calçados eram feitos "de tiras de couro vermelho entrelaçadas" (III, 3, 2).

Classical Quarterly, 50/1, 2000, p. 133-138; PARKER, R., *Polytheism and Sociéty at Athens*, Oxford, 2005, p. 44.

O líder da procissão, no entanto, aquele que segue na frente de todos, é o mais notável, é o que tem a mais forte *cháris* ("a visão dele deslumbra"): ele é bonito (*toioûtos esti tèn morphḗn*) e muito grande (*tosoûtos ideîn parà mégethos*) como seu ancestral Aquiles[26]. É mesmo o mais bonito (*kálliston*). "Coberto com uma couraça de infantaria"... "vestido com uma clâmide tingida de púrpura" (*phoinikobaphê chlamýda*) em que foi tecido em ouro ou em um tecido de cores variadas (*epoíkille*) a batalha dos centauros e dos Lápitas; a presilha era formada por uma Atena de âmbar protegendo o seu peito, como um escudo, com a cabeça de Górgona. (III, 3, 4-5). Resplandecente (*katélampsen*), ele provoca estupor e suscita um poderoso desejo. "À sua vista, todos ficaram maravilhados a tal ponto que ele recebe pelo voto o prêmio da bravura e da beleza". É, de fato, o destaque do espetáculo, aquele na direção de quem todos os olhos estão concentrados.

A beleza das vestimentas também destaca e intensifica a beleza física dos cavaleiros e, em particular, a de Teágnes. O conjunto constrói o esplendor do festival para o prazer dos homens e dos deuses.

A procissão tem um caráter espetacular. A ostentação e o caráter manifesto do ritual – ao mesmo tempo uma performance visual e um espetáculo sonoro - desempenham um papel de primeiro plano. Em particular, como a música, as roupas elaboradas são essenciais para garantir a teatralidade e a performatividade da procissão, para realizar a sua magnificência.

Para concluir, se todos devem portar um traje de acordo com as regras rituais, a vestimenta estabelece hierarquias e distingue aquele(s) e aquela(s) que são indispensáveis para a condução adequada do ritual e para a melhor comunicação com os deuses. Nesse contexto, a vestimenta e as posturas associadas a ela constituem elementos essenciais de distinção. Elas servem como um meio de comunicação com o divino e contribuem grandemente para a beleza ou harmonia, garantindo o sucesso da festa. Além disso, o espetáculo que oferecem leva a uma melhor caracterização dos atores do culto e, portanto, provavelmente a uma melhor decifração

[26] HELIODORO, *Etiópicas* (*Teágnes e Cariclea*) II, 34, 4. Cf. *ibid.* VI, 13, 1: é de "uma beleza e de um tamanho notáveis". Ver LALANNE, S., *Une éducation grecque*, Paris, 2006, p. 174-181.

e compreensão do ritual para os espectadores. O conjunto constitui uma linguagem semiótica ritual complexa, compreensível para todos ou parte daqueles que participam da festa - participantes diretos e espectadores. Os corpos vestidos e os trajes de festa também participam da construção visual do ritual em sua forma performativa e espetacular. Eles dirigem o olhar para o ponto ou momento culminante do espetáculo. Em particular, as vestimentas e seus efeitos aumentam e redobram a beleza dos envolvidos no e pelo ritual. Assim, eles constroem a *eukosmía* da celebração e uma festa *katà kósmon* ou novamente *katà kalón*.

Imagem 1: Atenas, Museu Nacional Arqueológico, n° 16464. Tábua votiva de Pitsa, século VI a.C.



Imagem 2*:* Londres, British Museum, 1971,1101.1. Dinos de Sóphilos, século VI a.C. Procissão divindades durante o casamento de Tétis e Peleus.



Imagem 2a: Da esquerda para a direita: Quiron, Hebe, Dioniso, Moiras.



Imagem 2b: Da esquerda para a direita: Hefesto, Tétis e Ilítia, Oceano, Atena e Ártemis.



Imagem 3: Florença, Museu Arqueológico, n° 4209. Vaso François, século VI a.C. Procissão divindades durante o casamento de Tétis e Peleus.



Imagem 4: Fragmentos de tecido da Ucrânia, século IV a.C. STEPHANI, L. Compte-Rendu de la Commission Im- périale Archéologique (1878-1879), São Petersburgo, Pl. IV. Kurgan 4, Ucrânia, 1881.



Imagem 5: Tebas, Museu Arqueológico 31923. Píxide beócia do século V a.C., procissão de casamento.





Imagem 6: Filadélfia, University of Pennsylvania Museum MS 5462. Tampa de uma píxide ática de figuras vermelhas do século V a.C. Núpcias de Hebe e Héracles.



Imagem 7: Ferrara, Museu Arqueológico Nacional, 44894 T 57C. Cratera datada de 450-400 a.C. Procissão.



REFERÊNCIAS

BERGMANN, B. & KONDOLEON, C. (eds.), «The Art of Ancient Spectacle», *Studies in the History of Art*, 56, 1999, p. 252.

BODIOU, Lydie; GHERCHANOC, Florence; HUET, Valérie; MEHL, Véronique (dir.), *Parures et artifices: le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BODIOU, Lydie; MEHL, Véronique; OULHEN, Jacques; PROST, Francis; WILGAUX, Jérôme (dir.), *Chemin faisant. Mythes, cultes et société em Grèce ancienne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996.

BRØNS, C., *Gods and Garments. Textiles in Greek Sanctuaries in the 7th-1th Centuries BC*, Saxo Institute, 2014 (tese de doutorado).

BRUIT ZAIDMAN, Louise, "Le temps des jeunes filles dans la cité grecque: Nausicaa, Phrasikleia, Timareta et les autres", *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés* 4, *Le temps des jeunes filles*, 1996, p. 33-50.

BRULÉ, Pierre, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

CAPDETREY, L. e LAFOND, Y. Lafond (dir.), *La cité et ses élites. Pratiques et représentation des formes de domination et de contrôle social dans les cités*

grecques, Paris-Bordeaux, 2010.

CARTLEDGE, P.; MILLET, P.; VON REDEN, S. (eds.), Kosmos, *Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Cambridge, 1998.

CASEVITZ, M. «À la recherche du *kosmos*», *Le temps de la réflexion*, X, 1989, p. 97-119.

CHAUSSON, François & INGLEBERT, Hervé (dir.), *Costume et société dans l'Antiquité et au haut Moyen-Âge*, Paris, Picard, 2003.

CLELAND, Liza; HARLOW, Mary & LEWELLYN-JONES, Lloyd (eds), *The Clothed Body in Ancient World*, Oxford, Oxbow Books, 2009.

COLBURN, C. S.; HEYN, M. K. (eds.), *Reading a Dynamic Canvas. Adornment in the Ancient Mediterranean World,* Cambridge, 2008.

DILLON, Matthew, *Girl and Women in Classical Greek Religion*, Londres, Routledge, 2002.

GHERCHANOC, F. e HUET, V. (dir.), *Performances corporelles et vestimentaires en Grèce et à Rome: le rituel en question,* actes de la Celtic Conference in Classics d'Edimbourg les 25-28 juin 2014.

GHERCHANOC, F., "Beauté, ordre et désordre vestimentaires féminins en Grèce ancienne", *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, "Costumes", n° 36, 2012, p. 19-42.

GHERCHANOC, F., *L'*oikos *en fête. Célébrations familiales et sociabilité en Grèce ancienne*, Paris, 2012.

GHERCHANOC, Florence & HUET, Valérie (dir.), *S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, *Mètis* 6, 2008, p. 75-101.

GHERCHANOC, Florence & HUET, Valérie, "S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome. Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique", *Revue Historique* CCCIX/1, 2007, p. 3-30.

GHERCHANOC, Florence, *L'*oikos *en fête. Célébrations familiales et sociabilité en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

GRAND-CLÉMENT Adeline, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs (VIIIe-début du Ve s. av. n.è.)*, Paris, De Boccard, 2011.

JONES, Christopher, "Processional Colors", *In*: BERGMANN, Bettina &

KONDOLEON, Christina (eds.) “The Art of Ancient Spectacle”, *Studies in the History of Art* 56, 1999, p. 247-257.

JOST, Madeleine, *Sanctuaires et cultes d’Arcadie*, Paris, De Boccard, 1985.

LALANNE, S., *Une éducation grecque*, Paris, 2006.

LE GUEN-POLLET, Brigitte, *La vie religieuse dans le monde grec du Ve au IIIe siècle avant notre ère*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991.

LEE, M. M., *The Myth of the classical Peplos*, Ann Arbor, 1999.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd (ed.), *Women’s Dress in the Ancient Greek World*, Londres, Duckworth, 2002.

LORAUX, N. (dir.), *La Grèce au féminin*, Paris, 2009 [2003].

LOSFELD, Georges, *Essai sur le costume grec*, Paris, De Boccard, 1991.

MANSFIELD, J. M., *The robe of Athena and the Panathenaic* “*peplos*”, dissertação, Berkeley, 1985.

MILLER, M. C., «The *ependytes* in Classical Athens», *Hesperia*, 58, 1989, p. 313-329.

MORIZOT, Yvette, “Le vêtement grec dans sa matérialité : découvertes et recherches recentes”, *Histoire de l’art* 48, 2001, p. 11-22.

NEILS, J. (ed.), *Goddess and Polis, the Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, 1992.

NEILS, J. (ed.), *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*, Madison, 1996.

PARKER, R., *Polytheism and Sociéty at Athens*, Oxford, 2005.

PIRENNE-DELFORGE, V., “Prêtres et prêtresses”, *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, V, Los Angeles, 2005, p. 29-30.

PRÊTRE, C., Kosmos *et* kosmema. *Les offrandes de parures dans les inscriptions de Délos*, *Kernos*, suplemento 27, Liège, 2012.

RAJA, R. e RÜPKE, J. (eds.), *A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*, Chichester-Malden, MA-Oxford, 2015.

ROCCOS, L. J., «The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art», *American Journal of Archaeology*, 99/4, p. 641-666.

ROCCOS, Linda J., “The Kanephoros and her Festival Mantle in Greek Art”, *American Journal of Archaeology* 99, 1995, p. 641-666.

RUTHERFORD, I., «Theoria and Darśan: Pilgrimage and Vision in Greece and India», *The Classical Quarterly*, 50/1, 2000, p. 133-138.

SCHEID John & SVENBRO, Jesper, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003 [1994].

SEBILLOTTE CUCHET, Violaine & ERNOULT, Nathalie (dir.), *Problèmes du genre em Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

SEBILLOTTE, V. & ERNOULT, N. (eds.), *Les femmes, le féminin et le politique après Nicole Loraux*, Center for Hellenic Studies (Washington), 2011.

SUTTON, R. (ed.), *Daidalikon, Wauconda*, 1989.

SUTTON, R., *The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-Figure Pottery*, Ph. D. Chapel Hill, 1981.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le chasseur noir. Formes de pensées et formes de Société dans le monde grec*, Paris, La Découverte/Maspéro, 1983 [1970].

VILLANUEVA PUIG, Marie-Christine, *Images de la vie quotidienne en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1992.

WILL, E., Korinthiaka. *Recherches sur l’histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques*, Paris, 1955.

CAPÍTULO 2

AS CORES NA GRÉCIA ANTIGA

Adeline Grand-Clément[27]

Quando eu trabalhei o tema da sensibilidade dos gregos às cores na época arcaica na minha tese de doutorado, eu tive que enfrentar a incredulidade de muitas pessoas que me fizeram duas perguntas:

1. Por que estudar as cores, quando se é historiador da Antiguidade?
2. Como estudá-las?

A. Para responder à primeira pergunta, eu utilizarei Paul Veyne:

> A história pode ser definida como o inventário explicativo, não de homens ou sociedades, mas do que há de social no homem, ou mais precisamente das diferenças esse aspecto social apresenta. Basta, por exemplo, que a percepção das cores seja diferente de uma sociedade para outra (aos olhos dos gregos, o mar era violeta); *ipso facto*, as cores pertencerão à história e à ciência[28].

As cores pertencem à história e permitem realizar esse "inventário de diferenças", que é o coração do ofício do historiador, de acordo com Paul Veyne. Eu inicio o meu trabalho doutoral com a observação de que os gregos têm uma maneira de ver as cores do mar que é diferente da nossa, e tentei entender o porquê. Isso me permitiu refletir sobre eles e sobre nós mesmos. O meu questionamento é, portanto, histórico, mas também antropológico. Foi nessa perspectiva também que trabalhamos no volume coletivo intitulado *L'Antiquité en couleurs* [A Antiguidade em cores].

Nós temos muito a aprender com os antropólogos. Na verdade, estes últimos sabem bem que a cultura cromática das sociedades varia. Grupos humanos em todo o mundo possuem diferentes modos de apreciação e diferentes sistemas de representação do mundo. Cada sociedade divide,

---

[27] Professora de História Antiga Grega da Universidade Toulouse Jean-Jaurès/IUF, Pesquisadora PLH-ERASME.

[28] VEYNE, Paul, *L'inventaire des différences* [O inventário das diferenças], Paris, Seuil, 1976, p. 52-53.

organiza e se apropria do real de acordo com os seus próprios critérios. Além disso, os sistemas de representações evoluem ao longo do tempo, como nos lembra Ignace Meyerson, fundador da chamada "psicologia histórica": os homens "nem sempre viram, nominaram, amaram, pintaram as mesmas coisas: as escolhas, os conjuntos, as harmonias, as formas de nomear são variadas" (Meyerson, 1957, p. 357).

Partir das cores para explorar a via da diferença dos gregos parecia-me um bom caminho de indagação. Mas, como fazer? Isso nos remete à segunda questão: como estudar as cores?

B. Para responder à segunda pergunta, eu utilizarei o medievalista Michel Pastoureau.

Ele mostrou o caminho para a resposta, provando que as cores têm uma história e que a cultura cromática ocidental evoluiu. Por exemplo, o azul recebeu a sua credencial de nobreza apenas tardiamente, para se tornar hoje a cor preferida dos europeus. Para realizar sua investigação, Pastoureau recolheu todos os aspectos da cor historicamente observáveis: roupas, imagens, práticas pictóricas, ocorrências na língua *etc*.

Certamente, em relação à Antiguidade, temos menos dados:

- alguns vestígios de cor nos artefatos, que dão origem a reconstruções mais ou menos fantásticas (ver a *imagem 1*);
- textos, mais ou menos fragmentados, que às vezes são difíceis de traduzir;
- poucas fibras têxteis (ver a *imagem 2* e *3*);
- poucos dados sobre práticas cosméticas, infelizmente...

Mas, apesar dessas dificuldades, desejo convencer-vos da necessidade de se prestar atenção às cores. Por conseguinte, vou começar por apresentar o fruto das pesquisas que fiz sobre o mundo grego do período arcaico. Então, para vos dar uma ideia um pouco mais precisa do tipo de análise que pode ser feita, escolhi me concentrar em duas questões: uma sobre a cor da pele (tomarei o exemplo das mulheres); a outra sobre o arco-íris.

I. Cores e sensibilidades na época arcaica

Em meu trabalho de doutorado, eu decidi trabalhar o período da Grécia arcaica, para enfrentar um aparente "problema": por um lado, as pesquisas atuais sobre a policromia mostram que as cores têm sido amplamente utilizadas no campo artístico, especialmente no período arcaico. Os estudos de V. Brinkmann mostram uma predileção por contrastes acentuados, em que o vermelho e o azul desempenham um papel predominante. Por outro lado, alguns filólogos até pouco tempo consideraram que a língua grega era muito pobre em termos de léxico cromático: os gregos tinham poucos termos para designar tons de cor, especialmente no período arcaico, e os textos apresentavam usos estranhos, talvez devido a uma forma de "daltonismo" ou de insensibilidade em relação às cores.

A fim de resolver essa aparente contradição (forte interesse em cores / falta de interesse em cores), pareceu-me que todos os dados (arqueológicos e lexicais) tinham que ser recuperados na tentativa de entender as categorias gregas relacionadas às cores. Nesse sentido, era a questão de colocar-se na linha de trabalho de Jean-Pierre Vernant e sua "escola de Paris", em torno do centro Gernet (*Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes*, criado em 1964). Os pesquisadores do Centro estavam ansiosos para se distanciarem dos gregos, nutrindo suas análises através de um diálogo comparativo com outras áreas culturais. Até então, nenhum deles tinha prestado especial atenção às cores. Somente Louis Gernet começou a fazê-lo, quando ele colaborou em 1954 em um colóquio organizado pela EPHE por Ignace Meyerson, no âmbito do *Centre de recherches de psychologie comparative*. Consagrado aos "Problemas da cor", o objetivo do encontro foi mostrar que a percepção e a denominação das cores constituíam um dado histórico social que poderia ser objeto de comparação entre diferentes áreas culturais (Roma, Grécia, China, Antigo Oriente Próximo...). O artigo de Louis Gernet apareceu na publicação do colóquio, indicando algumas possibilidades de reflexão que serviram de ponto de partida para minha própria investigação[29].

O trabalho dos etnólogos e antropólogos também desempenhou um papel decisivo. Na verdade, eles mostram claramente que cada cul-

[29] GERNET, L., "Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs". In: I. Meyerson (éd.), *Problèmes de la couleur*, Paris, SEVPEN, 1957.

tura organiza a experiência sensível e divide o *continuum* cromático de acordo com lógicas próprias. Assim, Harold C. Conklin, que estudou denominações de cores entre os hanunóo das Filipinas,[30] mostrou a lacuna existente nas línguas ocidentais modernas. Com efeito, o critério principal para avaliar uma cor está baseado no seu grau de luminosidade, não em seu valor cromático. Os hanunóo também combinam impressões coloridas com outras propriedades sensíveis, como a umidade e a estiagem.

O caso dos hanunóo não é isolado, como revelou a vasta empreendimento coordenado pelo Laboratório de Etnologia e Sociologia Comparativa da Universidade de Paris X no início da década de 1970. De fato, "a cor é apreendida, em muitas culturas, juntamente com outros parâmetros sensoriais, em particular, táteis, gustativos, olfativos ou mesmo auditivos"[31]. Então, parece-me que os estudos sobre o léxico cromático grego não poderá mais ignorar esse fato importante - especialmente ao lidar com o *corpus* arcaico.

Estudos antropológicos mostram, além disso, que a análise de material linguístico só é frutífera quando é acompanhada de um estudo das práticas sociais envolvendo materiais coloridos. Por exemplo, a pesquisa de Roberte Hamayon sobre a terminologia mongol deixa claro que a abordagem linguística é impotente para dar conta de explicar todos os usos de uma palavra. Para compreender a organização sistemática do vocabulário relacionado à cor, é necessário integrar dados como a arte da maquilagem, os usos de vestimentas e a cor dos objetos rituais[32]. Se alguém está interessado em trabalhar os conceitos de cores para os mongóis, os hanunóo ou gregos a partir do léxico, isso implica levar, portanto, em consideração todos os domínios da experiência humana relacionada à cor. Isto foi o que eu tentei fazer no meu próprio trabalho.

A investigação de documentos arcaicos revelou finalmente o seguinte:

---

[30] CONKLIN, H. C., "Hanunóo Color Categories", *Southwest Journal of Anthropology* 11, 1955, p. 339-344.

[31] TORNAY, "Introduction", *Voir et nommer les couleurs*, p. XLIX.

[32] HAMAYON, R., "Des fards, des mœurs et des couleurs". In: *Voir et nommer les couleurs*, p. 207-247 (em particular, a p. 238).

- A noção grega de cor, *chrôma*, está originalmente intimamente ligada à cor da pele (*chrṓs*) - um elemento constituinte da identidade de um indivíduo. Dito isto, a importância dada pelos gregos aos fenômenos da coloração revela que a noção de cor está fortemente ancorada na materialidade. Mas se a cor é uma fonte de conhecimento, também pode, às vezes, mascarar, enganar ou metamorfosear, exercer um poder de ação intrínseco: a noção de *phármakon* entra em jogo e sublinha o que pode ser chamado de eficácia da cor, tanto quanto a de uma substância.

- Se os cientistas do século XIX acreditassem que Homero e os poetas arcaicos eram daltônicos, isso se daria por causa de um mal-entendido: na língua grega, os "adjetivos de cor" não são, como em francês, simples adjetivos de qualificação. Os seus contextos de emprego recaem sobre a rica polissemia e colocam em jogo seu valor afetivo. A percepção grega das cores baseia-se na intimidade com outras sensações que nós (ocidentais modernos) consideramos hoje como claramente distintas: luz, brilho e cintilação, movimento e vibração, matéria e textura, até mesmo odores ou sonoridades. Além disso, as cores são indissociáveis de seu suporte, seja objeto metálico, tecido tingido ou escultura pintada, e ao uso social que se faz deles (*imagem 4* e *5*).

- O período arcaico caracteriza-se por um gosto pronunciado pelos jogos de materiais coloridos e contrastes cromáticos bem marcados (*imagem 6*). Os objetos luxuosos vindos do Egito ou do Oriente exerciam uma forma de fascínio entre os aristocratas que estavam à frente das cidades.

- As cores contribuem para a *anthrōpopoíēsis*, a saber, a fabricação do ser humano - através do jogo de tons de pele, maquiagem, aparas e vestimentas[33]. Elas permitem dizer o Outro e seu diferente, estigmatizar o bárbaro ou, por outro lado, valorizar os membros da elite.

- As cores participam da classificação do mundo, mas não possuem um valor simbólico intangível. Por exemplo, a brancura e a escuridão têm, as duas, lados positivos e negativos.

- Certas cores - ou mais precisamente matérias coloridas - ocupam um lugar preeminente dentro de uma hierarquia cromática: o ouro e o roxo, pelo seu brilho vivo e incorruptível, comunicam a excelência - dos deuses, inicialmente, mas também a dos heróis, reis e

[33] Ver os estudos entre os antropólogos: ALBERT, J.-P.; ANDRIEU, B. *et alii* (dir.), *Coloris Corpus*, Paris, CNRS, 2008; BOËTSCH, G.; CHEVE, D.; CLAUDOT-HAWAD, H. (ed.), *Décors des corps*, Paris, CNRS, 2010.

aristocratas.

-Balanço: há, de fato, uma especificidade da cultura cromática grega arcaica. Ela é percebida nas mudanças que afetam as artes visuais, incluindo a disseminação de várias práticas policrômicas, a partir do século VII. Estimuladas pelos contatos com as civilizações do Egito e do Oriente Médio e pela descoberta de objetos ricamente decorados, essas mudanças testemunham a eclosão de uma sensibilidade voltada para a variação - o que os gregos chamam de *poikilía*. O adjetivo *poikílos* ("colorido", cintilante, policromado) é amplamente empregado na poesia arcaica. Na verdade, a imagem do "multicolorido", "brilhante", "cintilante" é boa para pensar: ela permite que os gregos construam seu relacionamento com o mundo, apreendendo-o em sua diversidade (*imagem 7*).

Passemos agora ao cruzamento dessas questões aos textos e às imagens.

II - As cores do feminino: compleição e diferenciação sexual

Os gregos adotaram desde cedo o princípio de uma distinção dos sexos pela cor da compleição física de alguém, que se aplicava tanto nas artes visuais quanto nos poemas.

- Na arte

Segundo Plínio, a diferenciação sexual teria sido uma inovação do pintor Eumaros de Atenas, que foi o "primeiro a distinguir, em pinturas, o homem e a mulher"[34]. O polígrafo não especifica de que maneira a diferença foi marcada, mas é possível supor que o artesão tenha recorrido a duas cores distintas para colorir a carne das figuras que ele representou. Não se sabe qual foi o tipo de suporte com que ele trabalhou - paredes, *pínakes* ou vasos -, nem qual foi o período em que ele exerceu a sua atividade: séculos VII ou VI. Na realidade, atribuir a um único pintor o estabelecimento de uma convenção tão ampla parece algo duvidoso. Plínio, sem dúvida, queria privilegiar a figura desse pintor. As evidências iconográficas à nossa disposição sugerem que uma convenção deve ter se disseminado durante a primeira metade do século VII a.C.: a pele das

[34] PLÍNIO, *História Natural* XXXV, 24.

mulheres começa a ser retratada em branco ou em tons claros.

Os diferentes ramos da arte grega são afetados:

> - a grande pintura: Nas tumbas do final do período arcaico que estavam decoradas, os pintores gregos escolheram distinguir através da cor a pele dos homens e das mulheres. Nas placas superiores da Tumba do Mergulhador (*imagem 8*), pode-se identificar facilmente a única figura feminina desse universo masculino que constitui o mundo do simpósio: o primeiro membro da procissão em direção aos convidados é *uma* pequena jovem flautista, não *um* flautista (*imagem 9*). O pintor simplesmente desenhou o rosto, os braços e as pernas, e aplicou um tom marrom avermelhado à pele dos dois músicos que a seguiam. Isso também se aplica à placa de Pitsa: a pele dos três jovens está coberta com uma camada marrom clara, enquanto a pele das mulheres é delineada por uma linha de contorno vermelha, sendo a superfície de sua pele mais clara do que a usada na placa de madeira (*imagem 10*).
>
> - Para os períodos anteriores, temos apenas as informações advindas da pintura sobre cerâmica – em que realmente testemunhamos a *mise en place* da convenção. De fato, na cerâmica geométrica, não há diferença no tratamento de cores entre as representações femininas e masculinas: as figuras se destacam na silhueta negra sobre o fundo da argila; apenas as suas vestimentas e outros atributos permitem fazer a distinção (*imagem 11*, *12* e *13*)[35]. O surgimento de uma preocupação com a distinção sexual através da cor remonta ao início do século VII a.C., como atesta a lutróforo funerário do pintor de Analatos, datado de 690, que está conservado no Louvre[36] e que marca a passagem do geométrico tardio para o estilo protoático (*imagem 14*). Depois disso, duas técnicas diferentes nos permitem representar a "brancura" da pele das figuras femininas durante os séculos VII e VI a.C.: de um lado, o sistema da "reserva", associado ao desenho de linha, utilizado principalmente quando o plano de fundo é claro; de outro, um destaque de cor branca, quando o fundo é escuro. Podemos, assim, distinguir duas maneiras de ler o corpo feminino: no primeiro caso, ele é percebido "oco", por padrão, enquanto no segundo, é concebido "em relevo", em "superposição". Tanto em um quanto no outro caso, a pele das mulheres constitui sempre o "negativo" da pele dos homens.

[35] O primeiro vaso em que aparece uma figura humana (uma mulher de luto) data de meados do século IX a.C.

[36] Paris, Musée du Louvre, inv. CA 2985. Ver ainda Athènes, MNA, inv. 313.

Nos vasos chamados figuras negras, que se difundiram desde o começo do século VI (*imagem 15*), os pintores sobrepõem ao verniz preto das figuras um pigmento branco, provavelmente de cal, capaz de suportar as altas temperaturas do forno[37]. A diferenciação sexual se torna tão importante que constitui um dos critérios que serve para definir essa técnica de decoração[38]. Sobre os vasos, o contraste cromático é radical: a brancura da pele feminina se opõe ao verniz preto brilhante usado para a carne masculina (*imagem 16*, *17*, *18* e *19*).

A transição para a técnica das figuras vermelhas entre o fim do século VI e o início do século V marca uma profunda ruptura em relação à tradição arcaica: a oposição cromática entre a pele dos homens e a das mulheres desaparece (*imagem 20*). Os pintores não tentaram adicionar destaques brancos à carne feminina – como eles faziam ao pintar de branco a barba e os cabelos dos anciãos. Os motivos são desconhecidos. Não é que os gregos deixem de atribuir importância à distinção entre os sexos, mas eles optam por enfatizá-la de uma maneira nova, que já não utiliza cores. A mutação é, sem dúvida, acompanhada pelo surgimento de uma nova sensibilidade, marcada por um gosto menos pronunciado pelas oposições baseadas em contrastes cromáticos.

É mais difícil determinar se ocorre uma evolução semelhante no campo da escultura em pedra. No caso das estatuetas de terracota, ou protomés[39], esses "substitutos simbólicos" do rosto, destinados ao uso votivo ou funerário, o engobe branco que serve para recobrir a argila, antes ou depois do cozimento, não é pintado para evocar a brancura da tez feminina. Poucos testemunhos testemunham o uso de um tom rosa.

E a coloração das estátuas de mármore? Os artesãos gregos exploraram

[37] A superfície plana, relativamente frágil, tende a lascar ao longo do tempo, de modo que, quando a camada de tinta branca desaparece completamente, não é possível mais distinguir os personagens femininos dos personagens masculinos.

[38] Conferir a definição proposta por J. BEAZLEY: "silhueta elaborada e animada de duas maneiras: primeira, por muitos detalhes gravados com uma ponta afiada, por incisão [...]; Em segundo lugar, pela abundante adição de tinta vermelha escura e de tinta branca, um dos principais usos do branco para a carne feminina" (*The Development of Attic Black Figure*, Berkeley-LA, CUP, 1964, p. 1).

[39] Nota do tradutor: "estatuetas de terracota" são, em grego, *protomaí* (no singular, *protomḗ*).

a brancura do material ou procuraram reproduzir de um modo um tanto mais fiel a carne das mulheres? Os vestígios de policromia são, infelizmente, muito raros e frágeis para tirar conclusões confiáveis. Alguns pesquisadores acreditam que a pele das mulheres foi deixada em branco nas estátuas de mármore, diferentemente da dos homens, pintadas de marrom avermelhado.[40] Outros sugerem que um verniz de cera, talvez com um pigmento, transmitiu à carne das deusas uma cor ebúrnea.[41] Na verdade, há alguns casos de *korai* para os quais foram detectados vestígios de um revestimento aplicado à pele, mas a natureza e o efeito visual que originalmente se destinava a produzir eram difíceis de precisar. O conteúdo dos *kórai* entre 683 e 674 da Acrópole de Atenas, por exemplo, tem sido objeto de debate desde a sua descoberta: alguns viram no rosto e no pescoço os restos, agora perdidos, de uma cor de azeitona ou pátina amarela, interpretada, então, como os vestígios das *ganôses* (unção de cera) praticados nessas estátuas. As análises praticadas sobre a epiderme da estátua funerária de Frasikleia, descoberta mais recentemente em Merenda, na Ática, sugere que a cor da pele era composta de uma mistura de pigmentos que produziram um marrom claro (*imagem 20*, *21* e 22).

Por conseguinte, é impossível estabelecer se existia um padrão cromático amplamente difundido para as esculturas de mármore, ou se cada pintor produziu uma cor diferente da pele, às vezes, optando por explorar a brancura natural da pedra.

Finalmente, apesar da variedade de usos e funções das mídias, as práticas artesanais se caracterizam por uma maior coerência do que no caso da carne masculina (para a qual a variedade de matizes é muito ampla): os pintores privilegiam uma cor branca ou clara para distinguir claramente a pele das mulheres. *Isso corresponde bem ao que se encontra nos textos*.

As cores na tradição poética

O adjetivo *leukós* significa “branco”, mas também “cintilante, brilhante,

[40] RICHTER, G., “Polychromy in Greek Sculpture”, *AJA*, XLVIII (4), 1944, p. 325-333.

[41] BRINKMANN, V., “Colori e tecnica pittorica”, in A. Gramiccia (dir.), *I Colori del bianco*, p. 321.

claro". O uso recorrente nas epopeias homéricas do epíteto *leukṓlenos*, "de braços brancos", estritamente reservado às mulheres, revela bem a linha privilegiada que une, na imaginação dos gregos, a brancura à condição feminina. Há uma concentração em uma área específica da anatomia feminina (que as vestimentas deixam parcialmente descobertas, portanto, visíveis), e se aplica indiferentemente a uma deusa ou a uma mulher. Na *Ilíada*, o adjetivo qualifica principalmente Hera. Os poetas também usam o adjetivo *leukós* para qualificar uma parte do corpo feminino (braços ou faces). Em cada caso, é necessário sublinhar o contraste cromático implícito em relação à cor do homem, que não recebe um qualificador específico. É suficiente para se convencer disso a comparação das normas estéticas definidas para Ulysses e para a sua esposa. No canto XVI, quando Atena restaura a beleza e a juventude do herói, ele se torna "de pele sombreada, fosca, escura" (adjetivo *mélas*); enquanto no canto XVIII, para acentuar a *cháris* de sua esposa adormecida, ela se torna "mais branca que o marfim cortado".

Significados da brancura da carne feminina: uma norma social

A "brancura" feminina serve para marcar a existência de uma oposição entre os sexos. Mas vamos além: por que as mulheres seriam "mais brancas" do que os homens? A ideia tradicional é que a diferença de compleição entre os sexos reflete uma estrita partilha de funções na cidade. As mulheres permanecem no seio dos *oîkos* para realizar o trabalho doméstico; os homens se dedicam a atividades voltadas ao exterior.[42]

Essa dicotomia baseia-se na oposição entre o interior e exterior, dentro e fora, admiravelmente analisada por Jean-Pierre Vernant.[43] A figura feminina é caracterizada por uma tez clara porque é preservada dos efeitos do sol, o que indica seu pertencimento ao universo doméstico, enquanto a pele masculina aparece, por outro lado, queimada pelo sol. Talvez seja porque o modelo (aristocrático) de mulher realizada, esposa

[42] As teorias médicas que se desenvolvem durante o século V propõe explicações a propósito da "brancura" feminina e contribuem para reforçar a oposição cromática entre os sexos. Um tratado hipocrático afirma: "os homens são negros porque o embrião masculino se situa na parte mais quente e forte do útero" (*Epidemias* VI, 2, 25).

[43] Sobre o assunto, ver VERNANT, J.-P., «L'organisation de l'espace», in *Mythe et pensée chez les Grecs.* Études de psychologie historique, p. 162-163.

e mãe, se encarne, no panteão grego, na deusa Hera, que recebe o epíteto de *leukṓlenos*. A brancura, portanto, funciona como um marcador da condição feminina, mesmo que nem sempre corresponda às atividades realmente assumidas pelas mulheres. É por isso que as amazonas, essas guerreiras ferozes, são, no entanto, sempre representadas - e identificadas - com uma pele branca nos vasos de figuras negras.

A associação entre brancura e feminilidade é, portanto, mais profunda. O adjetivo *leukós* não apenas denota uma cor, mas implica as noções de brilho, beleza, flexibilidade e doçura. Ele está relacionado, com isso, à esfera semântica dos adjetivos formadores de nomes de flores, que também servem para qualificar diferentes partes do corpo feminino. Eles enfatizam a beleza e a condição desejável das mulheres ou das mulheres jovens, sua juventude, e difere radicalmente dessa brancura que seria considerada "palidez", uma ausência de brilho, um processo de alteração ou de descoloração. Ao contrário de *mélas*, associado à ideia de dureza, *leukós* conota a delicadeza, mas também a vulnerabilidade e a fragilidade,[44] a necessidade de proteção.[45] A diferença de cor torna possível contrastar invencibilidade e vulnerabilidade; o vigor da guerra e a doçura feminina. A pele da mulher torna-se branca, especialmente quando está na presença ou próxima de uma figura masculina. Isso explicaria por que em obras de círculos independentes, como os *kórai*, havia maior latitude na escolha do tom da pele, enquanto para grupos esculpidos ou pinturas envolvendo homens e mulheres, a preocupação com a diferenciação sexual implicava na escolha de uma tinta branca ou mais clara.

III - O arco-íris púrpura

Quando se pensa em cores e em sua multiplicidade, é a figura do arco-íris que surge imediatamente na imaginação ocidental moderna. O arco-íris tornou-se para nós o símbolo do multicolorido. Esse não foi o caso dos gregos, pelo menos no período arcaico. É suficiente reler Homero para se convencer quanto a esse ponto. O arco-íris (que tem o mesmo nome em

[44] É disso que se trata a atribuição da pele dos combatentes da *Ilíada.*

[45] Os gregos, além disso, podiam experimentar a fragilidade da brancura e das cores claras nas estátuas. Subjugada aos efeitos do tempo, da sujeira e da ação da luz solar, sua aparência rapidamente se deteriorava.

grego, îris, da deusa que serve de mensageira aos deuses, ao lado de Hermes) é mencionado duas vezes na Ilíada, e o adjetivo *poikílos* (multicor) nunca é usado para descrever essa epifania celestial. Este último termo é muito qualificado, na segunda atestação, "como púrpura" (*porphýreos*). Vamos à passagem:

> Tal qual o arco-íris púrpura que Zeus estende do céu para os mortais, que é um sinal (*téras*) de guerra ou do mal tempo glacial, e, de fato, interrompe os homens em seus trabalhos sobre a terra, e perturba o gado; tal é a nuvem púrpura em que a deusa se envolve para mergulhar no meio da tropa aqueia e para acordar cada um dos combatentes. (*Ilíada* XVII, 547-552)

A referência a um arco-íris monocromático só pode surpreender. Newton ensinou que o arco-íris tem sete cores: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo, violeta! Na Grécia Antiga, não mais do que hoje, os arco-íris não podiam ser "púrpuras". Então, como entendemos a passagem homérica? O poeta épico propõe, aqui, uma imagem poética fantástica, análoga à "terra azul como uma laranja" de Paul Eluard? Tal hipótese parece inaceitável, uma vez que sabemos que a poesia grega não depende da preocupação com a originalidade e a criatividade, como é o caso da poesia moderna. Os poetas arcaicos são "mestres da verdade", de acordo com a fórmula de Marcel Detienne: são inspirados pelas Musas e falam para a comunidade; suas obras são cantadas em ocasiões coletivas, e não lidas de forma individual e silenciosa. Mas, se, como Platão e outros dizem, Homero é *o* poeta por excelência, aquele que foi o educador da Grécia, ao longo dos séculos, o quanto de verdade a imagem do arco-íris púrpura no céu contém? Como devemos entender isso? Em outras palavras, a questão - ingênua - que podemos formular é a seguinte:

Qual desses dois "mestres da verdade" está certo sobre as cores do arco-íris: Homero ou Newton?

No século XIX, vários estudiosos responderam sem hesitação: Newton. Homero estava errado. Os estudiosos, no entanto, desculparam-no ques-

tionando não suas faculdades mentais, mas suas faculdades sensoriais: Homero devia ser cego ou daltônico. Ele sofreu, de qualquer forma, de deficiência visual, como muitos gregos do mesmo período. Um filólogo, Geiger, e um oftalmologista, Magnus, ajudaram a espalhar essas ideias em uma perspectiva evolucionista.[46] Hoje, no entanto, graças às pesquisas realizadas pelos etnólogos, a diversidade dos modos de apreensão dos fenômenos sensíveis se traduz nas particularidades linguísticas. Algumas línguas atuais não conhecem a palavra "cor" e vinculam a sensação colorida a outros elementos do sistema perceptivo. Parece-me que isso era verdade na Grécia arcaica: Homero não tinha, portanto, uma deficiência visual.

Quanto a Newton, por que supor que ele está necessariamente certo? Porque ele conduziu seus experimentos de forma racional, cientificamente, usando o prisma, e realizou cálculos sofisticados? De fato, tende-se a esquecer que, por trás de sua aparente objetividade, a divisão proposta por Newton repousa em uma seleção parcialmente subjetiva: ele decidiu adicionar índigo de forma um tanto arbitrária, para portar sete bandas de cores e, assim, estabelecer uma correspondência com as notas da gama musical.

Então, Homero e Newton nos oferecem duas formas diferentes de ver o arco-íris, cada um de acordo com suas próprias preocupações. Podemos acrescentar que encontramos em Xenófanes e em Aristóteles uma visão alternativa: o arco-íris é, de acordo com esses dois filósofos, tricolor: "roxo, escarlate e verde claro" para o primeiro e "escarlate, verde e violeta" (φοινικοῦν καὶ πράσινον καὶ ἁλουργόν [*phoinikoûn kaì prásinon kaì halourgón*]) para o segundo. Esses autores procuram descrever e explicar de forma científica o fenômeno físico, seu modo de formação, sua aparência sensível. Observa-se uma distância entre eles e Homero, ligada a uma diferença de ponto de vista: devemos sempre levar em consideração os contextos discursivos para entender as referências cromáticas.

No caso de Homero, não se trata de descrever o fenômeno atmosférico. Recordemos o que é um arco-íris no mundo homérico: é um atributo de Zeus, o rei dos deuses, um meio de ação, que lhe permite manifestar sua

[46] MAGNUS, Hugo, *Histoire de l'Evolution du sens des couleurs* (1877), traduzido do alemão por Jules Soury, Reinwald, Paris, 1878.

vontade aos homens. O arco-íris é, portanto, um sinal (claramente perturbador) que os adivinhadores podem interpretar, assim como o rugido do trovão ou o voo das águias, também mensageiros do deus olímpico. É por isso que devemos considerar o "arco-íris púrpura" além da leitura puramente cromática da imagem. Por que esse sinal (*téras*) é *porphýreos*? Vamos tentar analisar o significado do termo grego usado, *porphýreos*. Esse adjetivo está associado a uma tintura púrpura, obtida de conchas do gênero *murex*, que são pescadas no Mediterrâneo (*imagem 23*). Era um corante muito caro e apreciado, e permitia produzir nos tecidos uma ampla gama de tons, variando de rosa a vermelho, de roxo a azul. Todas as cores obtidas tinham em comum o fato de serem particularmente luminosas e estáveis.

A cor púrpura também carregava um forte peso afetivo e simbólico, ligado à ideia de poder e imortalidade. Isso explica em particular o uso de roupas roxas pelos oficiantes de certos rituais, ou o seu uso durante os ritos funerários, para coletar as cinzas do falecido e para manifestar o brilho duradouro de seu *kléos*.[47] Deve, portanto, ser admitido que, na passagem homérica citada, a imagem não se refere a uma determinada cor do arco-íris, mas contribui para reforçar mais a coloração afetiva da cena. Lembremo-nos de onde estamos na narrativa homérica. A cena se situa logo após a morte de Pátroclo; os combates se intensificam em torno de seu corpo. Os aqueus estão se esforçando para proteger o cadáver para que o herói tenha direito a funerais suntuosos. O sangue flui e encharca a terra. É aí que Zeus decide despachar a própria Atena (não Íris ou Hermes!) para reviver o vigor da guerra dos Aqueus. O arco-íris púrpura é mencionado apenas para servir de ponto de comparação com o tecido magnífico com que Atena se vestiu naquele momento. Sua roupa roxa é proporcional à sua natureza imortal e ao poder que a anima.

Conclusão

Eu espero ter mostrado que, para analisar as cores entre os gregos, temos de eliminar a grade de análise pós-newtoniana que nos é familiar.

[47] Para os detalhes da interpretação: GRAND-CLEMENT Adeline, "Histoire du paysage sensible des Grecs à l'époque archaïque: Homère, les couleurs et l'exemple de *porphureos*", *Pallas*, 65, 2004, p. 123.

Deve-se ter em mente que, por trás da sua reivindicação da verdade científica, essa é apenas *uma maneira de ver* entre outras. Ela não tem nada de universal e se impôs entre nós em conexão com o desenvolvimento da produção industrial e dos corantes sintéticos. Na Antiguidade, a cor estava ligada a substâncias e materiais, que muitas vezes recebiam uma forma de eficácia. Além disso, ao decodificar as classificações operadas por meio da cor, é possível compreender o modo como os homens construíam as hierarquias sociais e ordenavam a sua visão de mundo.

Eu termino assinalando que vários estudos antropológicos consideraram o papel das cores nas práticas rituais ou nas vestimentas, e isso poderia inspirar o trabalho dos estudiosos da Antiguidade. A pesquisa de Victor Turner, por exemplo, sobre a noção de "símbolo" e a sua função no rito começou na década de 1960. Estudando a sociedade Ndembu (Zâmbia), o antropólogo mostrou que a cor dos materiais manipulados participava da eficácia das práticas rituais. Ele notou a existência de uma "tríade simbólica" (negra, vermelha, branca) ligada à cosmologia ndembu e ao "mistério" (*mpangu*) dos três rios primordiais, mas também à cromática dos corpos humanos (esperma e leite, sangue, matéria em decomposição)[48]. Mas, acima de tudo, o estudo de Victor Turner notou a ausência de um sistema simbólico imutável e pré-estabelecido em termos de cor. Carregadas de potencialidades semânticas, as substâncias vermelhas, brancas e negras adquiriram um determinado valor apenas em um contexto preciso, e sempre em relação de oposição ou de complementaridade umas com as outras. Muitas vezes, vários níveis de interpretação coexistem e interferem. As cores devem, portanto, ser pensadas em termos de relações, dinamicamente. Fundamentalmente polissêmicas, ambivalentes, não têm valor intrínseco, nem autonomia própria.

O estudo de Victor Turner encontrou muitos ecos entre os antropólogos, mas também entre os historiadores da pré-história e entre os paleontólogos.[49] Por outro lado, os helenistas prestaram pouca atenção ao papel

[48] TURNER, V., "Color classification in Ndembu Ritual", *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell UP, 1967, p. 59-92.

[49] Cf. GAGE, J. *et alii*, "What Meaning Had Colour in Early Societies", *CAJ* 9 (1), 1999, p. 109-126; BORG, A. (éd.), *The Language of Color in the Meditrranean: An Anthology on Linguistic and Ethnographic Aspects of Color Terms*, Stockholm, 1999.

estruturante desempenhado pelas cores na economia dos ritos e mitos.[50] Notemos, no entanto, o trabalho de Pierre Vidal-Naquet dedicado ao período de iniciação do futuro cidadão, efebo ou cripta: o helenista apontou a prevalência de tons escuros (veja o uso de *clámydes* negros) e considerou esse um elemento significativo. Ele a interpretou como uma cor associada às margens, à noite, à caça e à *apátē*, uma cor que caracterizava o tempo da reclusão, a separação temporária.[51] Ao aplicar os métodos de análise de Levi-Strauss, o historiador desenhou os contornos da figura do "caçador negro", que pode ser rastreada em outras narrativas "predominantemente negras" que colocam em cena jovens com *status* ambíguo.[52]

Note-se que a análise das vestimentas gregas e das suas cores agora emprega métodos da semiótica, com base em corpus epigráfico. Mencionemos pelo menos dois exemplos: Liza Cleland estudou os inventários de tecidos oferecidos a Artemis Bauronia pelos atenienses, e Christopher Jones mostrou o valor distintivo das cores das roupas dos oficiantes e participantes de festas religiosas e procissões.[53] O chamado corpus das "leis sagradas" constitui um campo frutífero de investigação, que merece ser explorado de forma sistemática.

[50] G. Dumézil relaciona o sistema indo-europeu trifuncional a uma tríade cromática, mas do qual há poucos traços no mundo grego (cf. DUMÉZIL, G., *La courtisane et les seigneurs colorés. Esquisse de mythologie*, Paris, Gallimard, 1983, p. 17-27).

[51] VIDAL-NAQUET, P., *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005 (1981), p. 151-174.

[52] Nos limites da abordagem estruturalista e a necessidade de recuperar uma ancoragem na profundidade do evento e da vida cotidiana, veja o J. Ma, "Black Hunter Variations", *PCPS* 40, 1994, p. 49-80.

[53] CLELAND, L., "The Semiosis of Description: Some Reflections on Fabric and Colour in the Brauron Inventories", in CLELAND, L., HARLOW, M., LLEWELLYN-JONES, Ll. (eds.), *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford, Oxbow Books, 2005, p. 87-95; JONES, C. "Processional Colors", *Studies in the History of Art* 56, 1999, p. 246-257.

PRANCHA DE IMAGENS

Imagem 1: Kore chamada «de Chios», encontrada na Acrópole de Atenas, do final do século VI a.C.



Imagem 2: Fragmento de tecido retirado de uma tumba do túmulo de Vergina, no norte da Grécia (fim do século IV a.C.): fios de ouro e de lã púrpura.



Imagem 3: Tecido retirado de uma tumba do túmulo de Vergina, no norte da Grécia (fim do século IV a.C.): fios de ouro e de lã púrpura.



Imagem 4: Gesso pintado. Reconstituição por V. Brinkmann. Do arqueiro em mármoredo frontão peste do templo de Egina (por volta de 490-480 a.C.)



Fonte: V. Brinkmann, M. Hollein, O. Primavesi, Circumlitio. *The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, Frankfurt am Main, 2010

Imagem 5: Do arqueiro em mármoredo frontão peste do templo de Egina (por volta de 490-480 a.C.)



Imagem 6: O Tesouro dos Marseillais em Delfos (Maud Mulliez)
Pigmentos: chumbo branco, ocre amarelo, orpimento, ocre vermelho, cinabrio, garança, azul egípcio, azurita, verde malaquita, negro de carbono, folha de ouro.



Imagem 7: A serpente, animal «matizado» (poikílos)



Imagem 8: Afresco da tumba do mergulhador de Paestum (início do século V a.C.)



Imagem 9: Tumba do mergulhador de Paestum (início do século V a.C.) Homens indo ao banquete, precedidos por um músico.



Imagem 10: Uma das placas votivas em madeira encontradas na gruta de Pitsa (fim do século VI a.C.)



Imagem 11: Ânfora no estilo proto-geométrico (IX a.C.)



Imagem 12: Ânfora no estilo Geométrico (VIII a.C.)



Imagem 13: Ânfora no estilo Geométrico (VIII a.C.)



Imagem 14: A aparição de “tons de carne” em VII a.C.



Imagem 15: Invenção da técnica de figuras negras em Corinto (fim do séc. VII – início do VI a.C.)



Imagem 16



Imagem 17: Ânfora ática de figuras negras do pintor de Amasis, 540 a.C. (Musée du Louvre)

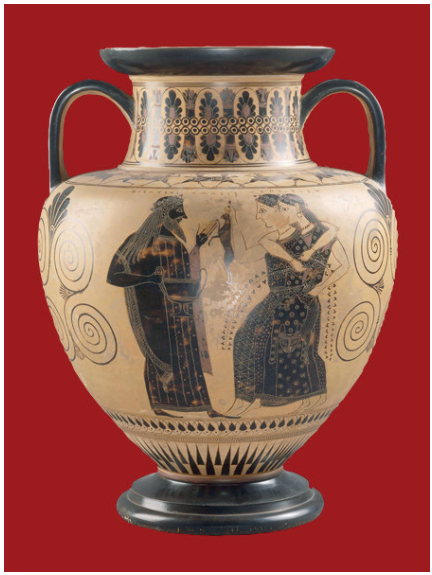


Imagem 18: Ânfora ática de figuras negras, fim do VI a.C.



Imagem 19: Fundo de uma taça ática, em torno de 465 a.C., Pintor de Pentesileia, Vulci, diâmetro: 0.35 m



Imagem 20: A estátua funerária de Frasikleia, recuperada em Merenda, na Ática (cerca de 540 a.C.)

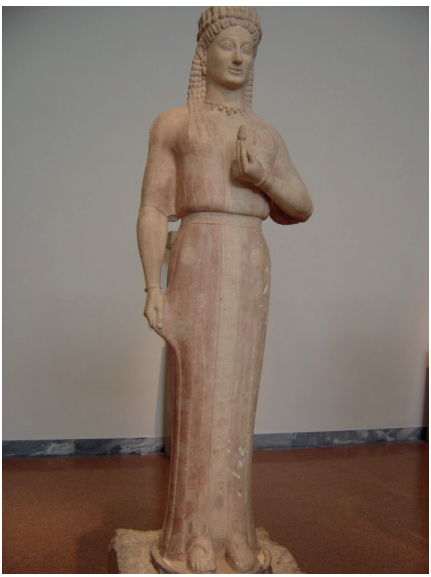


Imagem 21: Inscrição sobre a base:
"Eu, a semente de Frasikleia, sempre me chamará de jovem (korē); tendo recebido esse nome dos deuses em vez de casamento"
Estátua funerária de Frasikleia, recuperada em Merenda, na Ática (cerca de 540 a.C.)



Imagem 22: De Brinkmann V., Koch-Brinkmann U., Piening H., « The Funerary Monument to Phrasikleia », no Colóquio *The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung, 2010. Estátua funerária de Frasikleia, recuperada em Merenda, na Ática (cerca de 540 a.C.)



Imagem 23: *Porphyra*: púrpura - a tintura a partir do *murex*









REFERÊNCIAS

ALBERT, J.-P.; ANDRIEU, B. *et alii* (dir.), *Coloris Corpus*, Paris, CNRS, 2008.

BEAZLEY, J. D., *The Development of Attic Black Figure*, Berkeley-LA, CUP, 1964.

BOËTSCH, G.; CHEVE, D., CLAUDOT-HAWAD, H. (ed.), *Décors des corps*, Paris, CNRS, 2010.

BORG, A. (ed.), *The Language of Color in the Meditrranean: An Anthology on Linguistic and Ethnographic Aspects of Color Terms*, Stockholm, 1999.

BRINKMANN, V.; HOLLEIN, M., PRIMAVESI, O., Circumlitio. *The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung, 2010.

CLELAND, L., HARLOW, M., LLEWELLYN-JONES, LL. (eds.), *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford, Oxbow Books, 2005.

CONKLIN, H.C., "Hanunóo Color Categories", *Southwest Journal of Anthropology* 11, 1955, p. 339-344.

CORBIN, A., *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1986; ID., *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

DUMÉZIL, G., *La courtisane et les seigneurs colorés. Esquisse de mythologie*, Paris, Gallimard, 1983.

GAGE, J. *et alii*, "What Meaning Had Colour in Early Societies", *CAJ* 9 (1), 1999, p. 109-126.

GERNET, L., "Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs". In: I. Meyerson (ed.), *Problèmes de la couleur*, Paris, SEVPEN, 1957.

GRAMICCIA, A. (dir.), *I Colori del bianco: policromia nella scultura antica*, Roma, Musei Vaticani, 2004.

GRAND-CLEMENT, A., "Histoire du paysage sensible des Grecs à l'époque archaïque: Homère, les couleurs et l'exemple de *porphureos*", *Pallas*, 65, 2004.

GRAND-CLEMENT, A., "Les marbres antiques retrouvent des couleurs : apport des recherches récentes et débats en cours", *Anabases*, 10, 2009, p. 243-250 (artigo também disponível *online*: http://anabases.revues.org/721).

GRAND-CLEMENT, A., *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIIIe s.- début du Ve s. av. n. è.)*, Paris, De Boccard, 2011.

HUGO MAGNUS, *Histoire de l'Evolution du sens des couleurs*, Paris, 1878.

ID., *Bleu: histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000; *Noir: histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008; *Vert: histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013.

JONES, C., "Processional Colors", *Studies in the History of Art* 56, 1999, p. 246-257.

MA, J., "Black Hunter Variations", *PCPS* 40, 1994, p. 49-59.

MEYERSON, I. (ed.), *Problèmes de la couleur*, Paris, SEVPEN, 1957.

PASTOUREAU, M., *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'or, 1986; *Couleurs, images, symboles: études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989; "Une histoire des couleurs est-elle possible?", *Ethnologie française* 20/4, 1990, p. 368-377.

RICHTER, G., "Polychromy in Greek Sculpture", *AJA*, XLVIII (4), 1944, p. 325-333.

TORNAY, S., *Voir et nommer les couleurs*, Paris, Laboratoire d'ethnologie et

de sociologie comparative, 1978.

TURNER, V., *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell UP, 1967.

VERNANT, J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs*. Études de psychologie historique.

VIDAL-NAQUET, P., *Le chasseur noir*. *Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005 (1981).

Outros estudos recentes sobre cores na Antiguidade:

BETA ,S., SASSI, M.M. (dirs.), *I colori nel mundo antico: esperienze linguistiche e quadri simbolici*, Fiesole, 2003.

BRADLEY, M., *Colour and meaning in ancient Rome*, Cambridge-New York, 2010.

CARASTRO, M. (dir.), *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, Grenoble, 2009.

CLELAND L., STEARS, K. (dir.), *Colour in the Ancient Mediterranean World*, Oxford, 2004.

ROUVERET, A., DUBEL, S. et NAAS, V. (dir.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité*, Paris, 2006.

CAPÍTULO 3

CROSS-DRESSING E METAMORFOSE DE SEXO: O HÁBITO FAZ O GÊNERO? SOBRE OVÍDIO, *METAMORFOSES*, IX, 666-797

Sandra Boehringer[54]

O que Ovídio, o famoso poeta latino do início do primeiro século de nossa era, afirma sobre a transformação da jovem Ífis em menino no final do Livro IX de suas *Metamorfoses*? A partir de uma abordagem baseada em filologia, antropologia e estudos de gênero, este trabalho abordará o papel da vestimenta e da falta de algum "detalhe" visual no que há muito já foi considerada uma simples metamorfose sexual. A comparação deste texto com a lenda de Lêucipo (Antoninus Liberalis, *Metamorfoses*, XVII), que interessou muitos especialistas do ritual de travestimento – permitirá vislumbrar a importância de certos detalhes dados pelo poeta sobre a aparência das vestes e a feminilidade de seu personagem. Aqui, de fato, a metamorfose não é aquela em que geralmente se acredita.

As *Metamorfoses* de Ovídio são caracterizadas por darem um cuidado especial à dimensão visual da narração: bochechas brancas de jovens adolescentes, a pele macia ou áspera que cobre os corpos tenros, o movimento dos tecidos ao vento, a cor viva das plumas ou a sombra do cabelo espesso, descrição "realista" dos seres humanos, animais, minerais ou plantas em que os personagens são metamorfoseados, de acordo ou contra a sua vontade. Este é o objetivo deste trabalho, como um desafio à arte pictórica e poética: "Eu projetei falar da mudança de formas (*mutatas formas*) em novos corpos (*in nova corpora*). Ó Deus, favoreça o meu empreendimento"[55], anuncia Ovídio no início do seu poema. Os corpos mudam, é claro, mas quais são os seus adornos, as suas vestimentas e o seu sexo?

O cuidado do poeta aplicado à descrição das metamorfoses estimulou a criação e o talento dos pintores, tanto em relação ao que o poeta afirma

[54] Professora da Universidade de Strasbourg. Pesquisadora do ANHIMA, UMR 8210.

[55] OVÍDIO, *Metamorfoses* I, 1-5. A edição utilizada é a da CUF, texto estabelecido por G. Lafaye, Les Belles Lettres, 1928, revisto e corrigido por H. Le Bonniec, 1989. Todas as traduções de Ovídio são minhas.

explicitamente, quanto pelo que ele deixa aberto à imaginação e ao talento dos artistas vindouros. No entanto, uma metamorfose pouco conhecida, ausente da iconografia antiga e pouco representada na pintura moderna, é a que está neste estudo sobre Ífis, uma jovem transformada em menino no fim do livro IX das *Metamorfoses*.[56] Durante o século XX, essa passagem atraiu pouca atenção de historiadores e estudiosos da Antiguidade que, ao observarem uma imagem de longe, muitas vezes a interpretavam com o olhar de um espectador contemporâneo, sem perceber as nuances e as peculiaridades que o texto antigo coloca em jogo. Mas os avanços dos estudos de gênero, especialmente o trabalho dedicado nas duas últimas décadas à construção cultural e social das antigas categorias sexuais,[57] tornaram o nosso olhar atento a certos detalhes da narrativa.

A história contada pelo narrador é esta: Ligdus, habitante de Festos, em Creta, é um homem livre de situação bem modesta. Ele diz a sua esposa Teletusa, grávida, que a sua condição não lhes permite criar uma garota Ele decide que a criança deve morrer se for uma menina. A mãe afligida vê em um sonho a deusa Ísis, que promete a sua proteção e a obriga a manter a criança independentemente do sexo. Teletusa dá à luz uma menina cuja identidade sexual ela esconde, vestindo-a como as crianças de sua idade. O pai nomeia a criança Ífis, primeiro nome comum a ambos os sexos. Aos treze anos, Ífis usa as roupas dos meninos: ela é prometida por seu pai para sua amiga de infância, Iante. Por um longo tempo, as duas meninas estão apaixonadas umas pela outra, mas Iante, iludida pela vestimenta, considera a sua amiga um menino. A situação é crítica: Ífis (que sabe que é uma menina) confessa a si mesma em um longo monólogo, a sua paixão por Iante. Ela se entrega uma descrição particularmente negativa desse amor, um amor não convencional, pior do que as relações entre humanos e animais, o que a leva a desejar a morte. A mãe tenta adiar por algum tempo a data do casamento. Quando a mentira está prestes a ser descoberta, ela vai ao altar de Ísis e implora por sua ajuda. A deusa atende aos rogos e a transforma em um menino. Uma inscrição é colocada em frente ao templo da deusa e o casamento dos jovens amantes é celebrado no dia seguinte.

[56] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 666-797.

[57] Sobre as questões do gênero e da sexualidade antiga na ótica do nosso estudo, ver ao fim as REFERÊNCIAS.

As interpretações que deram origem a essa metamorfose, no âmbito de uma abordagem mais geral da obra de Ovídio, são variadas: uma história considerada como uma abertura com um *happy end*,[58] um monólogo de mau-gosto, [59]escabroso ou mesmo mal escrito, a história de uma homossexualidade mal vivida, um motivo que evoca as tentações suicidas dos adolescentes, a evidência do estrago psicológico dos nomes epicenos, a descoberta de uma desordem no gênero homossexual, entre outros diagnósticos.[60] Estudos recentes obviamente evitam o anacronismo das avaliações psicológicas, mas a maioria concorda que é uma história que leva a um final feliz.

Ao prestar especial atenção aos detalhes da narrativa, e também à ausência de certos detalhes, abordar-se-á aqui essa narrativa como um trabalho visual: após identificar os elementos que aparecem desde o início, isolar-se-ão aqui certos motivos, para finalmente ajustá-los de forma que se proponha uma outra maneira de ver esse "quadro" - uma quadro em que a ausência de certos detalhes faz sentido.

A metamorfose de Lêucipo: o sexo ou o hábito, elementos visíveis

Tentar-se-á aqui, em um primeiro momento, ver o que não parece ser um homem e uma mulher do nosso tempo, visto que as categorias ocidentais hodiernas estão presas em categorias eróticas de uma sociedade que viu o nascimento de categorias discursivas da sexualidade no século XIX.[61] Porémn, o olhar de um romano letrado, destinatário dos poemas de Ovíd-

[58] Este é o caso, por exemplo, de Manoli PAPATHOMOPOULOS em: LIBERALIS, Antoninus*, Métamorphoses*. Texto estabelecido e traduzido por M. Papathomopoulos, Paris, CUF, 1968, p. 106; Fritz GRAF evoca "a história feliz, finalmente, de Ífis" em "Ovide, les *Métamorphoses* et la véracité du mythe" em CALAME, C. (éd.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, 1988, p. 58.

[59] Marie DELCOURT fala de "obra-prima de mau-gosto" (*Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité depuis l'Antiquité classique,* Paris, Puf, 1958, p. 53).

[60] Por exemplo, Jacqueline Fabre-Serris relaciona o amor de Ífis por Iante com uma confusão de identidade causada pelo nome ambíguo da menina em *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonction et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Klincksieck, Paris, 1995, p. 203.

[61] Sobre a sexualidade como prática e discurso contemporâneo, ver, entre outros, os três volumes da obra de FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976-1984.

dio, notará imediatamente o aspecto estereotipado da situação inicial (a exposição, decretada pelo pai, do bebê que vai nascer, caso ele seja uma menina) e a sua localização geográfica. A história se passa em Festos, uma cidade de Creta em que uma lenda etiológica que explica vários rituais realizados por adolescentes e recém-casados, lenda cujos detalhes permitem identificar a fonte que Ovídio desenhou. Tal lenda é o mito de Lêucipo, conhecido graças a um texto posterior a Ovídio, as *Metamorfoses* de Antoninus Liberalis, autor do final do século II e início do século III de nossa era.[62]

O título indica que essa narrativa é originária da obra *Heteroioúmena*, de Nicandro de Cólofon, composta no século II a.C. Essa é uma obra perdida, mas sabe-se que foi, se não uma das principais fontes de Ovídio, ao menos foi uma obra inspirada em fontes comuns. Tanto o trabalho de Nicandro quanto o de Antoninus Liberalis são apresentados sob a forma de "folhas" em um volume.

A história narrada por Liberalis parece muito semelhante à de Ífis no que concerne à primeira parte de sua história: Galateia e Lampros vivem em Festos, Creta, e esperam uma criança. Eles são pobres e Lampros ordena a sua esposa que faça o bebê desaparecer caso seja uma menina. Então, Galateia dá à luz a uma filha. Depois de vários sonhos, e depois de muita reflexão, a mãe decide não obedecer ao seu marido. Ela esconde a identidade sexual da criança, veste-a como um menino e a educa como tal, sob o nome de Lêucipo. Quando a beleza da menina está prestes a desmascarar a trapaça, Galateia implora a Leto que a ajude, e a deusa transforma Lêucipo em um menino. Afirma o texto de Liberalis a esse respeito:

> Os Festos ainda se lembram dessa mudança e oferecem sacrifícios a Leto Fítia, que fez crescer partes viris na menina, e deu o nome de *Ekdýsia* a esta festa, pois a virgem havia deixado o *péplos*. E nos casamentos, as mulheres do país se acostumaram a, antes da noite de núpcias, deitar-se no flanco da estátua de Lêucipo.[63]

[62] LIBERALIS, Antoninus, *Metamorfoses* XVII, 1-6. As traduções citadas neste artigo são de Manolis PAPATHOMOPOULOS (somente a ortografia de nomes próprios provavelmente será modificada para consistência com outras fontes) em: LIBERALIS, Antoninus, *Métamorphoses*. Texto estabelecido e traduzido por M. Papathomopoulos, Paris, CUF, 1968.

[63] LIBERALIS, Antoninus, *Metamorfoses* XVII, 6.

A história de Lêucipo, que é recontada por Antoninus Liberalis, insiste sobre as razões pelas quais Galateia deve dar um nome masculino a sua filha e deve educá-la como se fosse um menino. Por outro lado, o autor não se refere às razões pelas quais a criança deve ser transformada em um menino: Lêucipo cresce (ηὔξετο, XVIII, 2), tudo é simplesmente natural. A narrativa centra-se em descrever as ações da mãe e nenhum discurso (direto ou indireto) dá acesso aos pensamentos da menina: sua transformação ocorre como uma forma de ordem esperada, sendo a menina quase um garoto em tudo o que a liga ao mundo exterior (roupas *etc*.). A narrativa é dedicada à evocação das circunstâncias do *travestimento* e aos anos em que o *travestimento* é verossímil. Nela, a metamorfose é quase instantânea: essa concisão concorda, em primeiro lugar, com o fato de que, em geral, Nicandro dá maior importância ao caráter etiológico da manifestação sobrenatural do que ao aspecto extraordinário desse evento.[64]

Na narrativa da história de Lêucipo, Antoninus Liberalis interrompe a narrativa para fazer um longo paralelo entre a transformação da menina e outras mudanças míticas de sexo: "A mesma coisa aconteceu a Kainis [...], a Tirésias [...], a Hipermnestra [...], aos cretenses cipriotas".[65] Cada uma das transformações mencionadas pelo autor torna-se significativa no contexto narrativo em que ela está ancorada: a necessidade de Kainis fazer uma guerra, a punição provisória de Tiresias, a gana de Hypermestra por lucro, e a punição definitiva aos cipriotas que viram Ártemis nua. A menção dessa série não é insignificante: é uma questão de sublinhar a coerência de uma mudança em um quadro específico. Aqui, o texto como um todo apresenta Lêucipo como uma personagem cuja função é a de ser transformada em um homem na adolescência. A metamorfose é esperada, e ela chega, logicamente, em um momento de crise, para que tal crise seja resolvida.

Ainda é necessário fazer algumas observações a respeito da narrativa, antes de compará-la ao texto de Ovídio. No momento da metamorfose em um ho-

[64] Cf. FORBES IRVING, P. M. C., *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 26.

[65] LIBERALIS, Antoninus, *Metamorfoses* XVII, 4-5.

mem, especifica-se que a garota tirou a roupa de menina: "Eles dão o nome de *Ekdýsia* a essa festa, pois a virgem deixou o *péplos*" (ἐπεὶ τὸν πέπλον ἡ παῖς ἐξέδυ)[66]. Ou, segundo a lógica, Lêucipo, como ressalta Bernard Sergent,[67] não usava uma roupa feminina e já estava vestida como um menino: uma vez transformada, ela poderia, portanto, manter sua vestimenta. Essa incoerência aparente se torna um *aítion* (um desvio que não explica apenas a origem do festival, mas também o denomina) que revela a importância do travestimento no mito de Lêucipo: mesmo quando se trata de transformação física, a narrativa equivale a uma história centrada na vestimenta[68].

Numerosos especialistas em antropologia grega antiga interpretam essa festa de "devoção" como uma subsistência dos rituais iniciais masculinos: o que a lenda enfatizaria é o denominador comum entre a jovem Lêucipo, vestida de menino, e os jovens iniciados que serão - simbolicamente ou materialmente - feminilizados, isto é: o momento bem provisório em que o indivíduo possui atributos comuns aos dois sexos.

De Lêucipo à Ìfis: disparidades visíveis

As etapas do mito de Lêucipo são encontradas na história de Ífis narrada por Ovídio: o nascimento de uma menina indesejada em uma casa modesta, o estratagema da mãe, a transformação final. Não há dúvida de que o mito inspira Ovídio – e o caso se resolve, de acordo com alguns comentaristas, após Ífis viver essa fase de travestimento próprio dos rituais dos adolescentes. A sua metamorfose tornou possível a sua relação amorosa, e o seu casamento com Iante vem validar a sua entrada na comunidade de homens adultos. Mas ficar apenas nisso seria ignorar o talento de Ovídio, pois não seria possível ver algo óbvio: a adição feita pelo autor de uma longa parte que não aparece na história de Lêucipo, a saber: a relação Iante/Ífis. Também é digno de nota a ausência total de

[66] LIBERALIS, Antoninus, *Metamorfoses* XVII, 6.

[67] SERGENT, Bernard, *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Payot, Paris, 1996, p. 396-399.

[68] Sobre o gesto de devoção na festa da *Ekdýsia*, ver PIRONTI, Gabriella "Autour du corps viril en Crète ancienne: l'ombre et le peplos", em GHERCHANOC, F. e HUET, V. (éd.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens,* 2012, p. 59.

paralelos com os mitos da mudança de sexo e, finalmente, a abundância de elementos que conectam essa história com os mitos eróticos[69].

O *incipit* da narrativa se desenvolve, certamente, para que se veja uma ligação com o mito de Lêucipo por sua localização em Festos. Mas, para um estudo mais detalhado da narrativa, convém ter sensibilidade em relação a essas diferenças e ausências[70]. Não nos esqueçamos, com efeito, como escreveu Jean-Pierre Néraudau, um grande especialista nas *Metamorfoses*: "Foi o próprio Ovídio que organizou o labirinto onde se perdem os críticos"[71]. Enquanto tudo em Lêucipo faz dele um "homem em construção", o público romano somente prestará mais atenção ao cuidado que Ovídio dedica à narrativa quando ele rejeita inteiramente o tema da vestimenta e insiste na feminilidade de Ífis. *O tema visível da vestimenta é apagado*, bem como a "imagem do sexo"– o quadro que o artista pinta não é o esperado.

Não há, nas *Metamorfoses*, Lêucipo no início da narrativa: a modificação dos nomes dos personagens míticos, comuns aos mitógrafos do período helenístico, não é em si notável. Mas nessa narrativa em que a identidade sexual é um tema primordial, nota-se, como S. Wheeler,[72] que Ovídio feminiliza o nome da heroína: Lêucipo é um nome masculino dado pela mãe para a sua filha para esconder o seu sexo. Ífis é um nome feminino (diminutivo de *Iphianássa*) e masculino (diminutivo de *Iphikléēs*).

Da mesma forma, Ovídio feminiliza a data do casamento. As núpcias

[69] Os estudos consagrados essencialmente à metamorfose de Ífis não são muito numerosos – o interesse por esta passagem é assaz recente e está ligado ao surgimento de trabalhos sobre sexualidade na Antiquidade. Ver minha análise em: BOEHRINGER, Sandra, *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 211-260.

[70] David LEITÃO não diferencia Ífis de Lêucipo, o que pode desfocar a análise da metamorfose de Ífis *per se*. Démétrios S. NIKITAS, em "Zur Leukipposgeschichte", *Hellenica*, 33 (1981), p. 14-29, compromete-se a identificar as grandes diferenças entre Antoninus Liberalis e Ovídio, mas ele não analisa (este não é o objeto dele) as consequências dessas transformações sobre o significado da narrativa da metamorfose de Ífis.

[71] NERAUDAU, J.-P., *Ovide et les dissidences du poète*, Paris, 1989, p. 86.

[72] WHEELER, S. M., "Changing Names: the Miracle of Iphis in Ovid Metamorphosis 9", *Phoenix*, 51, 1997, p. 190-202.

estão programadas para os treze anos de Ífis.[73] Ora, em Roma, as meninas podiam se casar impúberes, às vezes antes dos 12 anos de idade, e a idade do casamento de um menino aos catorze anos, pelo menos (idade em que o menino pode usar a toga viril)[74]. Certos especialistas consideram que "Ovídio tomou a média aritmética (treze anos), sendo Ífis uma menina disfarçada de menino"[75], mas essa interpretação não é por si tão precisa, como exige a lógica da narrativa – especialmente em relação ao pai, que fixa o momento e considera Ífis um menino. Até os treze anos, se a descrição de Ovídio for seguida, Ífis tem uma aparência física adequada para ambos os sexos:

> *inde incepta pia mendacia fraude latebant.*
> *cultus erat pueri; facies, quam sive puellae,*
> *sive dares puero, fuerat formosus uterque*[76]
>
> Doravante, graças a essa mentira conforme a verdade, a fraude permaneceu ignorada.
> A criança foi criada como um menino, e seu rosto, que poderia ser o de uma menina ou de um menino, era, em ambos os casos, muito bonito.

A priori, não há nada de original aqui: essa indeterminação sexual dos traços infantis é um *topos* na literatura. No entanto, essa indeterminação geralmente é considerada no jovem uma feminilidade dos seus traços, antes que a criança se torne um homem. A brancura de sua aparência, que se cora rapidamente com a menor emoção, é uma característica de um jovem adolescente, nunca de um homem maduro. O corpo macio de Hermafrodita é comparado à *candida lilia*[77]. O jovem Narciso contempla "suas bochechas sem barba, seu pescoço de marfim, sua boca encantadora e a vermelhidão que colore a brancura de sua pele"[78], e o narrador

[73] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 714-715.

[74] NERAUDAU, J.-P., *Ovide et les dissidences du poète*, Paris, 1989, p. 258-259.

[75] FRÉCAUT, Jean-Marc, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1972. p. 256.

[76] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 711-713.

[77] OVÍDIO, *Metamorfoses* IV, 345 et 354.

[78] OVÍDIO, *Metamorfoses* III, 422.

destaca a brancura da fronte do jovem Cyparissus[79]. A expressão mais característica da feminilidade dessa suavidade de feições é a comparação estabelecida por Vênus quando ela evoca a beleza de Atalante em uma narrativa que ela faz ao seu jovem e lindo amante, Adonis:

> *ut faciem et posito corpus velamine vidit,*
> *quale meum, vel quale tuum, si femina fias*
> *obstipuit.*[80]
>
> Quando Hipomêne viu seu rosto e, uma vez que seus véus foram removidos, seu corpo semelhante ao meu, ou ao seu se você se tornou uma mulher, ele permaneceu proibido.

A delicadeza é uma qualidade muitas vezes considerada feminina e adaptada à idade do jovem e belo adolescente: é precisamente assim que se interpreta, pelo pai, o rosto feminino de Ífis. Para ele e para todos, Ífis é um menino (*puer*) cujas características são as de uma menina (*virgo*). Portanto, Ífis tem aparência de uma menina.[81]

Quanto ao comportamento da heroína, a lógica seria, como permite supor o esquema da fonte mítica, que essa garota não está apenas vestida de menino, mas também tem atitudes e atividades visivelmente masculinas, porque ela foi educada como um menino. Os *pueri* exerciam atividades características de seu sexo: andavam sozinhos na floresta, praticavam jogos físicos (lançar discos) e caçavam. Nada disso. Pelo contrário, a introdução do caráter de Iante permite que Ovídio enfatize ainda mais as atividades de não-caracterização de gênero de Ífis:

> *par aetas, par forma fuit, primasque magistris*
> *accepere artes, elementa aetatis, ab isdem.*

[79] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 138.

[80] OVÍDIO, *Metamorfoses* X, 578-580.

[81] Esta aproximação da história de Ífis nas *Metamorfoses* retomam certas análises encontradas em PINTABONE, D. T., 2002, "Ovid's Iphis and Ianthe : When Girls Won't Be Girls". In: RABINOWITZ, N. S. e AUANGER, L. (eds.), *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press, p. 256-287; e em WALKER, Jonathan, "Before the Name: Ovid's Deformulated Lesbianism", *Comparative Literature* 58, 3, 2006, p. 205-222.

> Elas tinham a mesma idade, a mesma beleza, e elas receberam os mesmos mestres em sua primeira instrução, aquela que é dada às crianças.[82]

As duas crianças se assemelham em todos os aspectos. O autor não tem interesse numa possível diferença de vestuário – considerando que esse é o mesmo ponto que foi o objeto de um ritual na história de Lêucipo. A mesma educação, o mesmo rosto, a mesma beleza, o mesmo comportamento: no cenário que Ovídio constrói, nada diferencia Ífis, presumivelmente menino, de sua jovem amiga Iante. O poeta, além disso, não faz nenhum desenvolvimento sobre qual poderia ser o olhar dos outros para Ífis "como um menino".

A menina é ainda designada como *virgo.*[83] Essa feminilidade é afirmada nas próprias palavras da menina mediante o uso de pronomes não epicenos e visivelmente femininos: "Eu queria nunca ter nascido" (*vellem nulla forem*)[84.] A mentira da mãe não engana Ífis e a adolescente sabe o qual é o seu sexo: "Veja que tu és nascida filha" (*quid sis nata, vide*)[85], ela diz em sua longa queixa.

O tema da vestimenta nas *Metamorfoses*, tão importante no mito de Lêucipo, está totalmente ausente da descrição que Ovídio faz da jovem adolescente. No entanto, é precisamente o travestimento da criança que poderia destacar o fato de que Ífis e Iante são diferentes, e que Ífis é, aos olhos de todos, um menino – o que, portanto, justificaria a atração erótica entre os dois personagens. A roupa poderia comunicar sobre a atração menina-menino. Porém, no quadro que o poeta pinta, tudo o que altera a feminilidade de Ífis desaparece. Portanto, o que poderia ser lógico no caso de Lêucipo (um menino) encontrar uma menina não é mais no caso de Ífis - e Ovídio prepara com sutileza um duplo efeito de surpresa, um verdadeiro ἀπροσδόκητον, inesperado, o que cria um efeito de estupor sobre o público, efeito que agrada os poetas e os pintores: uma menina tem a aparência de um menino que ama uma menina - não é Iante que

[82] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 718-719.

[83] Assim*, ambarum* em 720; *virgo* em 720; *altera virgo* em 763 tendo como sujeito Iante, *virgo* estando subentendido Ífis.

[84] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 735.

[85] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 747.

está apaixonada por equívoco por uma garota; mas é Ífis que se sabe menina que ama uma menina.

Ovídio dá visivelmente outra forma a uma narrativa da metamorfose sexual, apaga certos elementos e transforma outros: o elemento central da primeira parte, o travestimento, não é mais um elemento necessário e, insistindo na semelhança das duas heroínas, o autor tende a fazer *um gesto visível de apagamento*. Embora integrando as (pseudo) inconsistências[86] em sua narrativa, Ovídio revela o deslocamento do significado que ele fez na lenda de Lêucipo: o mito de disfarce passa a ser uma história de um amor apresentado como "inédito", um amor declarado por aquele que deve sua sobrevivência à deusa Ísis.

Este não é um mito de mudança de sexo, ou a falta do detalhe

Antoninus Liberalis estabelece, na lenda de Lêucipo, um paralelo com outros mitos de mudança de sexo. Na história de Ífis, bem como no longo monólogo da menina, por outro lado, nada faz eco dessas narrativas lendárias que Ovídio conta em suas *Metamorfoses*: Tiresias, Síton, Hermafrodite, Mnestra e Ceneu. São essas metamorfoses do sexo, precisamente, que Ífis poderia invocar em sua longa queixa, mas a principal referência mitológica que aparece nessa passagem é a união de Pasifae e do touro.

> *ne non tamen omnia Crete*
> *monstra ferat, taurum dilexit filia Solis,*
> *femina nempe marem. meus est furiosior illo,*
> *si verum profitemur, amor. tamen illa secuta est*
> *spem veneris.*[87]
>
> Sabemos que Creta engendrou todos os prodígios: a filha do Sol amava o touro sim, mas pelo menos era um homem! Meu amor, se eu me aventurar a confessar, é mais desproporcional, pois ela, pelo menos, estava perseguindo a esperança de relações sexuais.

[86] Eu sigo o método de Gilles TRONCHET, que mostrou a importância da coerência na redação das metamorfoses: "As anomalias aparentes às vezes revelam uma lógica subjacente que é importante apreender" (TRONCHET, G., 1998, *La métamorphose à l'œuvre. Recherche sur la poétique d'Ovide dans les* Métamorphoses, Louvain & Paris, Peeters, p. 16).

[87] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 735-739.

Esse episódio mítico é contado pelo personagem de Scylla, a parricida e a infeliz amante de Minos, no livro anterior.

> ...te vero coniuge digna est,
> quae torvum ligno decepit adultera taurum
> *discordemque utero fetum tulit.*[88]
>
> Ah, ela é muito digna de ter você como marido,
> aquela que, por um artifício de madeira, frustrou a
> desconfiança do touro para se tornar sua amante
> e carregou na barriga o fruto monstruoso dessa união.

Lembremos que o poema *Metamorfoses* se baseia em uma rede e uma estrutura paradigmática complexa e particularmente elaborada[89] e que nada impediu o poeta de estabelecer uma relação mais próxima, por comparação ou alusão rápida, com as outras transformações sexuais míticas.

Ao inserir essa história nos livros IX e X dedicados ao amor, ao introduzir o personagem de Iante pela ausência de paralelismo com as outras metamorfoses do sexo, Ovídio surpreendeu o seu público e deu um outro alcance à história da jovem cretense, a quem ele coloca explicitamente no campo de amores proibidos, os *amores inconcessi*. As primeiras palavras de Ífis indicam o caráter inédito desse amor (*cognita nulli*, *prodigiosa* e, acima de tudo, *novae veneris*). A definição se faz pela negação:[90]

> ...si non, et perdere vellent,
> *naturale malum saltem et de more dedissent*.[91]
>
> e se não for esse o caso, se [os deuses] desejassem
> minha derrota, eles me teriam dado um mal conforme
> a natureza e os costumes.

[88] OVÍDIO, *Metamorfoses* VIII, 132-133.

[89] Conferir Gilles TRONCHET: Ovídio "tenta preservar os traços das obras a partir das quais procedem as anedotas, abordando a organização da narrativa ou alguns detalhes significativos, mas adiciona, escolhe, para evocar certas lendas, um modo de expressão inédito" (*La métamorphose à l'œuvre. Recherche sur la poétique d'Ovide dans les métamorphoses*, Peeters, Louvain & Paris, 1998, p. 557).

[90] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 729-730.

[91] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 729-730

As características *naturale* e *more* são a tradução exata do grego κατὰ φύσιν e κατὰ νόμον, a expressão implícita para descrever esse sentimento. Seguem os exemplos extraídos do mundo animal e mitológicos, tudo está lá, nas regras retóricas fixadas pelos sofistas gregos. O monólogo de Ífis atinge o paradoxo supremo no *mediis sitiemus in undis*, "morreremos de sede no meio das águas"[92]. A referência ao elemento líquido não pode ser mais explícita. O momento de suprema aporia é alcançado. O que fazer?

No monólogo da menina, Ovídio sugere sutilmente que a transformação de Ífis não é a única saída dessa situação crítica:[93]

> *... num me puerum de virgine doctis*
> *artibus efficiet? num te mutabit, Ianthé ?*
>
> Isso me mudará (*num me*) de menina para menino por meio de suas técnicas aprendidas, ou é você (*num te*), Iante, que ele transformará?

Não há nenhuma transformação pessoal necessária da jovem educada como um menino, como é dito frequentemente: o objetivo aqui é transformar um *rapport* (no sentido matemático do termo) e não uma pessoa. A comparação entre a situação inicial (Ífis e Iante se amam, mas não podem se casar) e a situação final (Ífis e Iante se amam e podem se casar) destaca a diferença entre os mitos da mudança de sexo mencionados por Antoninus Liberalis e narrado por Ovídio em suas *Metamorfoses*. A verdadeira metamorfose aqui não é, portanto, a transformação de Ífis em um menino, não é a remoção visível de uma roupa, nem a "mudança" dos genitais, mas a transformação *do que liga* Ífis a Iante. A mudança de sexo é um *meio* e não um fim, um primeiro estágio para uma metamorfose de outro tipo: uma *venus* sem *spes* em um *venus* com *spes*, uma *cura prodigiosa* de uma *venus de more*. A forma como a situação final é expressa assume todo o seu significado: *potiturque sua puer Iphis Ianthe*, "e a jo-

[92] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 761.

[93] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 743-744.

vem Ífis possui sua Iante”[94] rompendo com as impossibilidades anteriores. A relação de dominação é duplamente sublinhada pelo verbo e pelo pronome possessivo. Após a transformação, Ífis pode “se tornar mestre” de Iante (que é o significado de *potior*), o que pressupõe a afirmação de um *vis*, um poder (em todos os sentidos do termo) que anteriormente faltou e o que impediu essa união. Esta é, de fato, a mudança essencial que Ífis sofre durante a sua metamorfose:[95]

> *sequitur comes Iphis euntem,*
> *quam solita est, maiore gradu, nec candor in ore*
> *permanet, et vires augentur, et acrior ipse est*
> *vultus, et incomptis brevior mensura capillis,*
> *plusque vigoris adest, habuit quam femina. nam quae*
> *femina nuper eras, puer es !*
>
> Ífis segue-a com um passo maior do que o habitual. Sua delicada brancura deixa seu rosto, suas forças (*vires*) aumentam suas características se tornam mais duras, seu cabelo foi cortado mais curto. Há um vigor maior (*plus vigoris*) do que o de uma mulher. Sim, você que era mulher, agora é um menino!

As menções às transformações físicas - a tez, o comprimento do cabelo - dizem respeito principalmente ao rosto. Outros detalhes não são descrições de modificação do corpo (nada se diz sobre um possível estreitamento da bacia, sobre uma diminuição no peito ou sobre o desenvolvimento muscular), mas refletem principalmente uma transformação moral. As duas menções a respeito de sua nova força não trazem alguma precisão sobre a transformação física da jovem: não há nada bem visível. Ífis permanece Ífis em sua aparência, e sua transformação é particularmente mínima em comparação com as metamorfoses prodigiosas descritas nas obras de Ovídio. Nada é dito sobre uma possível mudança de vestimenta (o que é lógico, pois ela permanece vestida como estava).

O silêncio de Ovídio sobre os detalhes mínimos que poderiam descrever essa transformação (cabelo, músculos, silhueta, mudança de sexo) foi,

[94] *Metamorfoses*, IX, 797.

[95] *Metamorfoses*, IX, 786-791.

por vezes, interpretado como uma "delicadeza" de sua parte, uma vontade de escapar do "mau gosto", que ele é acusado de demonstrar nos monólogos de Ífis[96]. Parece que Ovídio quis enfatizar um ponto preciso que, precisamente, não diz respeito apenas a Ífis, mas que envolve a relação - a relacionamento - entre Ífis e Iante.

Os *vires* e o *vigor* são o que permite uma abordagem mais segura, maior ousadia e, acima de tudo, o ato de dominação (*potior*). O que muda é que Ífis agora possui aquele *vis* que ela não possuía anteriormente, como Ovídio sugeriu por meio da expressão ambígua e proleptica do pai de Ífis (*fortuna vires negat* , "nossa condição não nos dá os meios")[97] dos primeiros versos. Antes da metamorfose, Ífis lamentou a sua impotência (*nec tamen est potiunda tibi* "no entanto, você não pode possuí-la") [98] e Ovídio usa exatamente o mesmo termo para descrever a situação final: *potiturque sua puer Iphis Ianthe*. Como observa Stephen Wheelers, o significante *vis* atravessa o texto sob a forma de jogos sonoros:

> *vota pater solvit, nomenque inponit avitum:*
> *Iphis avus fuerat. gavisa est nomine mater.*[99]
>
> O pai fez as oferendas e nomeou a criança com o nome do avô, que se chamava Ífis. A mãe se alegrou.

Essa escolha de Ovídio também é encontrada no nome que ele escolheu para sua heroína: Ífis é construído sobre o instrumental da palavra grega ἶφις, proveniente da palavra grega ἴς,"a força", o equivalente grego ao latim *vis*.[100] Esse *vis* permite uma conexão diferente (de acordo com a lógica da narrativa, sempre) entre as duas heroínas.

---

[96] Ver, por exemplo, FRÉCAUT, Jean-Marc, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1972. p. 256. ARNALDI F., "L'episodio di Ifi nelle 'Metamorphosi' di Ovidio (Met. IX, 666 sg e l'XI libro di Apuleio" dans *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano* (Sulmone, 1958), Rome, 1959, t. II, p. 371-375, a cama como um produto puro de declamação.

[97] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 677.

[98] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 753.

[99] OVÍDIO, *Metamorfoses* IX, 708-709.

[100] Cf. WHEELER, S. M., "Changing Names: the Miracle of Iphis in Ovid Metamorphosis 9", *Phoenix*, 51, 1997, p. 198) vê no nome de Ífis *omen* de sua condição masculina; vejo nele um efeito de anunciar o que falta e que irá modificar a *venus* das duas jovens.

A presença da deusa Ísis como agente de transformação – e não de Leto, como foi o caso da transformação de Lêucipo,[101] estabelece certa interpretação: a presença em Creta da deusa egípcia, que entrou no panteão greco-romano no primeiro século de nossa era, poderia ser vista como outra "incoerência" aparente. Filha de Inaco, Io foi assimilada a esta deusa egípcia no final de sua ansiedade louca quando, chegando à beira do Nilo, ela deixou sua aparência de novilha por intervenção de Hera, finalmente apaziguada:[102] Ovídio já apontou a extensão de seu culto. De acordo com Fritz Graf, Ovídio "atualizou o mito"[103] ao escolher uma divindade familiar para os seus leitores. Mas se o seu culto é recente em Roma, Ísis não é uma divindade nova: ela é a deusa que reuniu os membros de seu irmão e amante Osíris, que lhe devolveu a vida, mas que, de acordo com algumas versões, não sabia como recuperar o seu sexo. Ovídio escolheu uma deusa conhecida por ter falhado na busca de membro viril, o que provavelmente não é um detalhe:[104] É um sinal de que o significado está em outro lugar.

Longe de ser um mito em que a mudança visível de uma roupa e de um sexo é primordial, Ovídio nos convida a observar a ausência disso, não antes, mas *na* metamorfose e *depois* da metamorfose. Não é um *péplos*, nem um falo, que Ífis ou Iante precisa: o que é necessário no relacionamento é um desequilíbrio, uma assimetria, que venha se estabelecer lá, entre as duas pessoas.

---

[101] Veja sobre esta modificação e plasticidade dos mitos, BREMMER, Jan. M. "Myth and ritual in ancient greece: observations on a difficult relationship". In: HAEHLING, R. von (ed.), *Griechische Mythologie und Frühchristentum*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, p. 21-43. Sobre o papel diferente de Ísis nesta passagem, e sobre as implicações da aparência antecipada da deusa no sonho de Teletusa, veja BOEHRINGER, S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Belles Lettres, 2007, p. 239-241.

[102] OVÍDIO, *Metamorfoses* I, 747-750.

[103] GRAF, F., "Ovide, les *Métamorphoses* et la véracité du mythe". In: Calame, C. (ed.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Geneva, 1988 , p. 60-61.

[104] Destaco neste ponto WALKER, Jonathan, "Before the Name: Ovid's Deformulated Lesbianism", *Comparative Literature* 58, 3, 2006, p. 219 n. 19, que interpreta o gesto de Ísis como uma maneira de ter sucesso onde ela falhou no passado. Nada no texto de Ovídio detalha os órgãos genitais, e parece-me que a importância dada à relação entre Ífis e Iante está no centro da metamorfose.

Para concluir, não é que "o amor heterossexual é o único concebível"[105], como alguns comentaristas escrevem erroneamente sobre essa metamorfose (as relações entre deuses e meninos não são excluídas das metamorfoses e os versos de Ovídio descrevem cenas em que deuses e seus amantes cobrem o corpo uns dos outros, o que não deixa nenhuma dúvida sobre a natureza erótica da relação). O que esse texto permite ver é a importância em Roma de um "relacionamento" preciso entre as duas pessoas envolvidas nessa relação: longe das abundantes fontes em que as duas mulheres morreriam de desejo, a equação consagra uma relação de poder em que não parecem compartilhar nem desejo, nem prazer. Não há *happy end* aqui, e é o que o poeta sugere: que as chamas da tocha de Hymene crepitam lugubremente enquanto ela voa de Festos:[106] se, ao fim da história, existe bem aqui a consagração de uma relação entre dois parceiros, ela é tudo, menos erótica.

O que o apagamento do detalhe da vestimenta vem dizer aqui é a diferença entre a história de Lêucipo e a de Ífis. Por um lado, há um mito etiológico, em que o vestuário vem explicar o ritual de uma festa cretense; por outro lado, uma narrativa etiológica, em que a ausência do detalhe da peça sublinha a irrelevância de uma identidade de gênero em uma relação conjugal, que deve ser entendida como uma relação de poder simples, dentro da *domus* romana. Se as identidades de gênero são muito diferentes no mundo antigo do que no nosso, a ferramenta de análise de gênero (*gender*) que Joan Scott formulou é particularmente preciosa para os antropólogos da Grécia e da Roma antigas.

REFERÊNCIAS

Bibliografia temática e mais seletiva

Sobre Lêucipo: ritos, vestimentas e iniciação

[105] Para uma leitura não anacrônica das relações eróticas entre homens na poesia latina, ver Craig WILLIAMS, C. A., *Roman Homosexuality, Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity,* New York & Oxford*,* 1999. Ver também o estudo de DUPONT, F. e ÉLOI, T., *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001, sobre o erotismo masculino em Roma.

[106] OVÍDIO, *Metamorfoses* X, 1-2.

BREMMER, J. (dir.), *Interpretation on Greek Mythologie*, 1987.

BREMMER, J., "Dionysos travesti", dans Moreau H. (dir.), *L'initiation, Actes du colloque international de Montpellier* (11-14 avril 1991), p. 189-198.

CALAME, C., "Prairies intouchées et jardin d'Aphrodite: espaces 'initiatique' en Grèce" dans Moreau H. (dir), *L'initiation, Actes du colloque international de Montpellier* (11-14 avril), p. 103-118.

CALAME, C. (dir), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Geneva, 1988.

CALAME, C., "Le rite d'initiation tribale comme catégorie anthropologique", *Revue de l'Histoire des Religions*, 220, 2003, p. 5-62.

DODD, D. B. & FARAONE, C. A. (eds.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives,* Londres-New York, 2003.

GRAF, F., "Initiation. A Concept with a Troubled History". In: DODD, D. B. e FARAONE, C. A. (eds.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives. New critical perspectives*, Routledge, Londres-New-York, 2003, p. 3-24.

LEITAO, D., "Adolescent hair growing and hair-cutting rituals in Ancient Greece. A sociological approach". In: DODD, D. B. e FARAONE, C. A. (eds.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives. New critical perspectives*, Routledge, Londres-New-York, 2003, p. 109-129.

LEITAO, D., "The peril of Leucippus. Initiatory Transvestism and Male Gender Ideology in the *Ekdusia* at Phaistos", *Classical Antiquity* 14, 1995, p. 130-163.

NIKITAS, D.Z., "Zur Leukipposgeschichte", *Hellenica*, XXXIII, 1981, p. 14-29.

PIRONTI, G., "Autour du corps viril en Crète ancienne: l'ombre et le peplos". In: GHERCHANOC, F. E HUET, V. (ed.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens,* 2012, p. 53-63.

SERGENT, B., *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Payot, Paris, 1996 = *L'Homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, 1984 e *L'Homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne* , Paris, 1986.

Sobre Ovídio e Ífis

ARNALDI F., "L'episodio di Ifi nelle 'Metamorphosi' di Ovidio (Met.

IX, 666 sg e l'XI libro di Apuleio" dans *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano* (Sulmone, 1958), Rome, 1959, t. II, p. 371-375.

BOEHRINGER, S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Belles Lettres, 2007, p. 232-260.

BOILLAT, M., *Les métamorphoses d'Ovide, thèmes majeurs et problèmes de composition,* Peter Lang, Frankfurt /M., 1976, p. 66.

BRISSON, L., "Hermaphrodite chez Ovide". In: *l'Androgyne et la littérature*, Les Cahiers de l'Hermétisme, Albin Michel, Paris, 1990, p. 24-37.

EITREM, S., "De Ovidio Nicandre imitatore", *Philologus*, 1900, p. 58-63.

ERNOUT, A. , "Vis - vires – vir", *Revue de Philologie*, 28, 1954, p. 165-197.

GRAF, F., "Ovide, les *Métamorphoses* et la véracité du mythe". In: Calame, C. (ed.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Geneva, 1988 , p. 57-70.

NERAUDAU, J.-P., *Ovide et les dissidences du poète*, Paris, 1989.

ORMANDM K., 2005, "Impossible lesbians in Ovid's *Metamorphoses*". In: ANCONA, R. e GREENE, E. (eds.), *Gendered Dynamics in Latin Love Poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 79-110.

PINTABONE, D. T., 2002, "Ovid's Iphis and Ianthe : When Girls Won't Be Girls". In: RABINOWITZ, N. S. e AUANGER, L. (eds.)*, Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press, p. 256-287.

TRONCHET, G., 1998, *La métamorphose à l'œuvre. Recherche sur la poétique d'Ovide dans les* Métamorphoses, Louvain & Paris, Peeters.

WHEELER, S. M., "Changing Names: the Miracle of Iphis in Ovid Metamorphosis 9", *Phoenix*, 51, 1997, p. 190-202.

Mudanças de sexo, (trans)gênero e sexualidade antiga

ADAMS, N. J., *The Latin Sexual Vocabulary*, London, Duckworth, 1982.

AJOOTIAN, A., "The only happy couple. Hermaphrodites and gender Reception". In: KOLOSKI-OSTROW, A. O. e LYONS, C. L., *Naked Truths: Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archeology*, London/New York, 1997, p. 220-242.

BOEHRINGER, S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

BRISSON, L., "Bisexualité et médiation en Grèce ancienne", *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 7 [Bissexualidade e diferença de sexos], 1973, p. 27-48.

BRISSON, L., "*Neutrum utrumque*. La bisexualité dans l'Antiquité gréco-romaine". In: *L'Androgyne* (Les Cahiers de l'Hermétisme), Albin Michel, Paris, 1986, p. 27-61.

BRISSON, L., *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Brill, Leiden, 1976.

DUPONT, F. e ÉLOI, T., *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001.

FORBES IRVING, P. M. C., *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité* (3 vol.), Paris, Gallimard, 1976-1984.

HALLETT, J. P. e SKINNER, M. B., (ed.), (1997), *Roman Sexualities*, Princeton, Princeton University Press.

HALPERIN, D. M., [1990], *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec*, Paris, Epel, 2000.

HALPERIN, D. M., WINKLER J. J. e ZEITLIN F. I. (ed.), (1990), *Before Sexuality*. *The Construction of Erotic Experience in the Ancient World*, Princeton, Princeton University Press.

PARKER, H. N., "The Myth of the Heterosexual: Anthropology and Sexuality for Classicists", *Arethusa* 34, 2001.

VEYNE, P., "La famille et l'amour sous le Haut Empire romain", *Annales E.S.C.* 33, 1978, p. 35-63, texto reeditado em *La société romaine*, Paris, Seuil, 1991, p. 88-130.

WILLIAMS, C. A., *Roman Homosexuality, Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity,* New York & Oxford*,* 1999.

WINKLER, J. J., [1990], *Désirs et contraintes en Grèce ancienne*, tradução francesa de S. Boehringer & N. Picard, Epel, Paris, 2.

CAPÍTULO 4

PAISAGENS RELIGIOSAS: O EXEMPLO DE POSEIDON

François de Polignac[107]

A noção de "paisagem religiosa" no estudo das religiões antigas ocupa um lugar importante.[108] Em efeito, da mesma maneira que as noções de espaço e topografia, mais vagas e que correspondem mal aos conceitos antigos, a ideia de "paisagem" permite apreender de maneira mais proximamente determinada todos os aspectos da espacialização das representações e das práticas cultuais, mais do que a noção de território, que tem uma forte conotação política.

A "paisagem religiosa" leva em consideração o modo como os deuses estão associados a lugares particulares, a maneira como eles atuam nesses lugares, a possível articulação eventual de sua presença e de seu modo de ação com a instalação de seus santuários e o que está lá instalado. Ela também pode ajudar a compreender a relação entre o espaço e o tempo – dito de outra maneira, permite identificar os momentos em que um determinado local recebeu uma atenção especial na organização religiosa de uma comunidade. Este texto pretende mostrar quais são os métodos, e quais são os resultados, uma vez que essa noção de "paisagem religiosa" pode ajudar a compreender as religiões e as sociedades antigas, tomando o exemplo de Poseidon na Grécia Antiga.

Em dois artigos publicados na *Revue archéologique*, respectivamente em 1944 e 1952, e dedicados, o primeiro, aos "Géants de la mer", e o segundo, aos "Génies des passes et des défilés", o historiador Francis Vian, especialista em religião e mitologia grega, chamou a atenção para uma série de personagens mitológicos caracterizados pelo seu tamanho gigantesco ou por sua força excepcional, e associados a Poseidon.[109] Por meio dos "Gigantes", o historiador identificou *Géraistos*, cujo nome evoca uma série de santuários, de cultos, de festivais, e até mesmo nomes de meses consagrados a Poseidon Géraistios, conheci-

[107] Diretor de estudos da EPHE, seção de Ciências Religiosas, Pesquisador do ANHIMA.

[108] Sobre a noção de "paisagem religiosa", ver de POLIGNAC, SCHEID (2010).

[109] VIAN (1944); VIAN (1952).

do pela primeira vez em seu importante santuário na ponta sul de Eubeia, mas também em Trezena, Cós e Tenaro. Pelor ou Peloro, outro gigante que interage com Poseidon *Petraîos* ou *Lytaios* da Tessália, a abertura do vale do rio Tempe feita pelo deus, e a celebração que segue em Pelória. E um Aigaiôn, uma figura polimórfica às vezes assimilada ao "Cem-Braços" Briareu, localizado na Eubeia, mas cuja tradição localizou o túmulo na foz do rio Rindaco, na Frígia. Em uma visão fortemente marcada pela interpretação naturalista, Vian viu nesses três personagens "seres monstruosos que personificavam as tempestades do equinócio e, ao mesmo tempo, as forças nefastas do inverno"[110] – e isso em resposta, em parte, às críticas de Lucien Lerat à interpretação do Géraistai.[111]

Francis Vian retomou o estudo dessas figuras em seu segundo artigo, acrescentando outras para enfatizar a sua qualidade de guardiões de passagens delicadas: cabos, passagens montanhosas, istmos. A Geraistos, nos cabos Geraistos e Tenaro; a Pelor, no vale de Tempe; e a Aigaiôn, nas fozes do Rindaco, juntaram-se personagens tão diversos como Alcioneus, um gigante derrotado por Heracles em Cós, ou no istmo de Corinto; e Alcione, uma ninfa que gerou de Poseidon uma das dinastias reais de Trezena; o gigante Polibotes, derrotado por Poseidon em Cós e recoberto pela ilha de Nisiros; Skiron e Kerkion, dois ladrões às vezes representados como filhos do deus e sucessivamente derrotados por Teseu perto de Megara e Elêusis; e, finalmente, o Gegueneis, o "nascido da Terra" de Cizico que os argonautas exterminaram segundo Apolônio de Rodes e outros. No entanto, apesar da associação de todos esses personagens, de uma forma ou de outra, a Poseidon, a categoria desses "gênios" perde em coerência aquilo que ganha em extensão: associada a situações topográficas muito diferentes, bem como a múltiplas divindades secundárias bastante diferentes ("ninfas", "Mãe Terra" e similares, "deusa do parto"), ela apenas corrobora fracamente com a hipótese de Francis Vian de que havia uma forte correlação entre "ritos de passagem e gênios das passagens".[112]

[110] VIAN (1944), p. 116.

[111] LERAT (1946).

[112] VIAN (1952), p. 155.

No entanto, mesmo se tenha sido traduzida vagamente no último artigo de Vian, a ideia de uma articulação entre um certo tipo de lugar, uma certa categoria de personagens, muitas vezes de tamanho gigantesco, e o deus Poseidon, merece ser aprofundada para ver se, ao fazer um esforço para definir um tipo particular de "paisagem religiosa", também é possível identificar um traço fundamental da presença e da ação do deus. É necessário, no entanto, estabelecer várias condições: a similitude ou a analogia dos lugares em questão deve ser estabelecida a partir das próprias fontes antigas, não avaliadas a partir das impressões do observador moderno. Da mesma forma, as figuras monstruosas que são evocadas devem compartilhar analogias funcionais verificáveis e não uma mera semelhança superficial. Mas o processo parece ser ainda mais útil porque, dos deuses gregos, Poseidon é certamente o que tem sido um objeto mínimo de análises baseadas na conexão entre as formas de agir, das esferas de intervenção e das práticas cultuais, sem as quais o lugar da divindade na rede de poderes que organizam o mundo e regem a sociedade humana não pode ser trazida à luz.

Os trabalhos fundadores de Jean-Pierre Vernant e Marcel Detienne influenciaram a multiplicação do estudo sobre as divindades nas últimas décadas, o que mostrou que elas não podem ser entendida a partir da atribuição de funções bem definidas e de traços imutáveis. É necessário observar uma divindade a partir de seu poder em contextos cujas configurações constituem um campo de ação multiforme. Apolo, Hermes, Afrodite, Ártemis, e ultimamente Hera, foram objeto de estudos cujo propósito declarado não foi fazer um inventário de todas as intervenções das divindades em questão, nem os imobilizar em uma definição estática que os abrangeria de uma vez por todas em seus diferentes aspectos. Os estudos passaram a demonstrar como cada poder divino é definido por sua maneira particular de interagir e posicionar-se em relação aos outros poderes no domínio do reino de Zeus.[113]

Razões difíceis de elucidar, no entanto, deixaram Poseidon à margem dos estudos correntes. É verdade que esse deus tem uma má reputação. Brutal e colérico, ele desencadeia forças aterradoras. Ele tem, como se verá, festas muito estranhas, por causa de suas relações com seres tão

[113] DETIENNE (1998); JAILLARD (2007); PIRONTI (2007); ELLINGER (2009); PIRENNE-DELFORGE, PIRONTI (2016).

indesejáveis como os monstruosos Cem-Braços ou gigantes de todos os tipos, muitas vezes cheios de *hýbris*, ou ainda os querelentos Ciclopes. Ele também é um deus mais ou menos decaído. Existe, de fato, uma corrente de interpretação que tende a colocar a Idade de Ouro de Poseidon na Idade do Bronze, mais precisamente, no período micênico. Esta tendência já é perceptível no trabalho em que Fritz Schachermeyr procurou relacionar cada uma das funções do deus com uma fase precisa da história grega: sua demonstração enfatiza claramente as eras mais antigas, especialmente o período micênico, por causa, por exemplo, de todas as funções relacionadas ao controle do cavalo e da carruagem. O Poseidon da época histórica surge então como uma sobrevida das concepções religiosas de uma era anterior.[114]

A análise recente de Poseidon feita por Charles Doyen é esclarecedora: com base no estudo dos tabletes de Pilos, ele faz de Poseidon o "deus soberano" da era micênica, deus que foi destronado quando a soberania de Zeus foi estabelecida em favor das mudanças sociais, políticas e religiosas após a queda dos palácios.[115] E nós veremos que mesmo quando Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant estavam interessados em Poseidon como parte de sua pesquisa sobre a *mḗtis* dos gregos, numa perspectiva obvia totalmente distinta da interpretação genética dos autores anteriores, eles apenas deram a ele um papel secundário, mesmo passivo. Poseidon, para Detienne e Vernant, representa um poder relativamente frustrante em comparação à inventividade técnica de Atena – sendo o estudo dos autores quase que uma tentativa de falar de um "Poseidon" primitivo em comparação com a "modernidade" da deusa.[116]

O desenvolvimento da pesquisa mais recente sobre o deus recebeu a contribuição do trabalho abrangente de Ioannis Mylonopoulos sobre os cultos de Poseidon no Peloponeso. Mylonopoulos restaura a importância de Poseidon na península. Ainda assim, ele permanece dependente de uma perspectiva mais analítica do que orgânica das funções do deus. O autor apresenta Poseidon nos domínios dos sismos, do mar, do cavalo, da

[114] SCHACHERMEYR (1950).

[115] DOYEN (2011), cujas duas fórmulas seguintes resumem o pensamento: "Poseidon micênico, soberano em exercício", p. 257, e "Poseidon arcaico, soberano rebaixado", p. 287.

[116] DETIENNE, VERNANT (1974) (ver *infra*).

fertilidade, da política, para citar apenas esses exemplos – bem como as epícleses -, sob a forma da justaposição tradicional.[117]

O presente estudo, que também é estranho à perspectiva do geneticista, e pretende ajudar a modificar essa visão de Poseidon, destacando algumas das formas, modalidades e contextos de suas intervenções. Para fazer isso, pretende-se aqui desenhar os contornos de uma "paisagem poseidoniana" que, além da diversidade de situações, permita identificar algumas características fundamentais dos modos de ação desse deus.

Abrir e fechar: o nascimento dos estreitos

Muitos autores gregos e latinos da época romana mencionam a existência, sobre a costa continental do estreito de Messina, de uma "coluna dos Régios" ou "coluna de Régio" (*tês Rhēgínōn stylídos, tèn stylída tèn Rhēgínōn, coluna Regia*), que parece estar localizada na entrada norte do estreito, no ponto mais afunilado da passagem entre o continente e a Sicília.[118]

Os dados fornecidos por esses autores permitem colocar esta coluna nas imediações do cabo Cenis, que forma a ponta da Itália, que fica diante do Cabo Peloro ou Pelória, que fecha o estreito da costa siciliana.[119] A localização dessa coluna no ponto mais afunilado do estreito, provavelmente em torno das cidades modernas de Cannitello ou Villa San Giovanni, torna-a um dos possíveis locais do cruzamento até a Sicília, o *traiectus ad Siciliam* mencionado no fim do percurso da rota postal pública da era imperial, o *cursus publicus*, na Calábria.[120]

Estrabão também identifica essa coluna com um antigo santuário de Poseidon que marcava o limite setentrional do território de Régio, a cem estádios da cidade.[121] A partir dessa informação, a presença de um san-

[117] MYLONOPOULOS (2003), p. 373-440.

[118] ESTRABÃO III, 5, 5 (C 170) (desde Posidônios?); VI, 1, 5 (C 257), 2, 1 (C 265); POMPONIUS MÉLA II, 68; PLÍNIO, *NH* III, 71, 73 et 86. O dossiê da "coluna de Régio" foi estudado a fundo por MERCURI (1998).

[119] ESTRABÃO VI, 1, 5 (C 257) afirma haver seis estádios de comprimento na porção da costa entre a coluna e o cabo Cenis.

[120] CROGIEZ (1990), p. 429-430.

[121] ESTRABÃO VI, 1, 5 (C 257). CASTRIZIO (2007) restitui uma estátua colossal de Poseidon ao cume dessa coluna, apesar do silêncio das fontes clássicas a esse respeito.

tuário de Poseidon em um lugar que está imediatamente à entrada do estreito, em seu ponto mais afunilado e em um lugar de cruzamento, não pode deixar de chamar a atenção, especialmente porque está ligado a outro monumento significativo da costa siciliana.

O cabo Peloro ou Pelória realmente tomou o seu nome a partir da presença de um monumento ou túmulo (*mnêma*) de Peloro, túmulo que às vezes também é identificado como uma torre, *pýrgos*, localizada no promontório, logo em frente da coluna.[122] Uma tradição fez desse Peloro um piloto grego que havia sido instruído pelos cartagineses a liderar a sua frota a navegar entre a Sicília e o continente. Porém, ele foi acusado de tê-los conduzido a um beco sem saída, uma vez que eles acreditavam que o estreito era um o golfo fechado, e foi morto. Os cartagineses, percebendo, no entanto, o seu erro, teriam enterrado o piloto bem à vista do cabo.[123]

Francis Vian já havia reconhecido o caráter evenemérico da história relacionada à nominação do cabo Peloro, e enfatizou que, na presença de Poseidon, é difícil não aproximá-lo de Peloro, figura cujo nome basta designar como "gigantesco". Disso, Pelor ou Peloro são nomes associados a uma das ações mais célebres do deus que agita a terra: a abertura do vale do rio Tempe para permitir que as águas que cobrem a planície da Tessália formem o rio Pineios e flua para o mar.[124] Esse terremoto é frequentemente relacionado ao culto tessaliano de Poseidon *Petraîos* ou *Lytaios*, duas epicleses que podem ser sugeridas, a primeira por causa da ação destrutiva do deus nas montanhas, a segundo devido ao efeito libertador do terremoto para as águas da Tessália.[125] Mas isso é mencionado também na nota que Ateneu dedica à celebração do festival tessaliano das *Pelṓria*, nota sem dúvida modificada pelo uso que o autor das *Deipnosophistaí* faz no afã de mostrar que os gregos tinham

[122] *Mnêma*: ESTRABÃO I, 1, 16 (C 10); *Pyrgos*: ESTRABÃO III, 5, 5 (C 170). KOWALSKI (2012), p. 104-111, dedica algumas páginas ao papel dos túmulos e torres como "ressentimento forçado".

[123] ESTRABÃO I, 1, 16 (C 10); POMPONIUS MÉLA II, 7; VALÉRIO MÁXIMO IX, 8, fala de uma estátua de Peloro localizada no topo de um túmulo alto.

[124] HERÓDOTO VII, 129; VIAN (1952), p. 140-141.

[125] Poseidon *Petraîos*: escólio de PÍNDARO, *Pyth.* IV, 246 (Drachmann); escólio de APOLÔNIO DE RODES, III, 1244 (Lachenaud); Poseidon *Lytaios*: BAQUÍLIDES, 18 (*Teseu*), 138; ESTÉFANO DE BIZÂNCIO, verbete *Lytai*.

festas parecidas com as Saturnálias Romanas. Tais destas relacionam claramente Peloro com a abertura do Tempe.[126]

É, de fato, "um homem chamado Peloro" que, durante um festival dos pelasgos tessálios, vem anunciar ao seu rei Pelasgos que um terremoto criou uma passagem nas montanhas e permitiu o fluxo das águas. Imediatamente, o rei dá seu lugar a Peloro e, com todos os notáveis, começa a servi-lo - um gesto inicial que serve para explicar a inversão generalizada das posições sociais que caracterizariam o festival. É claro que há aqui, também, uma forma de banalização de Peloro, reduzido ao estado de mensageiro humano, sendo necessário então fazer com que algum personagem de repente e temporariamente seja elevado à categoria real. Mas essa redução não ocultou a relação do personagem com Poseidon: é o terremoto causado pelo deus que Peloro vem anunciar, e outra narrativa o associa ao rio Sperqueios onde, como gigante, ele tentou atacar a ninfa Polidora, mas foi morto por Poseidon, que o transpassou com o seu tridente.[127]

A ambiguidade é uma característica recorrente dos monstruosos personagens associados ao Poseidon, como se verá mais adiante: eles podem ser apresentados às vezes como prejudiciais, às vezes benéficos. Essa característica não é surpreendente: já está presente na *Teogonia* de Hesíodo, em que os Cem-Braços, primeiros oponentes terríveis dos Olímpicos, eventualmente se juntam a eles e ajudam mais particularmente Poseidon a manter os titãs na prisão do Tártaro. A proximidade entre o deus e os Cem-Braços resulta na ideia de que Briareu se casou com uma filha de Poseidon.[128]

A dupla presença de Peloro junto a Poseidon na Tessália, e sobre o estreito de Messina, faz sentido quando comparamos as histórias sobre a abertura do rio Tempe e sobre a abertura do estreito. A abertura do estreiro é considerada o resultado de um terremoto, em parte devido a uma aproximação etimológica entre o nome Régio e o verbo *rhḗgnymi*. Em Diodoro da Sicília, a abertura do estreito é apresentada como o resultado da investida das ondas em ambos os lados do estreito istmo que liga a Sicília ao

[126] ATENEU XIV, 639d-640a.

[127] Escólio de *Ilíada* XVI, 176.

[128] HESÍODO, *Teogonia* 729-735; 807-819.

continente e que finalmente foi cavado (*anarragênai*). Mas Diodoro, e com ele, Estrabão (que cita Ésquilo), acrescentam outros relatos que tratam da ruptura do istmo como consequência de grandes terremotos que quebraram (*diarragênai*) o "pescoço", a ligação geográfica entre a ilha e o continente.[129] Há aqui um inovador empreendimento poseidoniano de ruptura destinado a permitir a passagem das águas, pois a fratura do estreito siciliano equivale à circulação das águas marinhas da fratura das montanhas da Tessália para a circulação das águas fluviais. O fato que Peloro esteja presente nos dois casos, independentemente dos aspectos variáveis sob os quais ele aparece, sublinha essa situação. Mas ele não é o único gigante poisedoniano a aparecer nas histórias dos regianos.

Diodoro, de fato, relata outra tradição, relacionada com Hesíodo, que parece à primeira vista contraditória em relação às precedentes: o estreito teria sido criado não pela fratura de um istmo, mas, pelo contrário, pela aproximação das duas margens.[130] O continente e a Sicília eram separados por uma grande extensão de água, e para aproximá-los, o gigante Orion teria construído o promontório de Peloro. Esse empreendimento também foi realizado sob o patrocínio de Poseidon, pois depois de completar o seu trabalho, Orion "construiu o santuário de Poseidon, que foi realizado com grande honra pelos habitantes do lugar". Não há dúvida de que este seja o santuário identificado com a "Coluna de Régio"[131].

A intervenção de Orion faz parte de uma série de trabalhos de desenvolvimento que foram realizados na região do estreito em nome do rei Zanclos, de quem ele se tornou servidor. Mesmo em Zancle, ele criou o porto construindo outro promontório, o Actê.[132] Mas a ação de Orion também tem o efeito de reforçar a presença de Poseidon nas tradições do estreito. Orion às vezes é considerado filho do deus, que lhe teria dado o poder de atravessar os mares enquanto caminhava.[133] E o personagem tem toda a

[129] DIODORO SÍCULO IV, 85, 3-5; ESTRABÃO VI, 1, 6 (C 258).

[130] DIODORO SÍCULO IV, 85, 5 (= HESÍODO, fr. 149 M.W.).

[131] Isso é, na verdade, pouco provável, como adianta MERCURI (1998), p. 564, que afirma haver um segundo santuário do deus, no Cabo Peloro. A frase de Diodoro é muito vaga para implicar a localização do santuário criado por Orion no curso que acabara de configurar.

[132] DIODORO SÍCULO IV, 85, 1.

[133] PARTÊNIO, *Sofrimentos do amor*, 20, "Leirô", 1-2 (Lightfoot); PSEUDO-APOLO-

ambiguidade peculiar aos gigantes de Poseidon.

Se a lenda que se tornou canônica é a que foi relatada, por exemplo, por Partênios ou Pseudo-Apolodoro, essa tende a se destacar majoritariamente nas manifestações da *hýbris* de Orion. Há muitas outras tradições, especialmente em Corine de Tanagra, onde o gigante, seja divino ou humano, se encaixa sem dificuldades na linhagem de reis, fundadores e conquistadores da Beócia Oriental. Nativo da Híria ou de Tanagra, Orion geralmente aparece como um herói benfeitor, até mesmo *eusebéstatos*, cuja missão é, entre outras coisas, exterminar os animais selvagens para tornar novas regiões habitáveis.[134]

A dupla presença de Peloros e Orion pode parecer contraditória na medida em que um dos gigantes está associado à ruptura das terras - neste caso, o istmo que liga os dois lados, que as afasta uma da outra - enquanto o outro inversamente as reaproxima edificando um promontório que comprime o estreito. Essa aparente contradição não é específica para o estreito da Sicília: ela também caracteriza as histórias relativas à criação das colunas de Héracles. No relato do Diodoro da Sicília sobre as façanhas do herói no estreito de Gibraltar, atribui-se a ele os mesmos dois tipos de ação. Primeiro, ele constrói dois promontórios que reduzem a distância entre a Líbia e a Ibéria, facilitando assim a passagem de um lado para o outro e bloqueando o acesso dos grandes monstros oceânicos ao Mediterrâneo. Segundo, ele separa os dois continentes que até então estavam conectados entre si, abrindo a passagem entre os dois, o que provoca a miostura da água do oceano com a água do mar interior.[135]

O paralelo com o estreito de Messina, obviamente, não é fortuito; a conexão entre as duas passagens marítimas com as suas respectivas colunas é,

---

DORO I, 4, 2 (proveniente de Ferecides), escólio de *Ilíada* II, 496.

[134] Corine (Campbell, Loeb 1991, IV), *As filhas de Asopos,* fr. 654, v. 35-39 (Orion, de retorno para a sua terra, recebe, depois de Euônimos e Hiria, a honra de renderizar oráculos nos tripés de Apollo); (*sem título)* fr. 655, v. 14 (Orion e seus 50 filhos); *O retorno,* fr. 662 (Orion conquistador) e fr. 673 (de acordo com o escólio de Nicandro, *Teríacas*, 15: Orion nasceu em Tanagra, era "muito piedoso" e grande caçador de animais selvagens). Orion era nativo da Hiria da Beócia: Estrabão, IX, 2, 12; *scholia vetera Ilíada* XVIII, 486, onde Orion, filho de Hiria, nasceu da semente mista de Poseidon, Zeus e Hermes.

[135] DIODORO SIC. IV, 18, 4-5. Ver também o escólio de PÍNDARO, *Ném*. III, 38 (Drachmann).

além disso, explícita em Estrabão.[136] Mas a combinação dos dois tipos de ação - quebrar o obstáculo terrestre para abrir a passagem para as ondas do mar, ou aproximar os promontórios para facilitar a passagem de uma margem para a outra – longe de ser uma contradição, é constitutiva da dupla função dos estreitos. Eles devem, de fato, ser assaz largos e sem obstáculos para tornar livre o curso da navegação longitudinal, a travessia ao longo do estreito, que eu qualificarei aqui, por pura convenção, de *poros*. Mas eles também devem ser estreitos o suficiente para permitir a travessia latitudinal, de uma borda para a outra, que eu chamarei, de maneira igualmente convencional, de *porthmos*.[137] A dupla ação dos deuses, gigantes e heróis que atuam nos estreitos é, portanto, destinada a dar-lhes as suas dimensões adequadas do ponto de vista dos dois tipos de navegação que se cruzam – dois tipos que, longe de serem contraditórios, são, na verdade, perfeitamente complementares. Isso mostra que não se pode pensar que os sismos poseidônicos sejam a única categoria de catástrofe, mesmo que eles assumam muitas vezes a forma.[138]

É interessante notar essa concepção na Antiguidade: desde as fontes árabes medievais que atribuem desde Héracles até Alexandre, chegando à criação do estreito de Gibraltar; até aquelas fontes que acompanham de perto a narrativa de Diodoro. Elas abordam o conquistador a quem se designa igualmente uma dupla ação de abertura ou fechamento, bem como a construção de uma estátua (obviamente inspirada na grande estátua do santuário de Héracles da antiga Gades, no lugar em que permaneceu até o século XIII d.C.). A estátua construída substituía as "colunas", e os seus braços estendidos, de acordo com as versões, autorizava ou proibia o acesso à passagem.[139]

---

[136] ESTRABÃO III, 5, 5 (C 170).

[137] O emprego de dois termos é aqui convencional para facilitar a análise. *Poros* e *porthmos* podem bem evidentemente se aplicar a uma maior variedade de navegações, passagens e travessias: ver Kowalski (2012), p. 197-199. Sobre os problemas postos pelos obstáculos nas margens, é possível relembrar o episódio bem conhecido da colônia erigida pelos navios batedores perses que assinalam à frota de Xerxes as rochas à beira da água que estavam no meio do canal entre a costa da Magnésia e a ilha de Escíato (HÉRODOTO VII, 183).

[138] Ver, por exemplo, MYLONOPOULOS (2003), p. 391-395.

[139] Assim está em IDRÎSÎ e IBN KHALLIKAN (século xiii), MAQRÎZÎ (século xv) e AL-MAQQARÎ (século xvi) : ver POLIGNAC (2003), p. 251-253. Uma lenda análoga se desenvolve em relação a uma estátua que, no estreito de Messina, teria proibido a tra-

Poseidon e o "manter junto"

O sentido das colunas de Hércules chama a atenção para outra singularidade. Se, para os escritores árabes que tinham apenas uma ideia bastante vaga de Héracles, a lenda de Alexandre ofereceu um herói substituto bastante convincente para proceder o "fechamento do mundo", erigindo estátuas de guarda nas fronteiras da *oikouménē*, também é possível que o próprio Héracles tenha suplantado outro criador de estreitos.

Algumas tradições evocam a presença de Briareu no estreito de Gibraltar. Vários fragmentos dos poetas helenísticos Eufórion e Partênio, transmitidos através dos escolásticos, mencionam as "colunas de Briareu" (ou, eventualmente, Egeón, mas veremos depois que isso não altera nada fundamental) que teriam precedido as colunas de Héracles.[140] De acordo com um escoliasta de Dioniso Periegeta, cuja fonte é Eufórion, as colunas erguidas no estreito foram chamadas sucessivamente de colunas de Cronos, porque marcaram os limites de seu reino; depois de colunas de Briareu; e, finalmente, de colunas de Héracles.[141]

Essa tradição foi posta em contato com uma antiga presença eubeia à entrada do Mediterrâneo, já no século VIII.[142] Assimilado aos Cem-Braços da *Teogonia*, filhos da Terra e do Céu, cuja tradição o faz também genro de Poseidon, Briareu é realmente um gigante cuja lenda está fortemente enraizada na Eubeia.[143] Ele aparece sob o nome de Briareu, Briareu-Egeón, ou simplesmente Egeón, e essa diversidade de denominações encontra uma explicação na passagem da *Ilíada* em que Tétis envia para o

vessia para a Sicília de Alarico em 410: Olimpiodoro de Tebas, *in* FÓCIO, *Biblioteca*, 80, 57c. Essa narrativa reforça o paralelismo entre os dois estreiros, mas a identificação desta estátua mágica com a de Poseidon, como CASTRIZIO (2007) quer, permanece hipotética.

[140] PARTÊNIO, fr. 34 (Lightfoot, Loeb 2009 = escólio de Dionísio Periegeta, 456). Ver também escólio de PÍNDARO, *Ném.* III, 40 (Drachmann): os pilares de Egeon, o gigante, mestre do mar; e Hesíquio, *s.v.* βριάρεω στῆλαι: estelas de Briareu, que são chamadas de Héracles.

[141] EUFÓRION, fr. 169 (Lightfoot = escólio de Dionísio Periegeta., 64).

142 BREGLIA PULCI DORIA (1981), p. 92; MELE (1981), p. 138-139; GRAS (1995), p. 16.

[143] VIAN (1944), p. 168-169 ; MERCURI (1998), p. 565-566.

Olimpo "o ser com Cem-Braços que os deuses chamam de Briareu e os homens, de Egeón, e que pela força, ultrapassa até mesmo o seu pai"[144].

Além da diversidade das denominações, as histórias relacionam a Briareu o poder ou domínio marítimo, seja na qualidade de "deus do mar" (*enálios theós* com Hesíquio; ou *enálios daímōn* em um escólio da *Ilíada*), seja como soberano de uma talassocracia com centro na Eubeia, às vezes em Cálcis, às vezes em Caristo, e estendendo-se sobre as Cíclades e sobre o mar ao qual foi dado o seu nome, o Egeu.[145]

A ancoragem eubeia dessas narrativas é evidentemente reforçada pelo fato de que no estreito da Sicília, flanqueada pelas duas fundações eubeias de Régio e Zancle, Orion e Peloro pertencem ao universo cultural eubeu ou próximo da Eubeia (Tessália e Beócia). Na narrativa feita por Diodoro, que fez de Orion o construtor do Cabo Peloro, o gigante, após terminar o seu trabalho, "voltou para Eubeia e se instalou lá"[146].

A lenda de Orion parece estar estabelecida em ambas as margens do Euripo. É preciso ou necessário, de fato, trazer de volta todas essas histórias de gigantes para o meio cultural eubeu? Isso se mostraria muito restritivo, como se verá a seguir. No estado atual das coisas, a hipótese de uma presença eubeia no estreito de Gibraltar em época tão remota não é verificável; e o fato de que as fontes frequentemente citadas para a história de Briareu sejam dois poetas do período helenístico demanda uma certa prudência. Mas o interesse da presença de Briareu e de suas colunas não depende fundamentalmente de ter havido ou não a presença eubeia. Mesmo que seja uma invenção poética, ela é significativa e esclarece a concepção que se pode ter do Cem-Braços. Em particular, a tradição segundo a qual as colunas do estreito de Gibraltar foram nomeadas sucessivamente de colunas de Cronos, colunas de Briareu, e depois,

[144] *Ilíada* I, 402-404 (trad. Mazon, *CUF*). A explicação é repetida por Eustato *ad Iliad*. I, p. 189-190 (v. 401-404).

[145] HESÍQUIO, *s.v. Egeón*; escólio de HOM., *Ilíada* I, 404a; EUSTATO *ad Iliad*. I, p. 190 (v. 404) (talassocracia). Solin, *Collectanea Rerum Mirabilium*, 11, 16 (Mommsen), lugar de um culto a Briareu em Caristos e de um culto a Egeón em Cálcis. Solin ecoa uma tradição que faz de Briareu-Egeón um Titã (também notável em Hesíquio, *s.v* Τιτανίδα), mas as outras fontes têm dificuldade de refutar essa identificação (também o escólio de Hom., *Ilíada* I, 404a e EUSTATO *ad Iliad*. I, p. 187 [v. 397]).

[146] DIODORO SIC. IV, 85, 5.

colunas de Hércules, instalam o gigante em uma posição intermediária, situada entre a era de Cronos e o reino de Zeus. Veremos que ele corresponde mais exatamente ao papel "teológico" de Poseidon e às suas intervenções nos estreitos.

Não se pode, no entanto, afastar-se da Eubeia sem primeiro examinar as tradições relativas ao estreito de Euripo. Além do nome "humano" de Briareu, Egeón também é a epiclese feita a Poseidon em seu santuário de Egeón, na Eubeia.[147] Tal santuário está relacionado ao episódio da *Ilíada* em que o deus, descendente do topo da montanha de Samotrácia, "avançou três passos e no quarto atingiu o seu objetivo, Egeón, onde um ilustre palácio lhe foi construído nas profundezas do mar". Então, duas cidades, cada uma com o seu santuário a Poseidon, disputavam a honra de ser a Egeón homérica: Egeón de Acaia e Egeón de Eubeia. Estrabão dá preferência à última.[148] O geógrafo também afirma que Egeón da Eubeia está diante da porção da costa beócia que, de Antedon a Larina, se estende ao norte do estreito de Euripo. No entanto, é entre Antedon e Euripo que estava, sobre um elevado, o túmulo de Salganeus, um monumento cuja história é idêntica à do túmulo de Peloro, na Sicília.

Salganeus é, de fato, um beócio que liderou a frota persa do Golfo Maliano até o estreito de Euripo. Tão cegos como os cartagineses, os persas teriam pensado que o seu piloto os levara até uma armadilha, e decidiram por mata-lo. Quando os persas perceberam o seu erro, o seu navarco Megabatos "arrependeu-se e considerou digno de um túmulo aquele que ele havia matado sem motivo".[149] O paralelismo entre as desventuras dos dois pilotos é, obviamente, muito perfeito para não ser uma construção. Isso é característico do espelhamento realizado pela historiografia grega entre as agressões dos persas no leste e as agressões dos cartagineses no oeste. Mas, uma vez que a lenda de Peloro seja o resultado de uma interpretação evenemérica de um gigante próximo de Poseidon, associado ao mar e à escavação do estreito da Sicília, é possível supor que o mesmo tenha acontecido com Salganeus. É possível ainda que tal lenda tenha competido com o mito de Peloro e o santuário de Poseidon na "Coluna

[147] ESTRABÃO IX, 2, 13 (C 404-405).

[148] HOMERO, *Ilíada* XIII, 20-21 (trad. Mazon, *CUF*); ESTRABÃO VIII, 7, 4 (C 385).

[149] ESTRABÃO I, 1, 17 (C 10); IX, 2, 9 (C 403)

de Régio", e com a lenda de Poseidon Egeu, cujo santuário estava em frente, na costa da Eubeia. Os dois estreitos, de Euripo e da Sicília, ofereceriam assim a mesma construção lendária e cultual, embora as fontes não tenham transmitido uma narrativa de abertura/fechamento do Euripo.

Todos esses exemplos ajudam a identificar os aspectos fundamentais da ação de Poseidon junto aos estreitos e passagens. Eles não são suficiente, porém, para reconhecer a ação de Poseidon, agitador do solo, nos terremotos, nas rupturas e nas aberturas. O caso do estreito demonstrou claramente que a ação de fechamento, às vezes realizada pelos companheiros gigantes do deus, é o complemento necessário. Esse é, portanto, um processo cujo final é a estabilização das passagens, e Poseidon aparece aqui como o deus que "mantém junto" - o *gaiēochos*, em um sentido muito específico. Poseidon mantem juntas e à distância certa as duas margens de um estreito, as duas margens de um vale. Ele também mantem juntos o mar e as terras, a água e a terra. Ele, mais precisamente, "mantem junto o dissimilável". No entanto, é possível ampliar essa análise para outros tipos de passagem e paisagem. Os istmos, por sua vez, nos darão outros elementos úteis para a compreensão da ação de Poseidon.

O jugo, da costa ao engate

Um istmo, em nossa visão corrente, é uma ponte que religa dois conjuntos terrestres. O istmo espalha as águas situadas de cada lado para facilitar a passagem longitudinal de uma terra para a outra. Essa é, obviamente, a concepção existente entre os antigos gregos. O istmo de Corinto, por exemplo, pode ser chamado de "ponte", *géphyra*. Píndaro fala nestes termos a respeito de Poseidon do istmo de Corinto:[150]

> O deus que agita a terra, que reside em Onquesto e habita a ponte sobre o mar perto das muralhas de Corinto.

Contudo, o istmo de Corinto também serviu de junção entre o Golfo

[150] PÍNDARO, Ístmica III/IV, 37-38 (trad. Puech, *CUF*).

Sarônico e o Golfo de Corinto, graças aos dois portos que a cidade tinha em ambos os lados - um no istmo, outro no estreito. Isso retoma a distinção convencional estabelecida. E ao reverter a relação entre terra e mar, há uma função para *porthmos*, no sentido de travessia lateral dos terrenos. Também há uma função para *poros*, no sentido de travessia longitudinal. Essa homologia se reflete no vocabulário usado para falar do istmo, como pode ser visto em uma das *Eikones* de Filóstrato, dedicada à história de Palaimon:[151]

> O Istmo, criança, é representado na forma de um deus dormindo deitado na terra sobre as costas. A natureza o designou para ficar assim entre o Egeu e o Adriático, como um jugo colocado sobre os dois mares.

O istmo, além disso, é o lugar onde reside Poseidon. Ele é o jugo que mantém os dois mares juntos, o traz à mente a comparação entre o istmo e uma carruagem com dois cavalos. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que ele separa, o istmo mantém, liga os dois mares. Longe de ser uma simples passagem, o istmo, tanto quanto o estreito, liga e mantém o que separa. Essa funcionalidade, portanto, não é reservada apenas para as passagens marítimas: ela se estende para os cruzamentos terrestres onde, com muita clareza, Poseidon desempenha essa função de "manter junto". Essa função decorre da separação e da reunião, ou melhor ainda, de uma separação que também é uma reunião, dois aspectos indissociáveis de uma mesma realidade que garante a estabilidade das grandes passagens necessárias para viagens marítimas e terrestres.

Uma passagem da IV Ístmica de Píndaro citada acima permite ainda ir um pouco mais longe. Ela associa e coloca no mesmo plano dois dos locais de residência favoritos de Poseidon: Onquesto na Beócia e o Istmo de Corinto[152]. Essa reaproximação exige dois comentários. O primeiro diz respeito à configuração topográfica de Onquesto. O santuário está, de fato, localizado em uma cadeia de colinas que se destacam ao pé da montanha, ao norte do maciço do Hélicon, e se dirige para o nordeste,

[151] FILÓSTRATO, *Eikones* 1, 16, 4 (*Palaimon*) (tradução pessoal da trad. Abbondanza, Milan 2008).

[152] PÍNDARO procede também essa aproximação em Ístmica, I, 32-33.

praticamente até às bordas da Acrefia e do maciço de Ptoion. Essa base dorsal separa assim os dois grandes conjuntos que formam a Beócia: à leste, a planície de Tebas; ao oeste, a planície de Orcómeno e a bacia do Copais. O santuário permanece assaz mal conhecido, mas está localizado no percurso da estrada que vem de Tebas e cruza essas colinas por uma passagem, de acordo com uma rota que não deve diferir muito da rota antiga.[153]

Localizada quase que equidistante das duas grandes cidades de Beócia, Onquesto está em uma posição que pode ser considerada tanto central quanto fronteiriça. Muitas narrativas e documentos destacam o seu papel de lugar de encontro, especialmente no santuário beócio. Além disso, esse é um lugar de conflito, como é possível aferir nas guerras entre Orcómeno e Tebas. Tal lugar também é um espaço de encontros pan-beócios.

No primeiro caso, em que Onquesto é um lugar de conflito, ele está no cerne das tradições relativas ao conflito entre mínios de Orcómeno e os tebanos. Durante as festividades de Poseidon, das quais ambos os povos participaram, o rei Clímeno de Orcómeno é ferido ou morto por um tebano, fato que desencadeia uma guerra.[154] O segundo caso, em que Onquesto pe um espaço de encontros, é ilustrado pelo papel que essa localidade desempenhou como capital da Confederação Beócia na destruição de Tebas em 335, e na dissolução do *koinon* em 172.

O Poseidon de Onquesto também possui esta dupla função de separação e reunião, e essa característica convida a desenhar um paralelo entre a linha de colinas que caracterizam a cidade e o istmo de Corinto. O istmo de Corinto ao mesmo tempo divide e mantém unidos os dois mares que o emolduram, e é possível dizer que o cume onde está o santuário de Onquesto separa e une as duas planícies que lhe fazem fronteira. É nesse ponto que o segundo aspecto da aproximação entre as duas paisagens faz sentido.

[153] Dois conjuntos foram reconhecidos a uma distância de um quilômetro, um ao leste, de origem arcaica; e outro mais ao oeste, em uso desde o final do século IV até a era romana. ROESCH (1982), p. 268-276; SCHACHTER (1986), p. 207-219. As escavações foram retomadas recentemente sob a direção de Ioannis Mylonopoulos.

[154] PAUSÂNIAS IX, 37. PS.-APOLODORO II, 4, 11. *Pap. Oxyr*. 26. 2442, fr. 29.

O istmo, nós vimos, "coloca sob o jugo" os dois mares, mete-os em um engate. Mas onde, se não em Onquesto, a metáfora da carruagem assume todo o seu sentido? Todas as tradições relacionadas ao santuário falam de engates e corridas de carros. Nas narrativas das origens das guerras mínias, é muitas vezes durante as corridas de carros que Clímeno é morto. Porém, o mais importante é, obviamente, a famosa passagem do *Hino Homérico a Apollo*, descrevendo um rito bastante espetacular:[155]

> De lá, podendo avançar mais, o Arqueiro Apolo, você alcança Onquesto, bosque É lá que o potro recém-domado recupera seu fôlego, embora ele permaneça carregando o peso do carro, e tão hábil como é, o condutor salta ao chão e continua a estrada a pé. Uma vez que os cavalos não são mais mantidos à mão, eles fazem ressoar o carro vazio. Se o carro quebrar as madeiras espessas, os condutores cuidam dos cavalos e deixam o carro depois de incliná-lo. Isso foi autorizado desde o início pela santa lei; invocamos o senhor e essa porção do deus para proteger a carruagem.

Esse texto e o rito que ele evoca, obviamente, suscitaram muitos comentários. Mas, para fins de demonstração, lembro-me especialmente dos comentários feitos por Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant em seu trabalho sobre a *métis*[156]. Passagens mostraram que, nos domínios que requerem um conhecimento específico, como a construção e condução de navios, ou a domesticação de cavalos, ou a condução de carros, a verdadeira senhora da *téchn*ē, a única detentora da *métis*, é Atena. Os dois autores deixaram a Poseidon um papel limitado, assaz passivo, muito mais dedicado ao exercício da força e do poder do que à implementação da habilidade.[157] Em relação ao rito de Onquesto, esse papel foi até definido como "essencialmente negativo", posto que o deus se limitaria a decidir se ele assusta ou não o cavalo lançado em uma corrida. Mas é claro que essa análise está equivocada. Em geral, o relacionamento entre Atena e Poseidon é muito

[155] *Hino Homérico a Apolo*, 229-238 (trad. Detienne e Vernant).

[156] DETIENNE, VERNANT (1974), p. 193-195.

[157] DETIENNE, VERNANT (1974), em particular, os capítulos "Le mors éveillé" e "La corneille de mer", p. 178-202 e 203-243.

mais rico, mais variado e matizado do que o apresentado no livro, em que Poseidon é reduzido ao papel de simples falsificador de Atena. Pelo menos neste ponto relacionado às funções de Poseidon, as análises de Detienne e Vernant devem ser parcialmente revisadas, buscando destacar o que torna Atena e Poseidon mais complementares do que opostos.[158] Em particular, não se pode sustentar que o jugo, o engate e a arte da carruagem remontem essencialmente a Atena. Isso consiste em esquecer que Poseidon pode ser qualificado como o "deus do jugo", *zýgios*; e não leva em conta registros como os que Hesíquio reporta de Mnáseas de Patara, quando escreve que os líbios "foram os primeiros a aprender com Poseidon a arte de engatar os carros, e de Atena a arte de conduzir os carros".[159]

A divisão de competências entre Poseidon e Atena permite esclarecer outro rito realizado no santuário de Onquesto. O cocheiro que desce do carro deixa o domínio da condução do engate. Logo, ele não está mais no campo de ação de Atena. Quando resta o carro, o cavalo (ou os cavalos, caso haja um engate), não há mais do que a arte de engatar os carros – ou seja, há algo que pertence ao domínio de Poseidon. O julgamento ritual visa testar não apenas, ou somente, o comportamento do cavalo, saber se foi bem treinado ou não, mas também, e até mesmo antes de tudo, visa testar a sua força e a qualidade do conjunto formado pelo cavalo, engate e carro vazio. Em outras palavras, é a qualidade da montagem, o jugo, que é posta à prova. É nisso que o rito é perfeitamente adequado a Poseidon, que governa a eficiência do "manter junto". Por isso, é perfeitamente compreensível que os carros de engates que não foram capazes de provar a sua solidez permaneçam no santuário consagrado ao deus.

Vê-se, então, uma articulação perfeitamente coerente entre o rito de Onquesto e o papel do santuário como "jugo" das duas partes da Beócia. Vê-se o mesmo em relação ao istmo de Corinto, que é o jugo entre dois mares. E para além desses dois exemplos, há toda uma série de casos aqui analisados que encontram sentido quando se faz do deus o agente e o garantidor da união, do "manter junto". Essa ideia está presente em um vasto conjunto de passagens sobre istmos e estreitos, paisagens que,

[158] É a essa revisão que foi dedicada a primeira parte da minha conferência na EPHE em 2015-2016. Ver, provisoriamente, POLIGNAC (2017).

[159] HESÍQUIO, *s.v.* Ἴμψιος et Βαρκαίοις ὄχοι.

combinando separação e reunião, existem e só fazem sentido se forem realizadas "sob o jugo" de Poseidon. É claro que a extensão dessa competência de Poseidon vai muito além do significado tradicionalmente atribuído ao epíteto *gaiḗochos*. Ele cuida não é apenas da manutenção, mas ele mantem reunidos elementos que muitas vezes são diferentes: cabos e passagens marítimas nos estreitos, mares e passagens terrestres no istmo, águas e montanhas nos vales, cavalos e carros, regiões que são solidárias e rivais em ambos os lados de uma separação topográfica...

Como é possível explicar o papel peculiar de Poseidon na aquisição, no planejamento do mundo, no papel essencial e muito mais dinâmico do que é muitas vezes lhe é atribuído?

Poseidon, senhor dos dois mundos

Já se afirmou acima que a tradição atribuiu a Eufórion que as colunas erguidas no estreito na entrada do Mediterrâneo teriam sido sucessivamente chamadas de colunas de Cronos, colunas de Briareu e colunas de Héracles. Logo, o Cem-Braços é posto entre a era de Cronos e o período de reinado de Zeus. Mas essa posição intermediária corresponde bem à posição do gigante, e com ela, ao papel desempenhado por Poseidon na *Teogonia*.[160]

Em primeiro lugar, os opositores dos olímpicos, os Cem-Braços, passam a servi-los e os ajudam a derrotar os Titãs, esmagando-os sob massas de rochas. Quando os Titãs foram trancados no Tártaro atrás de um recinto de bronze, Poseidon fechou as portas de bronze sobre eles, e os Cem-Braços estão ali, continuamente, de guarda. Como filhos de Uranos e Gaia, os Cem-Braços pertencem inteiramente à era de Cronos; mas, ao mesmo tempo, contribuem ativamente para o estabelecimento do reinado de Zeus e exercem a função de manter os alicerces do mundo, vigiando o Tártaro. E é lá que eles estão mais perto de Poseidon, que construiu as portas do Tártaro e fez de Briareu o seu genro.

A associação entre o deus Poseidon e os gigantes encontra as suas origens em uma narrativa que estabelece entre eles uma cumplicidade em

[160] HESÍODO, *Teogonia* 711-735; 807-819.

um momento crucial de transição entre dois reinos. De certa forma, os Cem-Braços e Poseidon estão cruzando dois mundos, duas épocas que eles mantêm juntas, fazendo a transição entre elas e assegurando a estabilidade do reinado de Zeus. Essa dualidade pode explicar a dupla face dos gigantes associados a Poseidon, às vezes temíveis, às vezes úteis, como se portassem os caracteres distintivos das duas idades a que pertencem. Mas, de uma maneira geral, dá-se um fundamento "teológico" ao "manter junto" que Poseidon exerce em numerosas situações. Poseidon mantem juntos elementos geralmente diferentes e que, longe de confinar o deus no exercício de uma única força, na manifestação brutal de uma cólera destrutiva ou na manutenção de uma soberania desaparecida, faze-o um artesão, um arquiteto de bens em equilíbrio. Isso se dá não só no domínio telúrico, mas também no saber-fazer onde ele reencontra Atena, inclusive no domínio político.

REFERÊNCIAS

BREGLIA PULCI DORIA, L., "La Sardegna arcaica tra tradizioni euboiche ed attiche", in *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes, Cahiers du Centre Jean Bérard VI*, Naples,1981, p. 61-92.

CASTRIZIO, N., "Note di iconografia siciliota (II). La statua dello stretto", *Polifemo. Rassegna bibiografica di Storia delle religioni e Storia antica*, VII, 2007, p. 211-222.

CROGIEZ, S., "Les stations du *cursus publicus* en Calabre: un état de la recherche", *MEFRA* 102 (1990), p. 389-431.

DETIENNE, M., Apollon le couteau à la main, Paris, 1998.

DETIENNE, M.; VERNANT, J.-P., *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, 1974.

DOYEN, C., *Poséidon souverain. Contribution à l'étude religieuse de la Grèce mycénienne et archaïque*, Bruxelles, 2011.

ELLINGER, P., *Artémis, déesse de tous les dangers*, Paris 2009.

GRAS, M., *La Méditerranée archaïque*, Paris, 1995.

JAILLARD, D., *Configurations d'Hermès. Une théogonie hermaïque*, *Kernos*

supplement 17, Liège 2007.

KOWALSKI, J.-M., *Navigation et géographie dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris,2012.

LERAT, L., "Géraistos et les Géraistai", *RA* (1946), p. 196-203.

MELE, A., "Discussion", in *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes, Cahiers du Centre Jean Bérard VI*, Naples, 1981, p. 138-139.

MERCURI, L., "Les Eubéens et la colonne de Rhégion", *MEFRA* 110-2 (1998), p. 551-569.

MYLONOPOULOS, J., *Πελοπόννησος οἰκητήριον Ποσειδῶνος. Heiligtümer und Kulte des Poseidon auf der Peloponnes, Kernos supplement* 13, CIERGA: Liège 2003

PIRENNE-DELFORGE, V.; PIRONTI, G., *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris 2016.

PIRONTI, G.*, Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, *Kernos supplement* 18, Liège 2007.

POLIGNAC, F. de, "La construction de l'universalité dans la légende d'Alexandre", *Mètis* n.s. 1 (2003), p. 251-269.

POLIGNAC, F. de, *Annuaire de l'EPHE, Section des Sciences religieuses* 124 (2015-2016) [2017], p. 111-113.

POLIGNAC, F. de, SCHEID, J. (eds.), *Qu'est-ce qu'un "paysage religieux"?, RHR* 227-4 (2010), p. 427-719.

ROESCH, P., Études béotiennes, Paris, 1982.

SCHACHERMEYR, F., Poseidon und die Entstehung des grieschischen Götterglaubens, Berne 1950.

SCHACHTER, A., *Cults of Boiotia. 2. Heracles to Poseidon*, Londres, 1986.

VIAN, F., "Géants de la mer", *RA* (1944), p. 97-117.

VIAN, F., "Génies des passes et des défilés", *RA* (1952), p. 129-155.

CAPÍTULO 5

DEUSES, ESTÁTUAS E IMAGENS: O PROBLEMA DA FIGURAÇÃO DIVINA EM *DE NATURA DEORUM* DE CÍCERO

Claudia Beltrão e Patricia Horvat[161]

Hoje em dia, há um interesse renovado no estudo das imagens dos deuses. A figuração das divindades e os modos de construção da presença divina são tópicos relevantes para a compreensão das sociedades antigas, e na literatura da República romana tardia os temas religiosos são muito destacados. Desde pelo menos o século II AEC, autores romanos passaram a escrever sistematicamente sobre as origens e os significados da sua religião e, no século I, conteúdos e práticas da *religio romana* foram submetidos à interpretação e à explicação racionais, criando uma teologia que foi determinante, política e intelectualmente, no que tange à organização e à estruturação do conhecimento religioso.[162] Trata-se de um processo de construção de discursos religiosos em um momento de grandes mudanças políticas e sociais, no qual a obra de Cícero é de importância capital.

O vasto *corpus* ciceroniano teve um papel destacado na construção do discurso teológico e normativo na República tardia e muito além, sendo uma referência inescapável para o estudo da história religiosa e intelectual romana, delimitando e ressignificando conceitualmente os espaços, as personagens, as práticas e as instituições religiosas.[163] Os deuses surgem como operadores ativos na argumentação ciceroniana, e conteúdos sobre a imagem, a presença e o papel dos deuses são constantes em sua obra.[164] Nosso objetivo aqui é apresentar breves consi-

[161] Professoras e Pesquisadoras de História Antiga da UNIRIO.

[162] WHITEHOUSE & MCCAULEY 2005, WHITEHOUSE & MARTIN 2004. Um bom exemplo é a importância dos textos sacerdotais romanos, que mantinham o registro de fórmulas corretas das preces e procedimentos rituais, cf. Beltrão 2013.

[163] FEENEY 1998, MOATTI 2008, RÜPKE 2012. São fundamentais, neste ponto, as publicações do projeto FIGVRA (UMR 8210 ANHIMA), especialmente: BELAYCHE & BRULÉ 2010; ESTIENNE *et al*. 2014; BELAYCHE, PIRENNE-DELFORGE 2015. Os textos dessas publicações convergem na tentativa de dar conta dos registros estudados e de seu dinamismo no interior de condicionamentos culturais, sociais e políticos particulares.

[164] Ver a proposta interpretativa de Ingo GILDENHARD, que defende a afinidade entre a oratória ciceroniana e sua obra filosófica e, se é certo que muitos dos apelos aos deu-

derações sobre a questão da imagem divina, especificamente as estátuas antropomórficas, em *De natura deorum*, observando algumas declarações da personagem Cotta que podem ser úteis para a compreensão das ideias de Cicero sobre a imagem divina.

O discurso teológico ciceroniano dialoga constantemente com a literatura filosófica em língua grega e, de fato, Cícero é a principal fonte para o estudo dos debates entre as correntes acadêmicas, epicuristas e estoicas no século I AEC. Em *De natura deorum,* os temas da existência, da forma e da função dos deuses são analisados segundo seu método comparativo, histórico e pragmático. O debate é personificado por Cotta, o acadêmico pontífice que "rege" o diálogo, o epicurista Veleio, o estoico Balbo e o jovem Cícero, personagem que só "fala" na abertura e na conclusão dos debates. Através de Cotta, que declara pretender dizer não o que é verdadeiro, mas aquilo que não é válido, Cícero critica os fundamentos do epicurismo e do estoicismo no que tange ao conhecimento dos deuses. O problema das estátuas é um tema destacado, e a fala de Veleio em 1.43-49 é esclarecedora sobre a teoria epicurista da formação da crença nos deuses e em suas imagens. Lucrécio, em *De rerum natura* 6.76-7, já falara em *simulacra,* referindo-se aos *eidola* de Epicuro, que fluem *de corpore... santo...* criando o conhecimento do divino.[165] O epicurismo defendia o que podemos chamar de uma "física epifânica" e uma teologia antropomórfica, na qual os *eidola,* entidades perceptuais, afetam a sensibilidade humana indicando a presença e a forma divina, e as crenças sobre os deuses estão intimamente conectadas com a evidência sensível dos *eidola*.[166]

---

ses nos discursos de Cícero são puramente convencionais, crenças e conteúdos sobre a imagem, a presença e o papel dos deuses criam uma dimensão teológica que dialoga com sua *philosophica*, GILDENHARD 2011. Ver também GILDENHARD 2007, em que analisa o uso de citações, temas ou personagens da tragédia ateniense por Cícero, com base em referências dramáticas que a audiência podia reconhecer e, ao mesmo tempo, Cícero refina moralmente as mensagens trágicas com preceitos filosóficos, dialogando criativamente com ideias e temas gregos no centro do debate intelectual romano. No que tange à correspondência de Cícero, ver CLARK 2013.

[165] Ver, e.g., Ep. *Men*. 123-4 e LUCR. 5.1151.

[166] LUCR. 5.1175-6, 1179-80. Ver também. SEXTUS *Math*. 9.25, 45, enquanto Varrão supõe que a representação antropomórfica dos deuses é derivada de um estado "original", não icônico. Cf. SCHIESARO 1990, CANCIK & CANCIK-LINDEMAIER 2001, RÜPKE 2005, VAN NUFFELEN 2011.

Cotta abre sua crítica[167] com uma declaração que se tornou recorrente nos estudos sobre a estátua divina:

> Desde crianças Júpiter, Juno, Minerva, Netuno, Vulcano e Apolo são conhecidos por nós com o aspecto que os pintores e escultores quiseram lhes dar, mas não só o aspecto, como também seus ornamentos, idade e vestimenta.[168]

Cícero enfatiza a historicidade da imagem dos deuses, e até certo ponto as divindades são criadas por essas imagens, assim como por crenças, comportamentos e respostas que são aprendidos e não inatos, tampouco anunciados pelos próprios deuses. As formas dos deuses não revelam outra coisa senão a natureza histórica das crenças e imagens religiosas:

> Primeiro, dentre todos, quem foi tão cego na observação das coisas, que não visse essas figuras de homens atribuídas aos deuses, ou por alguma sugestão dos sábios, pelo que os espíritos dos incultos mais facilmente se voltassem da vida desregrada e da superstição para o culto dos deuses, a fim de que houvesse imagens (*simulacra*) e, venerando-as, acreditassem aproximar-se dos próprios deuses. Mas os poetas, os pintores e os artistas ampliaram essas mesmas imagens, pois não era fácil que figurassem deuses vivos e ativos assemelhados a outra forma. Talvez acresça também a opinião de que ao homem nada pareça mais belo do que o homem. Contudo, tu, estudioso da natureza, não vês quão persuasiva e intérprete de si mesma seja a natureza? Porventura julgas que exista na terra e no mar alguma fera que não se encante com outra de seu gênero? Se assim não fosse, por que não se abala o touro ao contato com uma égua, ou o cavalo com uma vaca? Por acaso imaginas que a águia ou o leão ou o golfinho preferem outra figura à sua? Logo, o que há de admirável se a natureza prescreveu ao homem, desse mesmo modo, para que

167 Ver uma análise mais detalhada da crítica ciceroniana à teologia epicurista em BELTRÃO 2018.

168 *Nat. D.* 1.81: a *parvis enim Iovem Iunonem Minervam Neptunum Vulcanum Apollinem reliquos deos ea facie novimus qua pictures fictoresque voluerunt, neque solum facie sed etiam ornatum aetate vestitu*

> julgasse nada haver de mais belo que o homem? Esse é o motivo pelo qual julgamos os deuses semelhantes aos homens (*Nat. D.* 1.77)

Quando se considera que as imagens dos deuses foram promovidas por sábios, construídas por artistas e tiveram sua força ampliada por poetas, uma tese do sofista Crítias retomada por Cícero, afirma-se que a estátua divina não é um dado natural, mas tem uma origem histórica. O fundamento histórico justifica sua manutenção, e a história é o critério de verdade das imagens dos deuses.[169] As teses de Crítias não constituem apenas um argumento contra os epicuristas, mas são associadas ao nome de Evêmero,[170] cuja doutrina, disseminada em Roma pela tradução de Ênio, tornou-se um fundamento sólido para a abordagem histórica da religião. Para Cotta é a história, e não uma física epifânica ou uma natureza genericamente dada e inencontrável, que fundamenta o valor e a verdade das estátuas dos deuses:[171]

> (...) Por que então pensas que Ápis, o sagrado boi dos egípcios, não era considerado um deus pelos egípcios? Tanto quanto para ti, por Hércules!, é vossa Juno Sóspita. Tu nunca a vês a não ser com a pele de cabra, com a lança, com o pequeno escudo e com os sapatinhos revirados. Não tem esse aspecto, porém, a Juno de Argos nem a de Roma. Portanto, uma é a aparência de Juno para os argivos e outra para os lavínios. E realmente uma é para nós a aparência de Júpiter Capitolino e outra a de Júpiter Hammon para os africanos. Assim, não cabe ao físico, isto é, ao cultor e investigador da natureza, buscar o testemunho da verdade entre os espíritos impregnados de tradição? Desse modo, será lícito dizer que Júpiter é sempre barbudo e Apolo sempre imberbe, que os olhos de Minerva são esverdeados e azuis os de Netuno. E até exaltamos que exista em Atenas aquele Vulcano, feito por Alcámenes, no qual, estando em pé e leve-

[169] De certo modo, a religião pública romana era exegética; era definida e explicada por narrativas que permitiam diversas possibilidades cognitivas e, inclusive, um alto grau de abstração. RÜPKE 2013, 35-51, e.g., fala em *historicização* ao se referir a esta característica da religião romana na República tardia.

[170] *Nat. D.* 1.118-19.

[171] CANCIK & CANCIK-LINDEMAIER 2001.

> mente vestido, aparece uma claudicação não deformante: teremos, portanto, um deus manco, uma vez que assim fomos informados a respeito de Vulcano. E fazemos com essas palavras que existam deuses, com as quais são denominados por nós?[172]

Na passagem são articuladas a decisão do sábio e a criação artística, determinadas pelas convenções e ideias reinantes em uma sociedade. Cotta, então, amplia a perspectiva: refletir sobre a forma dos deuses é considerar historicamente quem a concebeu, que mediações artísticas ela recebeu, e em que medida essas escolhas se adequam ao universo simbólico de um grupo humano. Por um lado, torna-se claro que a origem convencional, e não natural, das estátuas dos deuses não prejudica a sua validade. Cícero se aproxima fortemente de Varrão: é necessário começar pelo *pictor*, isto é, pelo humano, e não pela *tabula,* ou seja, a imagem.[173] Por outro lado, constata-se que as imagens dos deuses são determinadas pela ideia que se tem de sua função, que fixa seus traços, seus atributos e características. Aquilo que se aprendeu sobre a divindade, e que é indispensável ao seu reconhecimento constitui, então, o critério de verdade das estátuas, e não a beleza, que é sujeita a infinitas variações e modos segundo os diversos povos:

> (...) Uma verruga no dedo do menino encanta a Alceu, mas a verruga é uma mancha do corpo; contudo, para ele isso parecia um brilho. Q. Catulo, pai deste companheiro e amigo nosso, amou teu concidadão

[172] *Nat. D.* 82-83: *Etenim fana multa spoliata et simulacra deorum de locis sanctissimis ablata videmus a nostris, at vero ne fando quidem auditumst crocodilum aut ibin aut faelem violatum ab Aegyptio. Quid igitur censes Apim illum sanctum Aegyptiorum bovem nonne deum videri Aegyptiis? Tam, hercle, quam tibi illam vestram Sospitam. Quam tu numquam ne in somnis quidem vides nisi cum pelle caprina, cum hasta, cum scutulo, cum calceolis repandis. At non est talis Argia nec Romana Iuno. Ergo alia species Iunonis Argivis, alia Lanuinis. Et quidem alia nobis Capitolini, alia Afris Hammonis Iovis. Non pudet igitur physicum, id est speculatorem venatoremque naturae, ab animis consuetudine inbutis petere testimonium veritatis? Isto enim modo dicere licebit Iovem semper barbatum, Apollinem semper inberbem, caesios oculos Minervae, caeruleos esse Neptuni. Et quidem laudamus esse Athenis Volcanum eum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito leviter apparet claudicatio non deformis: Claudum igitur habebimus deum, quoniam de Volcano sic accepimus. Age et his vocabulis esse deos facimus, quibus a nobis nominantur?*

[173] Cf. VARR = AGOST. CD 6.4.

Róscio, para o qual é dele o seguinte:

> *Eu havia parado, saudando por acaso a Aurora nascente, quando repentinamente Róscio surgiu à esquerda.*
>
> *Por vossa graça, seres celestiais, seja-me permitido dizer: o rosto mortal é mais belo que o de deus.*
>
> Para Catulo, Róscio era mais belo que o deus; ele era, porém, muito vesgo, como é hoje. Que importa que não fosse belo, se isso lhe parecia picante e sedutor? Retorno aos deuses. Se considerarmos que há alguns que são tão vesgos ou ligeiramente estrábicos, que alguns têm verrugas, outros, nariz chato, orelhas compridas, testas largas, cabeças grandes, que existem em nós, porventura é tudo corrigido neles? Isso vos seja concedido. Porventura, existe uma única face para todos? Pois se há muitas, é necessário que uma seja mais bela que a outra; portanto, não será alguém o deus mais belo. Caso haja uma só face para todos, é necessário que uma Academia floresça no céu; se de fato não há nenhuma diferença entre um deus e outro, junto aos deuses não existem nenhum conhecimento e nenhuma percepção.[174]

A questão do lugar e do papel das imagens dos deuses como suporte do processo de conhecimento surge como uma das questões fundamentais sobre a relação entre as estátuas e o pensamento humano em *De natura deorum*, permitindo fundar uma teologia na qual os modos de

[174] *Nat. D.* 1.79-80: *Quotus enim quisque formonsus est, Athenis cum essem, e gregibus epheborum vix singuli reperiebantur — video, quid adriseris, sed ita tamen se res habet. Deinde nobis, qui concedentibus philosophis antiquis adulescentulis delectamur, etiam vitia saepe iucunda sunt. Naevos in articulo pueri delectat Alcaeum; at est corporis macula naevos; illi tamen hoc lumen videbatur. Q. Catulus, huius collegae et familiaris nostri pater, dilexit municipem tuum Roscium, in quem etiam illud est eius: "constiteram exorientem Auroram forte salutans/ cum subito a laeva Roscius exoritur./ pace mihi liceat caelestes dicere vestra:/mortalis visus pulchrior esse deo." Huic deo pulchrior; at erat, sicuti hodie est, perversissimis oculis: Quid refert, si hoc ipsum salsum illi et venustum videbatur? Redeo ad deos. Ecquos si non tam strabones at paetulos esse arbitramur, ecquos naevum habere, ecquos silos, flaccos, frontones, capitones, quae sunt in nobis, an omnia emendata in illis? Detur id vobis; num etiam una est omnium facies? Nam si plures, aliam esse alia pulchriorem necesse est, igitur aliquis non pulcherrimus deus; si una omnium facies est, florere in caelo Academiam necesse est: si enim nihil inter deum et deum differt, nulla est apud deos cognitio, nulla perceptio.*

figuração coincidem com o pensamento sobre o divino. Neste ponto, é fundamental a observação do vocabulário ciceroniano. Cícero nunca usa *simulacra* para traduzir os *eidola* epicuristas, mas exclusivamente *imagines*[175], o que lhe permite explorar as ambivalências do termo, designando simultaneamente a percepção e a estátua da divindade.[176] O termo *imago* engloba os sentidos de imagem vista e reconhecida, e o processo de fabricação da imagem – não apenas nas artes visuais, mas também na retórica, e seus empregos na obra ciceroniana são muito mais extensos que o escopo de *simulacrum,* tendo um desenvolvimento mais amplo nas artes figurativas e mnemônicas. Ao lado de *imago,* o termo *species* é ressaltado em *De natura deorum*, indicando a estátua como um constructo mental, quando Cícero descreve, ao mesmo tempo, uma forma e a atividade que a produz. Em linhas gerais, *species* é usado para descrever a forma mental dos deuses, e detecta-se uma interpretação de base platônica que será desenvolvida com clareza no *Orator*:

> (...) Mas, eu penso que não há nada tão belo em seu gênero que inexista algo mais belo do qual aquele foi copiado, como um retrato (*imago*) o é em relação ao rosto de uma pessoa, mas que não pode ser percebido pelos olhos ou pelos ouvidos, ou por nenhum dos sentidos; e apenas o compreendemos na mente, através dos nossos pensamentos. Portanto, apesar de jamais termos visto nada no gênero mais belo que as estátuas (*simulacra*) de Fídias ou aquelas pinturas que já nomeei, ainda assim podemos imaginar algo ainda mais belo. E nem o grande artista, quando criava a estátua de Júpiter ou a de Minerva, tinha em sua mente qualquer pessoa em particular da qual buscasse a semelhança (*similitudinem*), mas fixava-se em sua mente uma forma (*species*) perfeita da beleza para a qual olhava e na qual fixava seus olhos, e guiava sua arte e sua mão buscando a semelhança com este modelo. Como então há nas formas e nas figuras algo perfeito e excelente, cuja forma (*species*) está marcada em nossas mentes para que a imitemos, e a ela comparar tudo o que aparece aos nossos olhos. Por isso, temos

[175] *Nat. D.* 1.29, 49, 73, 106-7, 114, 120. O uso de *imagines* para traduzir os *eidola* não é descabido, pois LUCRÉCIO também o utiliza, mas como sinônimo de *simulacra* (LUCR. 4.63, 214, 237, 244).

[176] Ver um breve estudo do termo *imago, -ines* em BELTRÃO, no prelo.

> em nossas mentes uma ideia da perfeita eloquência, e procuramos com os ouvidos sua aparição (*effigies*). E Platão, o maior de todos os autores e mestres, não só do conhecimento, mas também do discurso, chama *ideias* (ἰδέας) essas formas das coisas (...)[177].

Na passagem, os estímulos sensoriais e o processo sensível e mental do conhecimento dos deuses se articulam de modo complexo na cognição humana, e as imagens são apreendidas em sua semelhança à forma, ou graças a esta *similitudo*, e na refutação ciceroniana da teologia epicurista depreendem-se *speciei* do fluxo incessante de imagens de um modo que ecoa Aristóteles:

> O [intelecto] capaz de pensar pensa as formas, portanto, em imagens, e como nestas está definido para ele o que deve ser perseguido e o que deve ser evitado, então, mesmo à parte da percepção sensível, ele se move quando está diante das imagens. Por exemplo, quando percebe a tocha em que está o fogo, ele reconhece – vendo-a mover-se pela percepção comum – que é um inimigo. Mas, em outro momento, com as imagens e pensamentos na alma, ele raciocina como se as estivesse vendo e delibera sobre coisas vindouras à luz das presentes. Quando ele disser que lá está o agradável ou o doloroso, então aqui o evita ou persegue – e, em suma, fará

[177] *Orator* 2.7-3.10: *atque ego in summo oratore fingendo talem informabo qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an numquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et eis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora; nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. vt igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur eaque sub oculos ipsa non cadit, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. has rerum formas appellat* ἰδέας *ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intellegentia contineri; cetera nasci occidere fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu. Quicquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.*

> uma só coisa. E mesmo aquilo que é desprovido de ação – o verdadeiro e o falso – encontra-se no mesmo gênero que o bom e o mau, com a diferença de que um é em absoluto e o outro, relativo a alguém.[178]

Cicero privilegia essa relação entre forma mental e estátua divina, recusando não só as teses epicuristas, mas também o argumento estoico de que a crença nos deuses se origina no medo, na admiração, no espanto e na intuição divinatória. Se os estoicos deram prova de uma sutil e poderosa observação da psicologia da crença, negligenciaram todos os aportes das imagens figurativas para o pensamento do divino, e mesmo todos os aportes das figurações às construções intelectuais. Podemos supor que Cicero, ao utilizar o termo *species* em *De natura deorum*, indique a imagem mental (ou conceito) da divindade, apreendida pela visão do pensamento, como a única passível de dar conta do modo especifico do pensamento do divino[179].

Mas a visão do pensamento depende dos mesmos processos que caracterizam as estátuas das divindades, pois o conhecimento do divino se baseia nas mediações artísticas e culturais que prevalecem na religião romana.

REFERÊNCIAS

ANDO, C. *Praesentia Numinis*. Part 1: The Visibility of Roman Gods. *Asdiwal* 5, 2010, p. 45-73.

BELAYCHE, N.; BRULÉ, P. Introduction : Nomination et représentation du divin. *ARG,* v. 12, p. 3-5, 2010.

BELAYCHE, N.; PIRENNE-DELFORGE, V. (dir.) *Fabriquer du divin*. Constructions et ajustements de la représentation des dieux dans l'Antiquité. Presses Universitaires de Liège, 2015.

BELTRÃO, C. Imágenes de los dioses en Cicerón: límites y contradicciones de la teología epicúrea sobre la imagen divina en *De natura deorum* I. *Auster* 23,

[178] ARIST. *De anima* III.7.431b2, na tradução de Maria Cecilia Gomes dos Reis. São Paulo, 2006.

[179] Ver LONG & SEDLEY 1987, 146-148 sobre o deus epicurista como um paradigma ético.

La Plata, 2018.

BELTRÃO, C. *Imago, imagines*: máscara funerária e imagem no vocabulário plautino. In: OMENA, L. M.; CARVALHO, M.M (ed.) *Narrativas e materialidades sobre a morte nas antiguidades clássica e tardia* (no prelo)

BELTRÃO, C. Religião, escrita e sistematização: reflexões em torno dos *Annales maximi. Tempo* 19.35, 2013, p. 229-248.

CLARK, A. J. Ciceronian Correspondences? Gods as elements of social communication (Att. 1.13, 1.16, 1.18). Working paper, Christ Church, Oxford University, 2013.

ESTIENNE, S. et. al. *Figures de dieux*. *Construire le divine en images*. Paris: PUF, 2014.

CANCIK, H.; CANCIK-LINDEMAIER, H. The Truth of Images: Cicero and Varro on Image Worship. In: Assmann, J.; Baumgarten, A.I. (ed.) *Representation in Religion*. Studies in Honor of Moshe Barash. Leiden: Brill, 2001, 43-61.

FEENEY, D. *Literature and Religion in Rome.* Cultures*,* Contexts and Beliefs. Cambridge University Press, 1999.

GILDENHARD, I. *Creative Eloquence.* The construction of reality in Cicero's speeches. Oxford, 2011.

GILDENHARD, I. Greek Auxiliaries: Tragedy and Philosophy in Ciceronian Invective. In: BOOTH, J. (Ed.) *Cicero on the Attack: Invective and subversion in the orations and beyond*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2007, p. 149-182.

LONG, A. A.; SEDLEY, D. *The Hellenistic Philosophers*, 1. Cambridge University Press, 1987.

MOATTI, C. *La raison de Rome*. Naissance de l'esprit critique à la fin de la République. Paris: Éd. du Seuil, 1997.

RÜPKE, J. *Religion*. Antiquity & Its Legacy. New York: Oxford University Press, 2013.

RÜPKE, J. *Religion in Republican Rome.* Rationalization and Ritual Change. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.

RÜPKE, J. Varro's *tria genera theologiae*: Religious thinking in the Late Republic. *Ordia Prima*, 4, 2005: 107-129.

SCHIESARO, A. *Simulacrum et imago.* Gli argomenti nel *De rerum natura*. Pisa, Giardina, 1990.

VAN NUFFELEN, P. *Rethinking the Gods.* Philosophical Readings of Religion in the Post-Hellenistic Period. Cambridge University Press, 2011.

WHITEHOUSE, H.; MARTIN, L. H. (ed.) *Theorizing Religious Past*. Archaeology, History, and Cognition. Walnut Creek, Altamira Press, 2004.

WHITEHOUSE, H.; MCCAULEY, R. N. (ed.) *Mind and Religion*. Psychological and Cognitive Foundations of Religiosity. Walnut Creek, Altamira Press, 2005.

CAPÍTULO 6

CORPOS OFENDIDOS: TRANSGRESSÃO E SEXUALIDADE MASCULINA NA GRÉCIA CLÁSSICA

Juliana Magalhães dos Santos, Mariana Figueiredo Virgolino, Talita Nunes Silva Gonçalves[180]

Introdução

"Assim como Aquiles emerge como 'o melhor dos aqueus' na *Iliada*, Odisseus também se torna 'o melhor dos aqueus' na *Odisseia*" (NAGY, 1999, p.xii). Aquiles adquire tal reputação ao final da *Ilíada* por ter alcançado o *kléos* (glória, notoriedade) ao derrotar Heitor, o maior guerreiro troiano, poupando os companheiros de armas de serem mortos por esse herói e permitindo a conquista de Troia (NAGY, 1999, p.317). Contudo, o filho de Peleu, mesmo sendo o centro da ação do poema e tendo aprendido com os sofrimentos que lhe foram infligidos ao longo da narrativa[181] , não é o melhor exemplo para a conduta do homem cidadão esperada pela *pólis* clássica, uma vez que a sua fúria (*mênis*) não é adequada ao combate coletivo da falange hoplítica, em que os soldados dependem da colaboração de todos e devem agir como uma unidade.

Odisseus é o 'melhor entre os aqueus' na *Odisseia*, porque realizou o seu *nóstos* (retorno) com sucesso. Seu *kléos* é atingido graças à fidelidade de Penélope, o que lhe permite enfrentar os pretendentes e reaver o seu poder em Ítaca (NAGY, 1999, p.37-38), o que não ocorre com Agamêmnon. O casal formado por Odisseus e Penélope representa os ideais comportamentais para homens e mulheres do período clássico, especialmente no que diz respeito à *pólis* de Atenas: ambos são portadores de inteligência prática [*mḗtis*] e de temperança [*sophrosýne*], pensando de modo semelhante [*homophronéonte noḗmasin*], o que lhes permite um 'final feliz' na conclusão da narrativa (JOURDAN, VIRGOLINO & SILVA, 2014, p.138-145).

---

[180] Professoras Doutoras em História Antiga pelo PPGH – UFF, Pesquisadoras do NEREIDA.

[181] Quais sejam: a tomada da concubina Briseis por Agamêmnon, elemento que dá início à fúria de Aquiles, que faz com que o herói se recuse a lutar e provoca a morte de muitos aqueus. Essa fúria se agrava com a morte de Pátroclo pelas mãos de Heitor. Ver: HOMERO, *Ilíada* I.1-30; XVIII.1-35.

Em contraposição a Aquiles e Odisseus, heróis, outros modelos masculinos são apresentados em documentações de natureza diversa. Nesses documentos, figuras que se opõe ao ideal cívico devido ao seu comportamento são apresentadas, dentre as quais são destacados aqui:

- na tragédia, o personagem Egisto;

- na política, os tiranos, dos quais se dá destaque aqui a Dioniso I de Siracusa;

- e nos discursos no tribunal, Timarco.

Utilizar-se-a, ainda, aqui, o conceito de *transgressão* para se referir à conduta desses personagens que cometem desvios em relação ao ideal de masculino.

A noção de *transgressão* é popularmente compreendida como um ato desviante de especial gravidade. No entanto, essa definição empobrece a complexidade e a profundidade do conceito, visto que ele comporta significações e campos de aplicação múltiplos. *Transgredir* evoca, como primeira acepção, o ato de extrapolar um limite. Entretanto, o conceito não se aplica de modo indiscriminado a toda e qualquer ultrapassagem de um limite. A *transgressão* consiste na ação de exceder os limites (crenças, valores, normas) considerados cruciais em uma determinada sociedade, e que são mantidos por essa sociedade para o seu próprio bem.

A nuance do conceito de *transgressão* aqui destacado está conformidade com a definição de Michel Hastings, Loïc Nicolas e Cédric Passard na introdução da obra *Paradoxes de la transgression*. *Transgressão* é a ação de exceder, de ultrapassar limites considerados essenciais por uma determinada sociedade e que, por isso, é uma ação caracterizada por aquilo que é reprovável e socialmente inserido dentro de uma categoria moral depreciada (HASTINGS & PASSARD, 2012, p. 9). Deste modo, a *transgressão* consiste em exceder normas jurídicas, culturais ou éticas que regulam a vida de todos os membros de uma comunidade. Tais membros se sentem ligados aos valores compartilhados e, por isso, esses valores são parâmetros que os unem, que mantêm o grupo, sendo essenciais para o seu bom funcionamento. Por isso, é possível considerar a existência

de ideais de comportamento feminino e masculino em uma sociedade. No caso deste capítulo, o ideal de comportamento masculino da *pólis* ateniense e de Siracusa formam um conjunto de normas explícitas e não-explícitas, consideradas essenciais para o bom funcionamento do grupo social. Destarte, o desvio de tais modelos de comportamento pode igualmente ser considerado como um ato de *transgressão*. Isto posto, passemos agora para a análise dos personagens que serão objeto de análise.

Egisto: 'homem efeminado'

O personagem mítico Egisto é representado nas tragédias dos três grandes dramaturgos atenienses: na trilogia *Oréstia* (458 a.C.) de Ésquilo; em *Electra* de Sófocles; e em *Electra* (413 a.C.) e *Orestes* (408 a.C.) de Eurípides. Nessas tragédias Egisto é frequentemente associado ao feminino. Nelas, é possível vê-lo como uma encarnação do antimodelo de masculino vigente na sociedade ateniense.

O ideal de masculino em Atenas pode ser representado na oposição *hoplítēs* [bom cidadão]*/kínaidos* [mau cidadão]. No entanto, essa oposição, de acordo com Matthew Fox, não deve ser estabelecida em termos da posição do ato sexual (*hoplítēs* [dominador]/*kínaidos* [dominado]) como John Winkler (1990) afirma. Para Fox, a distinção deve ser estabelecida a partir da consideração de que o oposto de *hoplít*ēs, o cidadão soldado, está resumido no indivíduo que falha em cumprir as suas prerrogativas. Assim, uma vez que as virtudes exigidas de um cidadão englobam seu dever político e militar (FOX, 1998, p.7), o *kínaidos* seria o indivíduo que falha em cumprir tais deveres. Logo, o *kínaidos* não é o indivíduo que deseja pura e simplesmente ser dominado, mas sim a pessoa do sexo masculino que é intemperante, que não consegue dominar os seus desejos e os seus impulsos. É desta última noção que o *kínaidos* está associado ao feminino. Ao longo desta breve análise sobre a caracterização do personagem Egisto na documentação trágica, ver-se-á o modo pelo qual o filho de Tieste foi caracterizado como um 'homem-feminino'.

Egisto assume, no teatro de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, um papel de coadjuvante tanto no planejamento como na execução do assassinato de Agamêmnon. É Clitemnestra, e não o seu amante, que nos três trágicos

exerceu o papel de protagonista no homicídio. A atuação do herói como um mero colaborador na trama do dolo que acometeu o rei de Micenas é um dos motivos que o leva a ser considerado um homem feminino nas peças trágicas aqui analisadas. Ao invés de embarcar, juntamente com os demais cidadãos aqueus para o combate nas terras de Ílion, Egisto como "Mulher [γυνή], à espera [μένω] dos que vêm [τοὺς ἥκοντας] da batalha [ἐκ μάχης] em casa [οἰκουρός] conspurcando [αἰσχύνων] o leito [εὐνήν] do marido [ἀνδρός]" trama o massacre do estratego (ÉSQUILO, *Agamêmnon* 1625-1627).

Para tramar tal embuste, o *perverso* [κακός] (ÉSQUILO, *Agamêmnon* 1665) foge de suas obrigações militares ao permanecer em Argos e deixar de participar do combate em Troia. Ao se negar a partir para a guerra, Egisto age de maneira pior do que o combatente que diante da ameaça inimiga foge de sua posição como guerreiro, lançando seu escudo ao chão (símbolo de covardia) e deixando à mercê os seus companheiros. Com tal atitude, ele assume um atributo geralmente conferido à mulher: a covardia (*deilía*).

A gravidade da fuga de um cidadão de suas obrigações militares pode ser observada na punição que a legislação ateniense prevê para quem comete tal desvio. Pela lei ateniense, o cidadão que se esquivasse de suas responsabilidades militares era condenado e recebia como pena a *atimía relativa*: perda do direito de *isegoría* e restrição de sua circulação no espaço público da *pólis*. Egisto, na documentação trágica aqui analisada, foge da sua obrigação militar, pois ao invés de combater na guerra de Troia, ele prefere combater ao lado de mulheres: ele se associa a Clitemnestra e a seus ardis para se vingar de Agamêmnon, como vemos na seguinte passagem da *Electra* de Sófocles:

> […] esse (οὗτος) que é todo sem força (ἄναλκις), que é quem prejudica (βλάβη), que com mulheres (σὺν γυναιξὶ) faz (ποιούμενος) os seus combates (μάχας)" (SÓFOCLES, *Electra* 299-302).

Em Ésquilo, em Sófocles e na *Electra* de Eurípides, Egisto pode ser equiparado a um homem feminino que não tendo cumprido com os seus deveres militares ao permanecer em Argos e participar como coadjuvan-

te no assassinato de Agamêmnon, submete-se ao poder de Clitemnestra. O esposo de Electra, apesar de ser homem do campo, reconhece que "Egisto [Αἴγισθος] governa [βασιλεύει] a região [χθονός]" (EURÍPIDES, *Electra* 12), sendo ao mesmo tempo o "o homem da esposa [Ὁ τῆς γυναικός]" (EURÍPIDES, *Electra* 930-931). Logo, se Egisto tem algum governo no território, é Clitemnestra que de fato mandava no palácio.

Outro fator que permite atribuir a Egisto um caráter feminino nas peças trágicas é a sua falta de autodomínio, impulsionada pelos desejos sexuais. Esperava-se que um homem agisse pautado no autocontrole. Segundo Lin Foxhall (2013, p.84), um homem "que não tem autocontrole, não tem *sophrosýn*ē, é um escravo de suas paixões e está se comportando de uma forma feminina, inapropriada para os verdadeiros homens e cidadãos". Deste modo, Egisto, um adúltero, alguém que corrompeu a esposa de outro [τις διολέσας δάμαρτά του] (EURÍPIDES, *Electra* 921) demonstra falta de autocontrole, atitude naturalmente associada ao feminino. Um homem poderia ter relações fora do casamento, mas se tornava um adúltero ao manter relações sexuais com a esposa, irmã, filha, mãe ou a concubina de outro cidadão. Ao se envolver com a esposa do rei argivo, Egisto 'desonra *o leito* do homem'[εὐνὴν ἀνδρὸς αἰσχύνων] (ÉSQUILO, *Agamêmnon* 1626), ou seja, de Agamêmnon. Portanto, Egisto comete *hýbris* ao ultrajar não apenas a honra de outrem, mas igualmente a honra de seu objeto de desejo (COHEN, 1991, p.175).

Destarte, os três grandes dramaturgos que atuaram em Atenas no V séc. a.C. representaram Egisto como um homem feminino, um homem que transgride o ideal de comportamento masculino vigente em Atenas. A imagem de Egisto pode ser associada ao *kínaidos* e, consequentemente, ao gênero feminino. Porém, há outras modalidades de *transgress*ões, como as cometidas por Dioniso I.

Dionísio I: o tirano e a sexualidade "mítica"

As tiranias siracusanas são exemplos da continuidade das autocracias na Grécia durante a época clássica. A forma como os historiadores de períodos posteriores retrataram essas tiranias não difere da animosidade registrada nas fontes atenienses de séculos anteriores.

Dionísio I (c.432-367 a.C.) atingiu o poder em 405 a.C. graças a seus feitos militares nas guerras contra Cartago e por ter, como estratego, mobilizado mercenários (DIODORO SÍCULO, *Biblioteca de História*, XIII.92-96). Ele foi o tirano que mais tempo governou (38 anos). Apesar de ser um patrono das artes e de ter reforçado as defesas de Siracusa, uma série de ações de Dionísio chocaram os gregos de seu tempo e de períodos posteriores, bem como os romanos. Cícero, por exemplo, acusou o tirano de ter atentado contra propriedade sagrada ao pilhar o templo de Perséfone em Locri e roubar uma capa de ouro dedicada por Gelon em Olímpia (CÍCERO, *Sobre a Natureza dos Deuses*, III.34). Tais ações de Dionísio são, segundo Cícero, atos de impiedade contra os deuses helenos.

No que diz respeito à sua conduta sexual, a *transgressão* de Dionísio I consiste na ruptura do ideal matrimonial clássico. Após a morte de sua esposa, ele se casou em uma mesma cerimônia com duas mulheres: Dóris, da *pólis* de Locri; e Aristômaca, de Siracusa, conforme relata Diodoro Sículo (*Biblioteca de História*, XIV, 44-45):

> Pois desde que sua mulher, a filha de Hermocrates, fora morta na época em que a cavalaria havia se rebelado, ele (Dionísio I) estava ansioso para gerar filhos, acreditando que a lealdade de sua prole seria a mais forte salvaguarda a seu poder tirânico. Não obstante, quando uma assembleia do povo ocorreu em Regium para considerar a proposta de Dionísio, depois de muita discussão os habitantes votaram pela não aceitação da ligação por casamento. E agora que Dionísio falhou em seus planos, ele despachou seus embaixadores com o mesmo propósito ao povo dos locrianos. Quando eles votaram para aprovar a ligação através do casamento, Dionísio pediu a mão de Dóris, a filha de Xeneto, que na época era o cidadão mais estimado. (...) E ele também buscou casamento entre o povo de sua cidade a jovem mais notável, Aristômaca, para quem ele despachou uma quadriga com quatro cavalos brancos para trazê-la para a sua casa. Depois que Dionísio tomou em casamento as duas jovens ao mesmo tempo, ele ofereceu uma série de jantares públicos para os soldados e grande parte da população (...)

A poligamia de Dionísio primeiro representava uma séria afronta à ideia de união entre um homem e uma mulher com o objetivo de gerar descendência legítima, ideia fundamental de família na Grécia clássica[182]. O trecho acima citado demonstra a importância do casamento para os gregos do século IV a.C., ainda mais para as figuras de destaque político, pois a aliança de casamento não se daria apenas entre duas famílias, mas entre duas cidades. Plutarco (*Vida de Dion*, 3) informa que ambas compartilhavam sua cama em turnos, e o caráter anedótico dessa informação demonstra a estranheza que o casamento duplo de Dionísio I despertava no século I e II de nossa era. Segundo GERNET (1982, p. 229-230), o tirano age desmedidamente com inspiração nas lendas heroicas que refletem um estado anterior à *pólis*, em um tipo de arcaísmo involuntário. Outros tiranos também foram polígamos, como Hieron I de Siracusa e Pisístratos de Atenas (MITCHELL, 2013, p.100).

Essas práticas marcam as diferenças de *status* entre o tirano e aqueles que são por ele governados (LEWIS, 2009, p. 64), o que, no caso de Dionísio I, é reforçado pelo casamento entre os seus dois filhos, Dionísio II e Sofrosina (PLUTARCO, *Vida de Dion*, 6.1), que eram meio irmãos. A poligamia e a endogamia da família de Dionísio I faz com que os seus membros se aproximem mais das figuras míticas que do comportamento que um cidadão do período clássico deveria seguir, configurando o tirano e seus entes próximos como marcados pelo destino, escolhidos por desígnios divinos para o exercício do poder. Isso será tratado pela filosofia ateniense como *hýbris*, o que, por sua vez, veio a influenciar as visões de historiadores de épocas posteriores como Diodoro Sículo e Plutarco. O tirano, segundo as fontes clássicas, fere o seu próprio corpo ao não cumprir com os padrões de cidadania almejados pela *pólis*, ao cometer atos que vão contra os comportamentos sexuais sancionados pela cultura grega e também macula o corpo cívico ao quebrar com os padrões familiares que deviam ser observados pelos cidadãos (GERNET, 1982, p.231). Doravante, concentraremos nossa análise na atuação de Timarco

[182] Apesar do concubinato ser reconhecido como forma de coabitação, o casamento determinava que haveria apenas uma esposa legítima, da qual nasceria a descendência com direitos reconhecidos pela cidade. Cf. POMEROY, 1995, p.91; ISAEU, *Sobre a Herança de Pirro*, 3.39.

como tratada por Ésquines.

Contra Timarco e a prostituição masculina

Em *Contra Timarco* (ÉSQUINES 1), a conduta sexual masculina é abordada pelo orador ático Ésquines. A temática da acusação gira em torno de Timarco, que fora escravo comercializado sexualmente na infância. Mesmo readquirindo a liberdade e a cidadania após a vida adulta, a argumentação declara que ele continuou com as mesmas práticas de quando era jovem (ÉSQUINES 1,13).

Há, em Ésquines, três grandes pilares de acusação a Timarco: a prostituição, a injúria pública (constituída de diversos elementos, com destaque a ofensa às instituições políades) e a dilapidação dos bens familiares[183] (WINKLER, 1990:188). O autor apresenta ao longo de todo o discurso um senso ético que remonta à ofensa pública (*política*) e privada (*oîkos*). Os atos de Timarco se constituem em ações desmedidas, em *hýbris*[184] (DOVER, 2007:56-53; OMITOWOJU, 2002:37).

Uma vez que a vida privada era um espelho da representação política, esperava-se que um homem tivesse uma vida equilibrada, que ele fosse *sṓphrōn*[185] - ou seja, que ele tivesse moderação e prudência (PLAT.

[183] Segundo WINKLER (1990:188), esse seria o único caso supérstite de *dokimasía rhētorôn*, que inclui além das injúrias mencionadas a recusa em prestar serviços militares ou desertar de suas obrigações durante a batalha.

[184] Embora Timarco não tenha sido condenado por cometer *hýbris*, mas por *dokimasia rhetoron* - vida/conduta imoral, podemos associar suas atitudes a noção de *hýbris* pelas consequências de suas ações. A negação da cidadania tem alguns de seus componentes as acusações de injúria pública, ofensa a família e a cidade, além do comportamento errático. Esses elementos são encontrados na acusação de Timarco. Segundo DOVER (2007:59), Ésquines aplica essa palavra para persuadir e remontar a idéia de corrupção no júri, de maneira a denominar os atos do acusado de desonra contra o próprio corpo.

[185] DOVER trata de maneira sucinta a diferença entre um homem hybristes e sophron: Um homem com apetites sexuais mais pronunciados, mais desavergonhado, mais persistente e determinado na satisfação de seus desejos do que era considerado aceitável pela sociedade, era considerado *hybristés* e um homem de caráter oposto, inclinado a pensar antes de agir em função de seus interesses ou apetites imediatos era *sophrón*, uma palavra inevitavelmente elogiosa, que pode ser traduzida, dependendo do contexto, como "sensível", "cuidadoso", "disciplinado", "respeitador das leis", "moral", "casto", frugal", etc. (2007:58)

Charm. 157a; ARISTOT. *Nic. Eth*. 6.5). Além disso, cabia ao homem ter virilidade, que era associada ao poder político e era a principal referência do sistema social. Remontando a célebre frase de Vidal-Naquel, que embora pareça inexata por causa da diversidade de agentes sociais circulando em Atenas, faz sentido, porque a *pólis* é, de alguma forma, um "*Clube de Homens*" (2002: 39). A conformação social políade se desenvolve a partir de uma concepção masculina, e são os homens que configuram a expressão máxima dos interesses da Democracia. Timarco, segundo Ésquines, não tem essas características.

Nesse sentido, o acusado é despido de sua masculinidade por submeter o corpo, principal expressão da cidadania, à passividade, comercializando-o. Há, nisso, duas noções de demérito. A primeira delas é o demérito por fazer do comércio uma barganha. As tentativas de obter a cidadania ou deturpar os meios para mantê-la, como a infração de leis, incitação de atos imorais, corrupção política ou social *etc*. previa penas monetárias ou físicas aos indivíduos que assim o fizessem (ÉSQUINES 1,184). O outro sentido demeritório corresponde à *performance* social masculina ligada à virilidade e à sua negação, a passividade (HALPERIN, 1990:105). A virilidade estava relacionada aos indivíduos que se submetiam aos seus interesses e as forças políticas, sociais, econômicas e físicas de outrem (DOVER 2007). Esses que se submetem são geralmente mulheres, crianças e escravos, mas podem ser homens cidadãos cuja conduta seja considerada desviante (DOVER:2007, WINKLER, 1990), como parece ser o caso do acusado. O fato é que embora Timarco tenha praticado *hýbris,* os seus companheiros sexuais também o fizeram, mas não receberam a mesma punição (PATTERSON, 1994:199-216; DOVER, 2007:59-60). A sua condenação indicava que as suas atitudes desmedidas, impetuosas, estavam na mesma proporção que a sua disposição para ser passivo aos desejos sexuais. Isso constitui, um paradoxo: ser, ao mesmo tempo, predador e submisso (OMITOWOJU, 2002:37-38).

A noção de *natureza* é utilizada para justificar o comportamento sexual de Timarco (ÉSQUINES 1,185). Indicando que além do seu comportamento refletir um baixo *status* social (escravidão), ele também caracteriza-o como que age semelhantemente a uma mulher. Winkler nota (1990:182) que aqueles que subvertem o papel masculino esperado para um cidadão, são imediatamente colocados na condição de servidão, submissão ou no

papel feminino. O feminino não é encarado como um gênero oposto ao masculino, mas como uma ameaça à identidade constituinte do comportamento masculino. Logo, a polarização do gênero masculino ocorre basicamente dentro do próprio gênero, e a prostituição de Timarco corresponde à realização dessa ameaça.

A base argumentativa de Ésquines se funda na ideia de descontrole causado pela luxúria (ÉSQUINES 1,74-77). A luxúria é uma condição associada à prostituição comum em lupanares, onde é permitido que entrem na casa quaisquer indivíduos (ÉSQUINES 1,74). A palavra utilizada para designar a prostituição de Timarco, *peporneûsthai* [πεπορνεῦσθαι], tem na raiz a palavra *pornḗ*, prostituta, cuja conotação está ligada à atividade intensa, barata e rápida (KURKE, 1997). A utilização ostensiva da palavra tem o objetivo de retificar uma conduta degradante como a daquele que não possui controle sobre o seu corpo e suas finanças (ÉSQUINES 1,94).

É interessante notar que o orador aponta que o relacionamento homoafetivo não deveria ser condicionado ao pagamento, mas ao desejo, à generosidade e à admiração entre erastes-eromenos (ÉSQUINES 1,137). Logo, o contrato de prostituição deveria ser atestado pelas leis de cobranças (já mencionadas) e pelo relato de seus contratantes (ÉSQUINES 1,163). Comprovado o ato, Ésquines conclui que as práticas de Timarco são iguais a de uma mulher [γυναῖκα] (ÉSQUINES 1,185). Essa conclusão aproxima-o da prostituição feminina e indica a bestialidade (ÉSQUINES 1,189) de suas ações.

As analogias utilizadas por Ésquines para se referir a Timarco são aquelas utilizadas às mulheres que se submetem às práticas sexuais por dinheiro, pertencem ao universo da prostituição feminina (GLAZEBROOK, 2011). Porém, ao invés de merecer punição como a prostituição de mulheres, Timarco deveria se submeter a uma punição condizente com a sua *natureza* (ÉSQUINES 1,185), para o reordenamento das práticas políades (ÉSQUINES 1,192). A exploração da natureza feminina, embora tenha sido utilizada por Ésquines em uma conotação depreciativa, se projeta apenas na retórica de Ésquines contra Timarco, com o objetivo de rebaixá-lo ao nível de uma mulher não-cidadã. Porém, essa condição não exemplifica a realidade de sua posição social.

Conclusão

Todas as personagen abordadas, sejam as que existiram fisicamente como Dionísio I e Timarco, seja a mítico-literária (Egisto) personificam *transgressões* a ideais de masculinidade presentes na cultura grega do período clássico, sendo entendidos como exemplares de efeminação em suas atitudes tanto na vida pública quanto no âmbito privado. Egisto não cumpre as obrigações militares típicas do gênero masculino e do bom cidadão encarnado na figura do *hoplít*ēs. Ademais, ele se mostra, nas tragédias, como intemperante ao violar o leito matrimonial, seduzir e coabitar com a esposa de outrem.

Dionísio I também subverte os valores matrimoniais citadinos de sua época ao contrair um duplo casamento. Para o cidadão comum, apesar de o concubinato ser uma prática legalmente reconhecida, a existência de duas ou mais esposas legítimas não era algo permitido, pois feria as regras de sucessão legítima. O tirano aparta-se dos critérios que regem a vida políade ao colocar em cheque a continuidade do modelo familiar então vigente, aproximando-se de figuras míticas e extrapolando a noção de legitimidade parental do cidadão clássico.

Timarco, por sua vez, comercializa o corpo cívico ao se prostituir, pois o corpo do cidadão não é apenas seu, mas representa a comunidade política. A noção de individualidade moderna não se aplica ao homem heleno. A prostituição implica uma passividade, uma submissão à vontade de outrem, um cerceamento da sua liberdade. Assim, a cidadania da pessoa prostituída estaria subjugada a interesses alheios, privados.

Os personagens analisados indicam exemplos de desvios da conduta esperada para um homem ideal do período clássico. Assim como a cidade é compreendida como a soma de múltiplos elementos, assim também é o corpo cidadão. A ofensa ao corpo do cidadão é um insulto a toda a comunidade política.

REFERÊNCIAS

Documentação textual

AESCHINES. Aeschines with an English translation by Charles Darwin Adams, Ph.D. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

ARISTOTLE. Aristotle in 23 Volumes, Vol. 19, translated by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1934.

ARISTÓTELES. Política. Trad. Nestor S. Chaves. Bauru: Edipro, 2009.

CÍCERO. A Natureza dos Deuses. Trad.B.F. Bassetto. Uberlandia: EDUFU, 2016.

DIODORUS SICULUS. *Library of History*. Volume IV. Trad. C.H. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

ÉSQUILO. Agamêmnon (Orestéia Vol.I). Trad. Jaa Torrano, Edição bilíngüe. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. Coéforas (Orestéia Vol.II). Trad. Jaa Torrano, Edição bilíngüe. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

_____.Eumênides (Orestéia Vol.III). Trad. Jaa Torrano, Edição bilíngüe. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

EURIPIDES. Electra, Orestes, Iphigeneia in Taurica, Andromache, Cyclons. Translated by Arthur S.Way. Cambrigde, MA: Harvard University Press, Loeb Classical, 1988.

HESÍODO. Os Trabalhos e os Dias. Trad. e Notas de L.O. Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.

HOMER. Iliad. Trad. A.T. Murray. Cambridge: Harvard University Press, 1924.

_____. Odyssey. Trad. A.T. Murray. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

HOMERO**.** Odisseia. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2008.

ISÉE. Discours. Trad. Pierre Roussel. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

ISÓCRATES. Panegírico. In: BERTACCHI, A.R. O Panegírico, de Isócrates:

Tradução e Comentário. São Paulo: Usp, 2014. 151f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2014.

PLATO. Charmides. Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.

PLATÃO. República. Trad. E. Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PLUTARQUE. Vies. Tome XIV: Dion- Brutus. Trad. E. Chambry e R. Faceliére. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

SOPHOCLES. Ajax, Electra, Trachiniae, Philoctetes. Translated by F.Storr. Cambridge, MA: Harvard University Press, Loeb Classical, 1961.

Referências bibliográficas

ANDERSON, G. Before *Turannoi* Were Tyrants: Rethinking a Chapter of Early Greek History. *Classical Antiquity*, Vol. 24, No. 2, 2005, p.173-222.

ANDREWES, A. *The Greek Tyrants*. Londres: Hutchinson, 1956.

ALLEN, Danielle. 'Greek Tragedy and Law.' In: GAGARIN, Michael; COHEN, David (orgs.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law.* New York: Cambridge University Press, 2005, p. 374-393.

BALANDIER, George. 'La transgression dans l'itinéraire et le projet d'un antropologue-sociologue'. In : HASTINGS, Michel; NICOLAS, Loïc; PASSARD, Cédric (orgs.). *Paradoxes de la transgression*. Paris: CNRS Éditions, 2012, p.31-48.

CAIRNS, D. Hybris, Dishonour, and Thinking Big. *The Journal of Hellenic Studies***,** Vol. 116, 1996, p.1-32.

DOVER, Kenneth J. *A homossexualidade na Grécia antiga* . São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FISHER, N.R.E., ed., tr., and comm. *Aeschines: Against Timarchos.* Oxford: Oxford University Press, 2001.

_____. *Hybris: a study in the values of honour and shame in Ancient Gree-*

ce. Warminster: Aris and Phillips, 1992.

FINLEY, M.I. *Early Greece: The Bronze and Archaic Ages.* Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1970.

FOX, Matthew. 'Cap.2. The constrained man'. In: FOXHALL, Lin; SALMON, Jonhn (orgs.). *Thinking men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition.* London: Routledge, 1998, p.6-22.

FOXHALL, L. *Studying gender in Classical Antiquity*. Cambrigde: Cambridge University Press, 2013.

GERNET, L. *Droit et Institutions en Grèce Antique.* Paris: Flammarion, 1982.

GLAZEBROOK, Alisson; Madeleine M. Henry (ed.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE-200 CE. Wisconsin studies in classics*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011.

GREEN, P. *Alexandre, o Grande e o Período Helenístico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

HALPERIN, D.M. 'Homosexuality'. In: S. Hornblower and A. Spawforth, eds., *The Oxford Classical Dictionary.* Oxford, Oxford University Press 1996.

_____, J.J. Winkler, and F.I. Zeitlin, eds. *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World.* New Jersey: Princeton University Press, 1990.

HASTINGS, Michel et al. 'Introduction : L'épreuve de la transgression.' In: HASTINGS, Michel; NICOLAS, Loïc; PASSARD, Cédric (orgs). *Paradoxes de la transgression*. Paris: CNRS Éditions, 2012, p.7-28.

JACQMIN, C. "Women Between the Tyrant and the Polis: the Role of Women in Tyrannical Regimes", First Drafts@ Classics@, Abril 2010. Disponível em: https://chs.harvard.edu/CHS/article/displayPdf/1304. Último acesso em 14/10/2017.

JOURDAN, C.A., VIRGOLINO, M.F. & SILVA, T.N. 'Odisseus e Penélope: Exemplos de Masculino e Feminino a Serem Seguidos na Grécia Arcaica e Clássica'. In: LIMA, A.C.C. *Imagem, Gênero e Espaço: Representações da Antiguidade*. Niterói: Alternativa, 2014.

KURKE, L. ‘Inventing the *Hetaira:* Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece,’ *ClAnt* 16,1997: 106-50.

LEWIS, S. *Greek Tyranny*. Bristol: Bristol Phoenix Press, 2009.

MCGLEW, J.F. *Tyranny and Political Culture in Ancient Greece.* Ithaca: Cornell University Press, 1993.

MEYER, S.S. *Ancient Ethics*. Londres: Routledge, 2008.

MITCHEL, L. *The Heroic Rulers of Archaic and Classical Greece*. Londres: Bloomsbury, 2013.

PATTERSON, C. ‘The Case against Neaira and the Public Ideology of the Athenian Family’. In: A.L. Boegehold and A.C. Scafuro, eds., *Athenian Identity and Civic Ideology.* Baltimore, John Hopkins University Press, 1994. 199-216.

POMEROY, S.B. *Goddesses, Whores, Wifes and Slaves: Women in Classical Antiquity*. Nova Iorque: Schocken Books, 1995.

OMITOWOJU, Rosana. *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O Mundo de Homero*. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WILL, Édouard. *Korinthiaka: Recherches sur l´Histoire de la Civilization de Corinthe des Origines aux Guerres Médiques*. Paris: E. de Boccard, 1955.

WINKLER, J.J. *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece.* New York: Routledge, 1990.

CAPÍTULO 7

ROUPAS E SIGNOS ARQUITETÔNICOS EM UMA KÁLPIS DO PINTOR NIOBIDES

Ana Luiza Pedroso e Christianne Pereira Gomes[186]

A busca por signos que apresentem um panorama sobre as representações do universo feminino em Atenas, no século V a.C., perpassa pela observação de "cenas do cotidiano" apresentadas em inúmeros vasos de proveniência ática. Nesses vasos, a mulher é muitas vezes retratada em seu ambiente familiar, cercada por elementos cênicos, pelo mobiliário que ela utiliza em suas necessidades diárias, por marcos arquitetônicos e por suas vestimentas que traduzem muito sobre a sua rotina, suas celebrações, seus ritos e demais ocasiões especiais.

A indumentária grega clássica feminina, aparentemente previsível devido à sua forma retangular, tem uma simbologia ainda escondida, disfarçada e intrigante. Caracteriza-se não só pela sua natureza, confecção, textura e drapejamento, mas também pelos seus valores, sua simbologia e seu contexto de utilização. Apresenta ainda detalhes da coerência espaço-temporal e é um elo de representação do feminino com o espaço privado, perpassado pelo imaginário políade da *sōphrosýne*, da justa medida e do equilíbrio (THEML, 1998, p.110).

Segundo Florence Gherchanoc, contextualizar as linguagens das vestimentas e da nudez consiste em evidenciar a vida cotidiana, costumes, modalidades religiosas, circunstâncias políticas e militares em função dos lugares, épocas e natureza das fontes (GHERCHANOC, 2012, p.15).

Além da própria vestimenta, os traços físicos, odores e modos de agir que focalizam especificamente o gestual, constituem o universo do que chamamos de "roupa total". A roupa, um significante especial de um significado geral externo, é um sistema constituído por elementos que se modificam num contínuo equilíbrio, e que estão inseridos em normas ou condutas coletivas, socialmente consagradas.

No universo da "roupa total", existem variantes como textura, cor, quan-

[186] Professoras Mestres em História Antiga pelo PPGH – UFF, Pesquisadoras do NEREIDA.

tidade de tecido - tudo aquilo que podemos conceber como uma "moda"[187]. As práticas do vestuário em Atenas, muito provavelmente levavam em consideração as normas de gênero, de idade, além das regras sociais, políticas e culturais.

A vestimenta como um veículo de expressão, se complementa à arquitetura, seus elementos estruturais e peças de mobiliário. Todos esses dão testemunho da estética ateniense do período clássico, reforçando a ideia da espacialidade. O que é denominado "espaço" não pode ser reduzido às noções de ambiente e seus usos circunscritos a uma redoma física: é preciso atentar à transcendência de seu conteúdo. O espaço muitas vezes é percebido de forma "cristalizada" ou mesmo isolada, sem a devida atenção para a mudança de seus usos e/ou significados e suas correlações sociais.

Nesta cena particular do Pintor Niobides (*imagem 1*), serão analisados os elementos que compõe o cenário completo de uma cena cotidiana, com o tema "A despedida do guerreiro".

Imagem 1: despedida do guerreiro – Pintor Niobide



O Pintor Niobide ou "Grupo de Niobide" atuou em Atenas durante a primeira metade do V século a. C. Ele é caracterizado pelo "estilo severo" de sua cerâmica ática de figuras vermelhas. Especializou-se na pintura

[187] GHERCHANOC, Florence e HUET, Valerie. "Languages Vestimentaires dans l'Antiquité Grecque et Romaine." *In*: *Vêtements Antiques: s'habiller, se désabiller dans les mondes anciens*. Arles: Editions Errance. 2012.

de grandes vasos e nas temáticas de combates épicos (amazonomaquia, ciclo troiano e centauromaquia). Acredita-se que foi 'mestre' do Pintor Polygnotos, e deixou como herança para os pintores desse grupo seus temas, em especial, o da "despedida do guerreiro".

É possível perceber nas obras do início do século VI a.C. uma notória influência jônica na arte grega (diretamente das ilhas do mar Egeu e das cidades litorâneas da Anatólia). Após a vitória dos helenos sobre os persas nas guerras Greco-Pérsicas, a noção de segurança e independência entre os gregos muito provavelmente cresceu e formas diferentes de expressão começam a se desenhar, dispensando os resquícios orientais que outrora faziam parte de seu estilo artístico. A estatuária arcaica e os seus tipos - o *kouros* e a *kore* – são definitivamente deixados para trás.

Um dos termos gregos para nomear a perfeição corporal é *agalmatía*, que significa "estatuesca". Essa associação íntima entre corpo e a "imagem fiel do corpo", inaugurada no período Severo[188] na segunda metade do século V a. C., fez da estatuária uma segunda natureza para os gregos. A pintura de Niobide, com o guerreiro enfaticamente centrado em sua nudez, permite observar a expressão corporal que o pintor escolheu para demonstrar a importância e a hierarquia das figuras retratadas nesta cena.

Ao analisarmos a hydria, ao centro da cena está um guerreiro armado com um elmo, um escudo redondo com duplo punho e uma lança. Ele olha em direção à esquerda, para uma mulher alada que traz uma espada na mão. Esta mulher é Nike, a personificação da vitória, representada com as suas asas características. Ao seu lado, um idoso de cabelos brancos está sentado apoiado num cajado e estendendo seu braço direito. À direita da cena, entre duas colunas, uma mulher vestida de *péplos*, com um *sákkos* nos cabelos, segura uma *oinokhó*ē na mão direita, fazendo menção ao soldado que segura um *phiál*ē na mão direita.

[188] O estilo Severo nos remete a um realismo idealizado junto a um rigoroso equilíbrio, visível na escultura e demais artes. O nome desse estilo advém de sua austeridade e economia formais e seu repúdio ao decorativismo. Nos vasos do inicio do período clássico as figuras se modificam no que concerne à anatomia e ao vestuário. Este último passa a ser menos decorativo e apresenta aspectos de uma delicadeza desenhada. Boardman fala da maciez das dobras mais reais no planejamento das roupas femininas, muitas vezes finalizadas apenas por uma sugestão decorativa de pequenos pontos em contraposição às bainhas em zigzag do período Arcaico (BOARDMAN,1989, 12).

O *péplos* é uma simples peça retangular do vestuário, tecida em lã, que envolve o usuário, fechada nos ombros por alfinetes. Recentemente nomeada de chíton dórico, pode ser usada sem ou com uma dobra sobre o corpo (*apotýma*). Esta dobra pode se apresentar solta sobre o corpo ou pode ser presa por um cinto colocado por cima ou debaixo da mesma. A folga ou dobra de tecido que se forma por este cintado é chamado de *kólpos*.

No final do VI século a. C., as *koraí* da Acrópole se vestiam com uma roupa conhecida como chíton jônico. A peça é frequentemente usada com uma espécie de capa chamada *himátion* e de acordo com a descrição de Heródoto, esta não era alfinetada mas abotoada ou costurada nos ombros. No início do período clássico, observa-se a uma volta do uso do chíton dórico.

A historiografia aliada às fontes materiais e literárias, colocam em dúvida o uso cotidiano do *péplos* neste mesmo período. O aparecimento deste tipo de roupa na cultura material representa uma construção iconográfica para a identidade helênica. O *peplophóros*, se apresenta frequentemente no período posterior às guerras pérsicas e podemos considerá-lo como a principal representação feminina nos primórdios do período clássico. A mudança do *chíton* de linho jônico para o dórico foi explicada por Tucídides (6.3-5) Assumir um estilo mais sóbrio como o do *chíton* dórico indica, segundo muitos estudiosos, uma espécie de rejeição ao luxo oriental nos anos seguintes às guerras pérsicas.

É possível observar no vaso de Niobide que a mulher veste um *péplos* com a "sugestão" de um cinto, formando um *kólpos.* Ela realiza uma libação. A libação confere à mulher um papel essencial, pois é ela quem tem a tarefa de repor o líquido na *oinochó*ē. Junto ao guerreiro, a mulher marca o elo que une os participantes da cena com os deuses – e isso se dá por meio do ritual de libação. Segundo Lissarrague, tal gesto atualiza as relações de família; portanto ele é indispensável ao ritual (1995, 133).

Há um cachorro entre o personagem feminino e os pés do guerreiro. É possível interpretar o animal como uma associação com os ritos de passagem do jovem para idade adulta e também à cidadania. O homem é representado nas figuras do caçador e do guerreiro. O elmo do soldado, por encontrar-se valorizado pelo tamanho e localização de seu usuário na

cena, ultrapassa o espaço delimitado do cenário e sobrepõe uma frisa de pequenas palmeiras.

O gesto da Nike oferecendo a espada ao guerreiro é uma inovação no estilo da época (DESCHODT, 2011, p.78). A espada é uma peça de armamento secundária, utilizada para uma modalidade específica de combate, quando as fileiras dos *hóplitai* são quebradas. Ela evoca a vitória final do combatente. É tanto um símbolo cultual como poético dos reis e heróis. O mesmo acontece com o elmo coríntio levado pelo personagem principal - uma vez que não se encontra mais em uso nesse período. Ele se tornou uma iconografia dos heróis dessa época. A representação dos elementos fora de uso na falange hoplítica no momento da criação do vaso é uma maneira utilizada pelos pintores para assimilar *hóplitai* e heróis e, por conseguinte, sublinhar o valor dos mesmos. O jovem não calça sandálias nos pés, e as suas pernas estão nuas. As *cnemîdes* não são apresentadas nesta imagem. Para esta roupa, o soldado retoma o que chamamos de "nudez heroica".

O velho sentado esboça um gesto com o braço direito, provavelmente um aperto de mão, símbolo de um elo forte. Ele pode ser o pai do soldado. Ele próprio, quem sabe, um antigo soldado. Sua presença sublinha a sucessão de duas classes de idade: os filhos que sucedem aos pais como soldados. A figura do "velho sentado" é reintroduzida nasrepresentações das cenas de despedida na segunda metade do V século a.C. A posição sentada o torna mais vulnerável e sugere uma necessidade imposta aos cidadãos de proteção aos mais velhos.

Segundo Deschot, muitas oposições são representadas, tais como: jovens e idosos, aqueles que partem e os que ficam, homens e mulheres, mortais e imortais. As cenas representavam relações sociais ideais, usualmente colocadas sobre utensílios destinados para o uso cotidiano.

O guerreiro, com as suas armas, está pronto para lutar contra o inimigo; Ele depõe o equipamento bélico, isto é, a *panóplia*, ao se despedir dos familiares. Vê-se assim que a cidade, simbolicamente, enfrenta os seus adversários com soldados bem equipados, netos de antigos cidadãos, e, ao mesmo tempo, homenageia os seus parentes, aproveitando os valores do *oîkos* para corroborar e estimular a união da pólis.

Para compreendermos melhor o conceito do ôikos, é necessário nos referirmos aos recentes estudos sobre o espaço. Estes, finalmente, incorporam as questões de antropologia social e cultural aliadas à compreensão do *habitat* humano. Hoje, quando se estuda um estilo, uma forma ou geometria, busca-se explicação social e cultural para o surgimento daquela arquitetura, sem se ater apenas aos parâmetros matemáticos, técnicos e construtivos. Procura-se em um cenário composto de elementos distintos como o clima, os materiais disponíveis, a religião, a composição da família e os aspectos culturais e políticos. Além disso, é possível encontrar os agentes motivadores e criadores de uma determinada forma ou estilo.

Na ordem arquitetônica da Grécia Antiga, surgiram os elementos talvez mais marcantes de toda a história da Arquitetura: as colunas e os capitéis. Presentes até hoje, inclusive em construções pós-modernas, as colunas são um exemplo de ordenação matemática, aliada à uma concepção natural, ritmo, harmonia e equilíbrio, seja com a natureza, seja com o ambiente construído.

Por conta disto, nas pinturas dos vasos áticos, representações de cenas do cotidiano ou mitológicas que aconteçam no interior de uma casa, de um templo ou mesmo de um pátio, geralmente são compostas com desenhos de colunas; o que dá uma grande pista sobre o que aquela cena pode estar tentando retratar. Observar se as colunas entram na categoria jônica, dórica ou coríntia pode oferecer ainda mais dados sobre onde o vaso foi manufaturado ou mesmo a que tipo de público aquele artesão atendia.

Na cena do vaso de Niobides, é possível observar a presença de duas colunas que formam um pórtico em torno da figura feminina (mãe ou esposa?) na cena da despedida do guerreiro. Tal elemento, em conjunto com o friso decorativo utilizado para representar o piso na cena, dá uma pista de que este acontecimento está para se realizar, muito provavelmente, no interior de uma habitação.

O friso de cima, ricamente decorado, e a ausência total de elementos de paisagem natural, sugerem que a ação se passa no interior de um espaço fechado ao invés de um pátio. Mesmo a presença do cão não é um forte indicativo para que se considere a possibilidade de uma cena externa, pois o animal domesticado foi retratado com constância no interior de residências na cerâmica ática do século V a. C.

A dificuldade de se interpretar a monumentalidade da cena diminui a partir do momento em que analisamos as colunas. As colunas eram projetadas de forma segmentada. Em um método construtivo que usa a perspectiva a seu favor, a coluna é estreita em seu topo e este estreitamento ocorre para que o edifício tenha sua monumentalidade acentuada de modo suave. A coluna torna-se então parte de um conjunto de elementos previamente definidos e padronizados, que se relacionam com uma absoluta coerência, formando um edifício com caráter de unidade, harmonia, ritmo e proporção – exatamente os preceitos de beleza estabelecidos pelos gregos. Temos, então, muito provavelmente, retratada nesta pintura, a cena de um *oîkos,* com os seus elementos sociais e culturais facilmente identificáveis.

A figura feminina (*imagem 2*) está com os pés atrás de uma espécie de degrau que suporta a coluna, e traz os seus cotovelos em posições importantes: um está posicionado à frente; e outro posicionado atrás da coluna, o que sugere uma ideia de pórtico estreito por onde a mulher adentra o recinto, e onde toda a cena ocorre, em um pequeno ambiente. A mulher (esposa ou mãe), está "entrando" na cena e permanece posicionada à porta para se despedir do guerreiro. O seu vestuário, é representado por linhas simples, transmitindo uma certa situação de ordem e de enfrentamento comedido.

A mulher é a ligação entre a cena que acontece no vaso e o "mundo exterior", o local para onde este guerreiro vai ou de onde está vindo. O seu corpo está com uma parte dentro da cena, e a outra está do lado de fora, traduzindo assim a ideia de movimento.

Tradicionalmente, os personagens deste tipo de cena são interpretados como tendo elos de parentesco. Nesta perspectiva, os dois personagens da esquerda e da direita são interpretados como pai e a mãe do soldado, esta última sendo associada muitas vezes com a partida do guerreiro. Uma cena semelhande está na *Ilíada*: Tétis, mãe de Aquiles, coloca as armas nele antes da guerra de Troia. Essa é uma temática bem usual no ateliê de Niobide. A partir daí, é possível interpretar a imagem como a valorização não somente do *hoplít*ēs, mas igualmente do lugar feminino, do papel das mulheres na perpetuação da pólis, através da reprodução de cidadãos e guerreiros valorosos.

Imagem 2: *detalhe da mulher em pé à porta*



De acordo com Edward Smith em seu livro "Furniture: a concise history" (1997), o estudo do mobiliário não assume apenas uma função complementar. Observar uma peça de mobiliário (uma cadeira, um espelho, uma mesa, uma *klínē*) permite não apenas um estudo descritivo, mas principalmente estudar os valores atribuídos àquela peça. Enquanto pela visão construtiva é possível descrever uma cadeira como algo que "tem 4 pés, é feita de madeira, tem com estofado colorido, é alta e contém entalhes esculpidos com precisão", é através da análise política e social do período de construção da cadeira que podemos observar se a mesma pertencia à aristocracia, à realeza ou a uma entidade religiosa, por exemplo.

No caso da cadeira presente na cena de Niobides (*imagem 3*), o modelo é conhecido como *klismós*. Desenvolvida na Grécia Antiga no século V a. C., *klismós* é considerada a primeira cadeira com estilo marcado na história do mobiliário, e é uma espécie de releitura do assento dos deuses. Era feita de bronze, mármore, madeiras (cedro) e assemelhava-se a uma espécie de poltrona. Poderiam ter em seu acabamento pintura e pedras preciosas. A cadeira retratada por Niobides parece ser bem simples, sem estofamento no assento ou nas costas e sem incrustrações – apenas as

marcas das junções (prováveis pregos, parafusos ou pinos) nas pernas, sem pinturas e com assento de tiras de couro.

Imagem 3: cadeira klismós. Material: nogueira e triras de couro. Projetada por T.H. Robsjohn-Gibbings em colaboração com os carpinteiros gregos Susan e Eleftherios Saridis, baseada na klismos original da antiguidade grega.



FONTE: *https://www.pinterest.com/pin/430657401585248 72/*

Klismós é um tipo de cadeira utilizada geralmente por mulheres, e tem formas suaves e flutuantes, que intendem transformar o ato de sentar em uma ação mais confortável e suave. Por ser uma cadeira popular, a representação no vaso leva a crer que talvez a família retratada tenha costumes também simples, sem ares aristocráticos. Um ancião está sentado à cadeira, o que o reafirma o conceito de conforto.

De acordo com Henri Lefebvre (1991)[189], o uso de um espaço está intimamente ligado à presença de pessoas que desempenham atividades de interação social dentro de um recinto. Estas atividades são carregadas de

[189] LEFEBVRE (1995), desenvolveu a teoria de que o espaço tem três tipos distintos de categorias: o espaço vivido, que é um lugar de memória e história, infância e grupo familiar, que também pode abrigar manifestações comunitárias de cunho religioso, cultural e político; o espaço concebido, que é o espaço planejado, organizado, seja por um profissional habilitado ou algum tipo de poder maior; e o espaço percebido, que abarca os espaços frequentados no dia a dia, e que podem ser mutáveis como um supermercado, uma indústria, um espaço de lazer *etc*.

valores culturais e práticas sociais que se interconectam. Neste caso, a despedida do guerreiro mostra uma cena cotidiana, de intensa interação social, em que todos os membros da família participam, incluindo o seu animal de estimação. O espaço privado, é um espaço de oposição natural ao espaço público, que comporta um controle absoluto sobre as cenas que dentro deste acontecem.

Muito embora todos os cidadãos atenienses respondessem a um certo conjunto de regras em um espaço público, cada família ateniense desenvolvia, em um espaço privado, o seu próprio conjunto "oculto" e particular de regras e valores, configurando assim o espaço doméstico como um espaço de alto potencial político.

Neste sentido, como não foi feita aqui uma reflexão sobre a reclassificação do espaço da mulher na Grécia Antiga (em especial, da mulher ateniense), seria possível afirmar inicialmente que uma mulher desempenha o papel doméstico que lhe é atribuído como parte da manutenção do ôikos?

Uma atividade feminina não poderia ser encarada como uma atividade de complementação de uma estrutura menor (da família), que se liga a uma estrutura maior (da cidade), já que nesta estrutura familiar, a mulher ateniense desempenha um papel de alta visibilidade? Niobides dá um vestígio das respostas: a mulher da casa, sendo ela mãe ou esposa do guerreiro, está parada à porta. Ela pode estar chegando à cena para despedir-se de seu filho ou esposo. Ela bloqueia o único espaço de interação da cena com os outros ambientes externos. Ela funciona como uma barreira, pois deseja que seu filho ou esposo fique permanentemente no quadro daquela família.

REFERÊNCIAS

BEAZLEY, project. http://www.beazley.ox.ac.uk/archive/

BOARDMAN, J. *Athenian red figure vases: the classical period*. London: Thames and Hudson, 1989.

DESCHODT, G. Le départ du soldat. In: BOEHRINGER, S et CUCHET, V. S.

(orgs.) *Hommes et Femmes dan L´Antiquité Grecque et Romaine*. Le Genre: Méthode et Documents. Paris: Armand Colin, 2011.

FLETCHER, Banister. A history of architecture on the comparative method. 10ª Ed.
GLANCEY, Jonathan. A história da arquitetura. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GERCHANOC, Florence. L´Oikos em Fête. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.

GERCHANOC, Florence et HUET, Valerie. Languages Vestimentaires dans l'Antiquité Grecque et Romaine. In: Vêtements Antiques: s'habiller, se désabiller dans les mondes anciens . Arles: Editions Errance. 2012.

LEFEBVRE, Henry. *The Production of Space*. (Transl. D. Nicholson-Smith) Oxford - UK, Cambridge - USA: Blackwell Publish Inc., 1995.

LISSARRAGUE, Fr. Un rituel du vin: la libation. *In*: MURRAY, O. and TECUSAN, M. (org.) *In Vino Veritas*. London: British School at Rome, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward. Furniture: a concise history. London: Thames & Hudson,1997.

ROTH, Leland M.; *Understanding Architecture: its elements, history and meanings*; Nova Iorque: HarperCollins Publishers, 1993

THEML, Neyde. *O Público e o Privado na Grécia do VIII ao IV Séc. a. C.: o Modelo Ateniense*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

VITRÚVIO. *Os Dez Livros da Arquitetura*. Trad. Marco Aurélio Lagonegro. Introdução Julio Roberto Katinsky. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

WIGLEY, Mark. *Untitled: The House of Gender*. In: COLOMINA, Beatriz (Org.). Sexuality & Space. New York: Princeton Architectural Press, 1992.

Apêndice

Fig1. Fonte: Benaki Museum Atenas Grecia.

https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=-collectionitem&id=141803&Itemid=540&lang=en#

Localização: Atenas, Museu Bénaki, 38151

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Ateniense

Forma: Hídria

Estilo: Figuras vermelhas

Pintor: Grupo de Niobide

Data: 475 – 425a.C.

CAPÍTULO 8

CIRCULAÇÃO DE SIGNOS ANIMALESCOS EM VASOS CORÍNTIOS E EM TUMBAS ETRUSCAS

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima[190]

A questão norteadora das pesquisas do Nereida (Grupo do CNPQ: *Imagens, representações e cerâmica antiga*) é: *como ocorre o processo de produção e de circulação de imagens e significados dos signos criados pelos artesão antigos?* Tal questão me estimulou a pensar a "circulação" de signos entre as cidades-Estados de Corinto e de Caere (etrusca) no VII século a. C., período marcado pelo "fenômeno orientalizante".

Tal fenômeno marcou profundamente as trocas, o comércio e a cultura de várias sociedades na bacia do Mediterrâneo. A navegação e a exploração de rotas proporcionaram trocas e assimilações entre diversas culturas.[191] O alfabeto fenício incorporado ao grego, e este ao etrusco, bem como as assimilações de signos vindos das culturas próximo-orientais e consumidos por gregos e etruscos, compõem esse panorama complexo do VII século a.C. A competição – *agṓn* – das elites gregas, materializada em oferendas nos santuários, demonstra a valorização de temáticas pictóricas forjadas no Oriente Próximo.[192]

O presente texto tem como objetivo compreender as trocas entre coríntios e etruscos, mais especificamente entre os aristocratas etruscos de Caere, por meio da representação do leão. O leão, animal bastante valorizado entre os gregos e presente nos vasos coríntios, também foi assimilado pelos *princeps* de Caere. Essa cidade etrusca consumiu boa parte das crateras coríntias pintadas com representação do banquete (*deîpnon*).

O signo do leão na imagética coríntia teve como inspiração as repre-

[190] Professor Associado do Instituto de História e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UFF, Pesquisador do NEREIDA e Pesquisador Associado do ANHIMA.

[191] GRAS, M. *La Méditerranée Archaïque*. Paris: Armand Colin, 1995, p. 33.

[192] SAINT-PIERRE HOFFMANN, C et BRISART, T. Compétition et Idéal Communautaire. *In*: ÉTIENNE, R. (org.) *La Méditerrannée au VII^e Siècle av. J.-C.: Essais d´Analyses Archéologiques*. Paris: De Boccard, 2010, p. 249

sentações hititas e assírias.[193] A caça ao leão já pode ser notada no estilo protocoríntio de pintura com a célebre "Ólpe de Chigi" (ca. 650 a.C.)[194]. No segundo friso, de baixo para cima, o leão ataca um caçador e encontra-se rodeado por homens que portam lanças. Caçar leões, seguindo o exemplo do herói Héracles, expressava, no imaginário grego, força e coragem próprias das elites guerreiras. É possível atestar isso nos epítetos criados pelos *aedos* homéricos a seus heróis: "coragem leonina" (*Ilíada* VII,208); "força leonina" (*Ilíada* XI,239).

> "*Cai sobre os Dânaos Heitor como leão carniceiro que ataca bois (...)"* (Ilíada XV,630-635)

O leão aparece na *Ilíada*, portanto, como uma personagem central. Ele qualifica as atitudes dos heróis guerreiros preferencialmente do lado aqueu; entretanto do lado troiano, aparecem adjetivados de maneira semelhante aos aqueus Heitor, Eneias e Sarpédon.[195]

As representações de leões na cerâmica coríntia variam ao longo do VII século a.C. (*imagem 1)*. Em tais representações, as feras podem estar em posição "heráldica"[196] (atacando, por exemplo um cisne).[197] Elas também podem estar em movimento e com a boca bem aberta para devorar um inimigo ou presa. A noção de *agôn* é importante para compreendermos o signo do leão nas oficinas do Istmo de Corinto, pois expressa práticas e valores caros aos gregos antigos. A caça mítica ao leão e a caça ao javali, realizada pelos *aristoí*, colocam em jogo a força, a co-

[193] O leão, no estilo protocoríntio, era hitita, já no estilo coríntio de pintura a inspiração seria da região da Assíria. PAYNE, *Necrocorinthia: a Study of Corinthian Art in the Archaic Period*. Oxford: Clarendon Press, 1931. p. 67.

[194] D´ACUNTO, M. *Il Mondo del Vaso Chigi. Pittura, guerra et società a Corinto alla metà del VII secolo a.C*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013.

[195] SCHNAPP-GOURBEILLON, A. *Lions, Héros, Masques: les répresentations de l´animal chez Homère*. Paris: Fr Maspero, 1981, p. 40.

[196] Paris, Musée du Louvre – E 521. Arýballos atribuído ao 'Pintor dos Leões Heráldicos', último quartel do VII século a. C. (estilo coríntio antigo), vaso com 6, 1 cm de altura.

[197] AMYX, D. A. Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Vol. 1. California: University of California Press, 1988, p. 58, alabastro atribuído ao 'The Painter of Palermo 489' plate 19 (1a – b)

ragem e a virilidade de heróis e de jovens[198]. As práticas cinegéticas são ritos de passagem e constituem a vitória da cultura – do cultivado – sobre a selvageria (bestas). Os animais caçados serão sacrificados e oferecidos em banquetes. Todos esses ritos, caça e comensalidade, representam contatos – sagrados – entre deuses e homens, e o *agṓn* permeia essas práticas e cria uma identidade entre os membros das elites na *póleis*.

Imagem 1: *Leões heráldicos*[199]



François Lissarrague adverte quanto ao fato de que se deve mapear as representações de signos em distintos suportes ou mídias.[200] Os bichos e seres fabulosos mais relacionados aos *aristoí* são o cavalo (cavalo alado), o javali, o leão, a águia, o golfinho e o cão. No Istmo de Corinto, tais seres aparecem em imagens de vasos (em vasos plásticos), *pinax* (tabletes de argila) e moedas. Na Etrúria, o leão estará presente nas paredes das tumbas, em vasos e em placas de argila que ornam os palácios dos aristocratas. Em

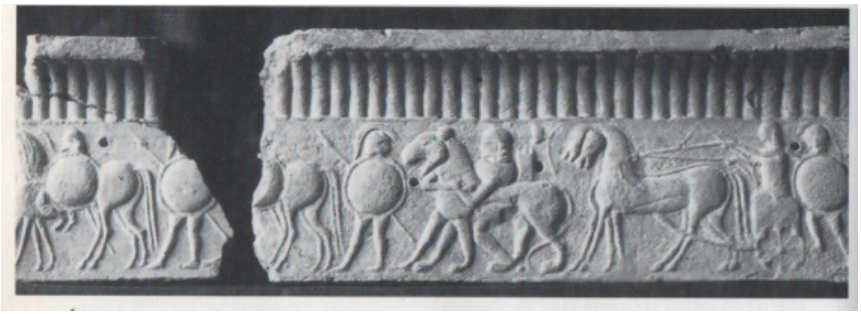
[198] VIDAL-NAQUET, P. *Le Chasseur Noir. Formes de pensée et formes de Société dans le monde grec*. Paris: La Découverte, 2005 (1981), p. 169.

[199] Paris, Musée du Louvre – E 521. Arýballos atribuído ao 'Pintor dos Leões Heráldicos', último quartel do VII século a. C. (estilo coríntio antigo), vaso com 6, 1 cm de altura.

[200] LISSARRAGUE, Fr. Ler e Olhar a Imagem: Balanço e Perspectivas de Pesquisa sobre a Imagética Grega. *In*: LIMA, A.C.C. (org.) *História e Imagem: Múltiplas Leituras*. Niterói: Editora da UFF, 2013.

uma das placas de terracota aparece a perseguição ao leão de Neméia feita por Héracles (*imagem 2*).[201] A placa de terracota citada fazia parte de um complexo arquitetural principesco (o de Acquarossa) e o mito de Héracles teve uma grande aceitação na Etrúria no período arcaico. Portanto, força e coragem são valores a serem estimulados por meio do *agṓn* e tais ideias circularam entre as elites gregas e etruscas.

Imagem 2: *Placa de terracota com representação do confronto entre Héracles e o leão de Nemeia*



Em uma tumba descoberta em 1834, conhecida como *Tumba dos Leões*, em Caere, atual Cerveteri, a representação de leões domina o ambiente funerário. As duas paredes laterais da câmara direita do *dromos* são ornadas por dois leões em marcha (*imagem 3*)[202]. As cores que predominam nessas bestas são o vermelho e o branco circundados por um contorno negro. Eles estão acompanhados de palmeiras-flor de lótus.

O frontão da parede do fundo é dominado pelo motivo do *pothnios* ou *despótēs théron*, assimilado do Oriente Próximo (*imagem 4*). Um homem voltado para esquerda, ladeado por dois leões, agarra-os pelas jubas. De acordo com Stephan Steingräber, a vitória do homem sobre as bestas selvagens poderia

[201] Placa de revestimento arquitetural, complexo de Acquarossa, zona F, edificio A, cerca de 550-540 a. C., Viterbo, Museo Civico, inv. B1. CAMPOREALE, G. Variations Étrusques Archaïques sur le Thème d'Héracles et le Lion, *In*: Gaultier, F. et Briquel, D. *Les Étrusques, les Plus Religieux des Hommes.* Rencontres de L'École du Louvre. Actes du Colloque International, 17-19 novembre 1992. Paris: La Documentation Française, 1997, 13-15.

[202] Caminhar, correr, trotar, saltar são ideias de movimento que os pintores coríntios e etruscos empregam em suas representações de animais.

ser interpretada como a vitória do nobre defunto sobre a morte.[203]

Pintores coríntios e etruscos assimilaram signos próximo-orientais em suas obras adequando-os ao seu contexto cultural. As trocas entre artesãos gregos e etruscos permite detectar signos compartilhados e o leão é um exemplo notável. Dessa forma, o leão pode ser encarado como um 'animal selvagem e feroz' que povoou o imaginário de poetas, de fabulistas e de artesãos de distintas especialidades em culturas dispersas na bacia do Mediterrâneo.

Imagem 3: *Leões em marcha*



Imagem 4: *Homem ladeado por dois leões*



[203] STEINGRÄBER, S. *Les Fresques Étrusques*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2006, p. 58.

REFERÊNCIAS

AMYX, D. A. Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Vol. 1. California: University of California Press, 1988

CAMPOREALE, G. Variations Étrusques Archaïques sur le Thème d'Héracles et le Lion, *In*: Gaultier, F. et Briquel, D. *Les Étrusques, les Plus Religieux des Hommes.* Rencontres de L'École du Louvre. Actes du Colloque International, 17-19 novembre 1992. Paris: La Documentation Française, 1997

D´ACUNTO, M. *Il Mondo del Vaso Chigi. Pittura, guerra et società a Corinto alla metà del VII secolo a.C*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013

GRAS, M. *La Méditerranée Archaïque*. Paris: Armand Colin, 1995

LISSARRAGUE, Fr. Ler e Olhar a Imagem: Balanço e Perspectivas de Pesquisa sobre a Imagética Grega. *In*: LIMA, A.C.C. (org.) *História e Imagem: Múltiplas Leituras*. Niterói: Editora da UFF, 2013

PAYNE, *Necrocorinthia: a Study of Corinthian Art in the Archaic Period*. Oxford: Clarendon Press, 1931

SAINT-PIERRE HOFFMANN, C et BRISART, T. Compétition et Idéal Communautaire. *In*: ÉTIENNE, R. (org.) *La Méditerrannée au VII^e Siècle av. J.-C.: Essais d´Analyses Archéologiques*. Paris: De Boccard, 2010

SCHNAPP-GOURBEILLON, A. *Lions, Héros, Masques: les répresentations de l´animal chez Homère*. Paris: Fr Maspero, 1981

STEINGRÄBER, S. *Les Fresques Étrusques*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2006

VIDAL-NAQUET, P. *Le Chasseur Noir. Formes de pensée et formes de Société dans le monde grec*. Paris: La Découverte, 2005 (1981)

CAPÍTULO 9

ENTRE ETÍOPES E PIGMEUS: AFRICANOS SUBSAARIANOS E SUAS REPRESENTAÇÕES NO ARÍBALO DE NEARCO

Brian Gordon Lutalo Kibuuka[204]

Ζεὺς γὰρ ἐς Ὠκεανὸν μετ᾽ ἀμύμονας Αἰθιοπῆας
χθιζὸς ἔβη κατὰ δαῖτα, θεοὶ δ᾽ἅμα πάντες ἕποντο:
Zeus foi para o Oceano, junto dos excelentes Etíopes,
ontem, assistir a um banquete, e todos os deuses foram com ele.
HOMERO, *Ilíada* 1.423-424

κλαγγῇ ταί γε πέτονται ἐπ᾽ ὠκεανοῖο ῥοάων
ἀνδράσι Πυγμαίοισι φόνον καὶ κῆρα φέρουσαι:
ἠέριαι δ᾽ ἄρα ταί γε κακὴν ἔριδα προφέρονται.
e grasnando, voam sobre os rios do Oceano
para trazerem aos Pigmeus o destino e a morte,
levando através do ar a hostilidade maléfica.
HOMERO, *Ilíada* 3.5-7

1. Um itinerário de reconhecimento: negros em vasos de figuras negras

Os negros etíopes e pigmeus, subsaarianos, eram considerados exóticos para os gregos da Antiguidade, e a descrição de suas características feitas na documentação grega os contrastavam marcantemente com a autopercepção que os gregos tinham de si mesmos. As referências feitas a etíopes e pigmeus em Homero, em Hesíodo, na tragédia, na prosa filosófica e em outros *corpora* literários evidenciam esse contraste.

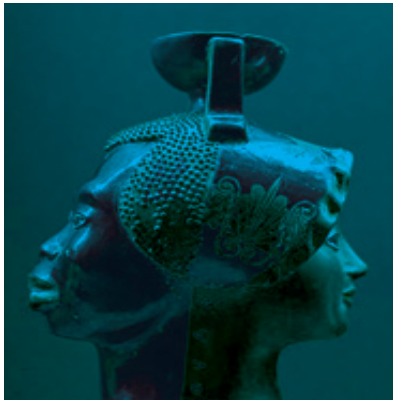


Imagem 1 - Aríbalo janiforme com a cabeça de um homem negro e uma mulher branca com a inscrição "kalos". Classe Epilykos, cerca de 515-500 a.C. H 11,3 cm Paris, Museu do Louvre CA 987

[204] Professor de História Antiga e Medieval da UEFS. Doutorando do PPGH (UFF) e Pesquisador do NEREIDA – UFF.

Os vasos atenienses de figuras negras representam, eventual e etnicamente, negros. Porém, o reconhecimento étnico de negros subsaarianos em vasos de figuras negras é dificultada pelo fato de que a cor da pele em tais vasos é geralmente negra para todas as etnias.[205] Um aríbalo janiforme do Museu do Louvre (CA 987 – *imagem 1*), datado de 515-500 a.C., que combina a cabeça de um homem negro e uma mulher branca, é uma evidência de que a cor da pele pode ser contrastada em vasos bilíngues ou mesmo em vasos de figuras vermelhas. Esse não é geralmente o caso quando se trata de vasos de figuras negras.

Uma vez que a pele masculina em vasos de figuras negras nem sempre pode ser etnicamente contrastada pela utilização de pigmentos de cores diferentes,[206] a estratégia de representação de negros subsaarianos em vasos de figuras negras envolveu a identificação de outros elementos que os caracterizavam, especialmente o repertório de marcações étnicas de como os gregos viam os negros. Lançar mão dos aspectos destacados na documentação textual, cruzando-os com dados do repertório de imagens, permite ampliar as possibilidades de reconhecimento e distinção de gênero, étnicas, sociais, religiosas entre outras. Para ilustrar essas possibilidades, propomo-nos a abordar aqui as imagens de etíopes e pigmeus pintadas no aríbalo de Nearco, de 570 a.C., destacando as suas peculiaridades étnicas

[205] Atenas adotou a pintura em vaso de figuras negras de Corinto e transformou-a. Atribui-se a Sófilos, primeiro pintor de vasos ateniense conhecido por ter assinado seu nome em suas obras, a ruptura com o estilo coríntio de frisos de animais. Sófilos começou a pintar cenas de mitos, combinando as silhuetas tradicionais de figuras negras, detalhadas e delimitadas por incisão, com as formas descritas por contornos vermelhos. A pele dos personagens retratados nos vasos de figuras negras é geralmente negra. Sobre isso, ver: COHEN, B. *et al*. *The Colors of Clay: special techniques in Athenian Vases*. Los Angeles: Getty Publications, 2006, p. 151. Ver ainda: BAURAIN-REBILLARD, L. "*Sophilos grand artiste du parlant*". In: VILLANUEVA PUIG, M.-C. *et al. Céramique et peinture grecques: Modes d'emploi, Actes du colloque international, École du Louvre, 26-27-28 avril 1995*. Paris: Documentation Française, 1999, p. 155-161.

[206] A partir de uma argila rica em ferro, os ceramistas áticos faziam os vasos de figuras negras com revestimento uniforme, brilhante, preto como breu. Em tais vasos, a pele das mulheres geralmente é branca e opaca (exceto no pintor de Amasis, que em uma das fases mostrava as mulheres em esboço, sem preenchimento preto). Há ainda outras técnicas que podem deixar a pele masculina vermelha, preta ou branca. Em geral, porém, há uma convenção: a pele masculina é preta, e a feminina é branca. Ver: BOARDMAN, J. *Athenian Black Figure Vases*. Londres: Thames & Hudson, 1997; CARPENTER, T. H., *Art and Myth in Ancient Greece*. Londres: Thames & Hudson, 2012; CLARK, A. *Understanding Greek Vases*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002; LANE, A. *Greek Pottery*. Londres: Faber & Faber, 1956.

coincidentes e não-coincidentes entre os textos e as imagens.

2. Peles queimadas que vem do sul: gregos, negros africanos e questões de etnicidade

A investigação acerca da distinção entre grupos humanos sob o ponto de vista étnico passa pela elucidação dos conceitos de etnia e etnicidade. O termo "etnia" foi inserido desde 1950 em publicações de língua inglesa, e desde a década de 1980, as temáticas relacionadas a etnia e etnicidade passou a receber uma quantidade crescente de atenção em publicações acadêmicas e populares.

Em relação à Antiguidade, as características demográficas de qualquer comunidade ou grupo do passado e do presente podem ser abordadas etnicamente. Há, de fato, grupos "étnicos" no passado, grupos cuja compreensão de suas constituições muda conforme a orientação disciplinar e a metodologia da abordagem. Os estudos filológicos, por exemplo, identificam nomes de grupos culturais históricos (isto é, os gentílicos) em textos antigos, e procuram descrições gentílicas na literatura e em outros escritos, utilizando tais descrições para definir o caráter e os atributos do grupo identificado.[207] Por outro lado, há esforços de arqueólogos, os quais buscam padrões no registro dos restos materiais do passado, associando-os quando possível a um determinado grupo étnico.[208] Quanto aos antropólogos, tais utilizam os conteúdos filológicos e arqueológicos, entre outros, para fun-

[207] Um estudo geral sobre as relações entre filologia e etnicidade ainda no séc. XIX é: OLENDER, M. *The Languages of Paradise: Race, Ethnicity, and Philology in the Nineteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2008. Para o vocabulário grego relacionado à etnicidade numa perspectiva filológica, ver: FRASER, P. M. *Greek Ethnic Terminology*. Oxford/ New York: Oxford University Press, 2009. Ver ainda: HORNBLOWER, S; MATTHEWS, E. *Greek Personal Names: Their Value as Evidence*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

[208] Para as relações entre o estudo da Antiguidade Grega, a arqueologia e as questões de etnicidade, ver: MORGAN, C. "*Ethne, Ethnicity, and Early Greek States, ca. 1200-480 B.C.: An Archaeological Perspective*". In: MALKIN, I. (ed.). *Ancient Perceptions of Greek Ethnicity*. Cambridge: Harvard University Press, 2001, p. 75-112. Para a análise mais geral, ver: JONES, S. *The Archaeology of Ethnicity Constructing Identities in the Past and Present*. Londres: Routledge, 1997; SACKETT, J.R. "*Style and ethnicity in archaeology: the case for isochresticism*.". In: CONKEY, M. W.; HASTORF, C. A. (eds.). *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 32-43..

damentar a aplicação de conceitos como etnogênese, grupos fundadores e identidade.[209] Mesmo os historiadores da arte consideram eventualmente questões étnicas, uma vez que recolhem informações e definem estilos e formas, relacionando-os a grupos étnicos, apontando influências estilísticas próprias de cada um dos diferentes grupos.[210]

Sendo amplo o escopo e as possibilidades de análise étnica, limitamos a nossa abordagem a quatro níveis: o nível da *categoria étnica*, a diferença cultural percebida entre um determinado grupo e os forasteiros, bem como os aspectos que definem as fronteiras; da *rede étnica*, em que alguma interação regular entre membros étnicos distribui recursos entre os seus membros; da *associação étnica*, em que os membros desenvolvem interesses comuns e organizações políticas para expressá-los em nível coletivo e corporativo; e da *comunidade étnica*, que está inserida em um espaço permanente e fisicamente delimitado, além de ser constituída de organizações de vários níveis: políticas, sociais, jurídicas, de defesa *etc*.[211]

Os marcadores étnicos presentes em documentos são elementos que permitem a identificação do que pode ser caracterizado pelo termo "etnia". Em textos, nomes (etnônimos), histórias (mitos e histórias), marcadores culturais (identificadores linguísticos, religiosos ou étnicos subculturais), termos geográficos (designativos de um território), ações políticas (declarações políticas), nomes próprios, descrições, termos pejorativos, estereótipos, representações de atributos físicos, são dados que permitem a identificação das etnias. Reforça essa identificação alguma eventual reivindicação explícita presente no texto para que ao menos um de seus personagens seja relacionado a uma determinada etnia.

Os documentos que contém informações étnicas são submetidos aqui aos

[209] Ver: DERKS, T.; ROYMANS, N. (eds.). *Ethnic Constructs in Antiquity: The Role of Power and Tradition.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

[210] Sobre História da Arte, negros e as questões de etnicidade, ver: BINDMAN, David *et. al*. *The Image of the Black in Western Art.* Vols. 1–4. Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 2010; POWELL, Richard J. *Black Art: A Cultural History*. New York: Thames and Hudson, 2003; HOOKS, Bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

[211] HANDELMAN, D."*The Organisation of Ethnicity*". *Ethnic Groups: An International Periodical of Ethnic Studies*. 1 (3), 1977, p. 187-200; HUTCHINSON, J.; SMITH, A. D. *Ethnicit*. New York: Oxford University Press, 1996, p. 6.

princípios norteadores da análise etnossimbólica, que incorpora elementos das abordagens instrumentalista e primordial. Essa abordagem concentra-se no valor simbólico dos marcadores étnicos, examinando a sua mobilização e implementação para fins de ação social e política.[212] Nessa abordagem, concebe-se que os mitos, símbolos e demais comunicações fornecem as ferramentas conceituais essenciais para a análise do grupo étnico em uma longa duração.[213] Tal é a premissa que justifica a relação que fazemos aqui entre os diferentes tipos de documentos, com temáticas distintas. Observa-se um conjunto de constantes no simbolismo étnico, pois tal representa não o texto ou as imagens particulares, mas aponta para o contexto formador de tais símbolos.

Uma vez que as publicações na área de Estudos Clássicos tendam a enfocar ultimamente a raça e o racismo,[214] associar a abordagem etnossimbólica dos textos à etnossemântica, ou à linguística cultural, é útil para definir um conjunto de códigos linguísticos que permitam a verificação étnica dos símbolos em suas realizações linguísticas. A etnossemântica é o campo da antropologia linguística que examina o papel da diferença cultural na expressão e compreensão de conceitos como cores, tempo,

---

[212] SMITH, A. D. *Ethno-Symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. Londres/ New York: Routledge, 2009; LEOUSSI, A.; GROSBY, S. (eds.). *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

[213] SMITH, A. D. *Ethno-Symbolism and Nationalism : A Cultural Approach*. Londres/ New York: Routledge, 2009, p. 23.

[214] Ver, por exemplo, ELIAV-FELDON, M.; ISAAC, B.; ZIEGLER, J. (eds.). *The Origins of Racism in the West.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009; ISAAC, B. "*Proto-racism in Graeco-Roman Antiquity*. *World Archaeology* 38, 2006, p. 32-47; ISAAC, B. *The Invention of Racism in Classical Antiquity*. Princeton: Princeton University Press. 2004; MCCOSKEY, D. "*Naming the Fault in Question: Theorizing Racism among the Greeks and Romans*". *International Journal of the Classical Tradition* 13, 2006, p. 243-267; MCCOSKEY, D. "*On Black Athena, Hippocratic Medicine, and Roman Imperial Edicts: Egyptians and the Problem of Race in Antiquity*". In: COATES, R. D. (ed). *Race and Ethnicity—Across Time, Space and Discipline*. Leiden: Brill, 2004, p. 297-330; BRAKKE, D. "*Ethiopian Demons: Male Sexuality, the Black-Skinned Other, and the Monastic Self*". *Journal of the History of Sexuality* 10, 2001, p. 501-535; CARTLEDGE, P. *The Greeks: A Portrait of Self and Others*. Oxford: Oxford University Press, 1993; COHEN, B. *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden: Brill, 2000; SNOWDEN, F. *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

parentesco ou organização, por exemplo.[215] A pesquisa etnossemântica permite o acesso aos processos cognitivos de falantes de línguas antigas, além de fornecer os códigos possíveis de serem transpostos para a análise de imagens, por exemplo. Neste trabalho, a partir dos princípios norteadores da etnossemântica, levantamos nos documentos o vocabulário ligado a identidades estrangeiras e exóticas, cujos nomes não têm raízes gramaticais claras, ou são puramente descritivos.

Em *Suplicantes* de Ésquilo (versos 277-290), o rei Pelasgo, cuja pele é queimada pelo sol do Nilo (versos 70, 154s), faz menção às Amazonas, e afirma que elas moram ao lado dos etíopes, os quais são, em *Prometeu acorrentado*, distinguidos pela cor da pele: negra (verso 808). A Etiópia, nome grego da região do Alto Nilo e da África subsaariana, é considerada nesses textos uma região periférica, tal como a Índia.[216] Logo, o panorama geral é que os etíopes são gente de pele escura, proveniente de uma terra distante.

O nome grego dado a esses africanos subsaarianos é αἰθίοψ [*aithíops*]. *Aithíops* é um vocábulo formado a partir do verbo "queimar" (αἴθω [*aíthō*]) e do substantivo "face" (ὤψ/ὄψ [*ṓps/óps*]), sendo um termo alusivo à cor da pele. O significativo conjunto de textos gregos que falam dos chamados "etíopes" são alusivos, então à etnia situada espacialmente distante, e que tem cor de pele enegrecida porque está queimada. Esses dois marcadores simbólicos se irradiam nos demais sentidos semânticos dos termos que etnicamente os descrevem, e podem ser encontrados representados nas imagens de vasos gregos.

Os pigmeus, cujo nome em grego é πυγμαῖοι [*pigmaîoi*], termo proveniente de πύξ [*pýx*], aponta para a pugna, ao mesmo tempo em que destaca a estatura dos que são chamados por esse substantivo.[217] O termo πυγμαῖοι [*pigmaîoi*] significa, literalmente, "grandes como um punho". A chamada *Geranomachia*, a luta dos pigmeus contra as gralhas (γέρανοι [*géranoi*]), é mencionada na *Ilíada* numa símile que a relaciona

215 OTTENHEIMER, Harriet. *The Anthropology of Language: An Introduction to Linguistic Anthropology*. Belmont: Wadsworth Cengage Learning, 2013.

216 HERÓDOTO 3.98.1-3.

217 HOMERO, *Ilíada* 3.6; HERÓDOTO 3.27.

aos troianos.[218] A imagem da migração das gralhas para as terras africanas[219] para obter comida, chegando até a terra dos pigmeus,[220] situada no leste da África, próximo às fontes do rio Nilo,[221] amplia-se: torna-se a narrativa do conflito bélico entre gralhas e pigmeus. A imagem simbólica de anões lutando contra pássaros famintos que os vencem irradia-se na construção vocabular étnica. Os diversos gêneros descritivo-narrativos, lidos criticamente, evidenciam a existência de um quadro semiótico particular e mais ou menos coincidente nos documentos.

As referências gregas a pigmeus e etíopes são testemunhos do intercâmbio entre a África subsaariana e a Grécia. Esse intercâmbio e a percepção dos sentidos do mesmo na documentação não é consensual. Snowden afirma a relação entre gregos e africanos subsaarianos não era preconceituosa, uma vez que os gregos atribuíam as diferenças da cor da pele dos negros aos fatores ambientais.[222] Lape, por outro lado, destaca que os gregos reconheciam características étnicas hereditárias dos negros, atribuindo-as ao ambiente e à prática cultural.[223] Os sentidos mais profundos das distinções étnicas, para além do reconhecimento das diferenças fundamentais que se irradiam na literatura e na arte, ainda precisam de um trabalho mais amplo que estabeleça mais consensos no campo da etnicidade e a Grécia Antiga. As abordagens etnossimbólicas e etnossemânticas são metodologias úteis para coligir referências aos negros em textos e imagens, pois cruzam sentidos em direção da formação de um quadro mais preciso do significado do negro subsaariano para os gregos antigos.

---

[218] HOMERO, *Ilíada* 3.2-6

[219] ARISTÓFANES, *Aves* 710 menciona a migração das gralhas para a Líbia.

[220] ESOPO, *Fabulae* 141.

[221] HECATEU DE MILETO, *Fragmente der grieschischen Historiker* I, F 328a-b; ARISTÓTELES, Historia Animalium 7(8).12 (597a 5-9); CTÉSIAS DE CNIDOS, *Fragmente der grieschischen Historiker* III, 688, F 45; BASILIS, *Fragmente der grieschischen Historiker* III, 718, F 1.

[222] SNOWDEN, F. M. *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

[223] LAPE, S. *Race and Citizen Identity in the Classical Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 34; HOFFMANN, H.; METZLER, D. "*Zur Theorie und Methode der Erforschung von Rassimus in der Antike*". Kritische Berichte 5, 1977, p. 5-20; SASSI, M. M. *The Science of Man in Ancient Greece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 24.

3. Mais do que etíopes: pigmeus, egípcios, silenos: os africanos para os gregos, desde os micênicos até Diodoro Sículo

As férteis relações entre negros africanos subsaarianos e gregos remontam à Idade do Bronze. As civilizações minoica (não-gregos) e micênica (gregos) estabeleceram conexões comerciais e tributárias com o Egito desde pelo menos a 18ª Dinastia egípcia (séculos XV-XIV a.C.). A evidência disso são as pinturas em tumbas tebanas de oito altos funcionários egípcios desse tempo, contendo representações de emissários do Egeu em procissão;[224] os afrescos minoicos em Avaris;[225] a atestação de cerâmica micênica encontrada em cerca de trinta sítios egípcios desde a costa noroeste (Mar-

[224] Há, na 18ª Dinastia egípcia, entre 1480 e 1380 a.C. (de Hatshepsut a Amenófis III), uma série de tumbas de oficiais egípcios (Senenmut, Puimre, Intef, Useramun, Menkheperresenb, Rekhmire, Amenemhab e Amennose) cujas pinturas representam embaixadas estrangeiras trazendo objetos valiosos para o rei egípcio, tema que se tornou favorito no programa pictórico de tumbas privadas de Tebas. Nesses monumentos, são representadas procissões do Egeu feitas exclusivamente por emissários do gênero masculino. As inscrições hieroglíficas chamam os Egeus pelo nome "*Keftiu*", nome egípcio de Creta, ou como "pessoas do *jw ḥrj-jb nw w3ḏ-wr*" ("as ilhas no meio do Grande Verde", o Mar Mediterrâneo). Ambas as designações constituem os nomes egípcios para as ilhas do mar Egeu e, provavelmente, para o Peloponeso. A mais extensa e interessante dessas inscrições pertence à tumba do vizir Rekhmire, da época de Tutmófis III-Amenófis III, que diz: "Vinda em paz dos chefes Keftiu e dos chefes das ilhas do mar, curvando humildemente as suas cabeças por causa do poder de sua majestade, o rei Menkheperre (Tuthmosis III)". [tradução em: GALÁN, J.M. *Victory and Border. Terminology related to Egyptian Imperialism in the XVIIIth Dynasty*. Hildesheim, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 40, 1995, p. 91. Ver: PANAGIOTOPOULOS, D. *Keftiu in Context: Theban Tomb-paintings as a historical Source*. Oxford Journal of Archaeology, 20(3), 2001, p. 263-283.

[225] BIETAK, M. "*Connections between Egypt and the Minoan world: new results from Tell el-Daba/Avaris, Nile delta*." In: DAVIES, W. V.; SCHOFIELD, L. (eds.). *Egypt, the Aegean and the Levant: Interconnections in the Second Millennium BC*. Londres: British Museum Press, 1995, p. 19-28.

sa Matruh[226]) até as áreas mais ao sul (ilha Sesebi e Argo);[227] os objetos egípcios encontrados no continente grego;[228] a abundante cerâmica micênica encontrada na cidade de el-Amarna[229] do período da Décima Oitava Dinastia, no tempo de Akhenaton (c.1352-1335 a.C.);[230] as estatuetas ou faianças de proveniência egípcia representando macacos azuis encontradas em Micenas, que mencionam Amenhotep III (pelo seu primeiro nome, *ᶜ3-Hprw-Rᶜ*);[231] e a base da estátua do templo funerário do rei Amenhotep III na margem oeste de Tebas (perto da moderna Kom el-Hetan), que men-

[226] Cerâmica proveniente de Chipre, do Mar Egeu, do Egito e do Levante (séc. XIV a.C.) foi encontrada nesta ilha situada ao largo da costa cirenaica, o que evidencia o envolvimento do local (pelo menos temporariamente) no circuito de comércio no período da Idade do Bronze do Mediterrâneo oriental. Ver: SHAW, B. D. "*A Peculiar Island: Maghrib and Mediterranean*". *Mediterranean Historical Review* 18, 2003, p. 102-103. Ver ainda: WHITE, D. *Marsa Matruh I: The Excavation. The University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology's Excavation on Bates's*. Philadelphia: Society of Aegean Prehistory, 2002, p. 1-45.

[227] WACE, A. J. B; BLEGEN, C. W. "*Pottery as Evidence for Trade and Colonisation in the Aegean Bronze Age*". *Klio: Beiträge zur Alten Geschichte*, 32, 1939, p. 132-147; HANKEY, V. "*The Aegean Interest in EI-Amarna*". *Journal of Mediterranean Anthropology and Aschaeology*, I, 1981, p. 38-49; CLINE, E. H. "*Amenhotep ill and the Aegean: A Reassessment of Egypto-Aegean Relations in the 14th Century B.C.*" *Orientalia* 56, 1987, p. 1-36.

[228] CLINE, E. H. "*Egyptian and Near Eastern Imports at Late Bronze Age Mycenae*". In: DAVIES, W. V.; SCHOFIELD, L. (eds.). *Egypt, the Aegean and the Levant: Interconnections in the Second Millennium B.C.* Londres: British Museum Press, 1995, p. 91-115.

[229] Os milhares de fragmentos de vasos micênicos, bem como dois vasos inteiros, datados majoritariamente do período Heládico Tardio III A2, sendo alguns fragmentos do Heládico Tardio III A1 e do Heládico Tardio III B1, foram sumarizados por HANKEY, V. "*The Aegean interest in El Amarna*". *Journal of Mediterranean Anthropology and Archaeology* I, 1980, p. 38-43. A análise das amostras da cerâmica encontrada em Al-Amarna (bem como em Gurob e outros sítios egípcios) demonstra que ela veio de Micenas e Berbati. Ver: MOMMSEN, H.; BEIER, T.; DIEHL, U.; PODZUWEIT, C. "*Provenance determination of Mycenaean sherds found in Tell El Amarna by neutron activation analysis*". *Journal of Archaeological Science* 19, 1992, p. 295-302. LEONARD, A.; MIDDLETON, A.; HUGHES, M.; SCHOFIELD, L. "*The making of Aegean stirrup-jars: technique, tradition and trade*". *British School at Athens Studies* 88, 1993, p. 105-123.

[230] Datas aproximadas, conforme: QUIRKE, S.; SPENCER, J. (eds.). *The British Museum Book of Ancient Egypt*. Londres: Trustees of the British Museum by British Museum Press, 1992.

[231] A existência desses objetos sugere que houve uma visita oficial dos egípcios a Micenas, no final do reinado de Amenhotep III. Ver: CLINE, E. H. "*Monkey business in the bronze age Aegean*". *British School at Athens Studies* 86, 1991, p. 29-42.

ciona os nomes de Cnossos, Micenas e Cítera.[232]

O colapso dos palácios minoicos e micênicos no final da Idade do Bronze trouxe consigo o desaparecimento das evidências do intercâmbio dos egípcios com o Egeu. As escritas minoica e micênica (Linear A ou Linear B) foram abandonadas, e as ricas representações imagéticas que adornavam os palácios, as cerâmicas e demais resquícios que relacionavam africanos subsaarianos (especialmente egípcios) e gregos desapareceram com eles.

Há na *Ilíada*, na *Odisseia* e em Hesíodo, ecos da memória desse intercâmbio entre as civilizações minoica, micênica e os africanos subsaarianos. A *Ilíada* menciona que os deuses se retiraram do campo da batalha em Tróia e foram banquetear junto aos "excelentes etíopes" (Homero, *Ilíada* 1.423-424). Íris fala aos ventos sobre a hecatombe que os etíopes estão oferecendo aos deuses (Homero, *Ilíada* 23.205-207). A *Odisseia* faz referência aos pigmeus (πυγμαῖοι [*pygmaîoi*] – Homero, *Odisseia* 3.2-6), destaca o bom relacionamento entre etíopes e deuses (Homero, *Odisseia* 1.22-26) e relata longamente sobre a viagem de Menelau ao Egito (Homero, *Odisseia* 4.351-397, 435-480). Os cinco livros da *Etiópida*, poema perdido pertencente ao ciclo épico troiano do século VII a.C.,[233] cuja compilação é atribuída a Arctino de Mileto,[234] apresenta Memnon e seu exército de etíopes como aliados dos troianos.[235]

Em relação à caracterização dos africanos subsaarianos, a *Odisseia* de

[232] As inscrições foram encontradas entre 1965 e em 2004/2005 na necrópole de Kom el-Hetan, em Tebas-Oeste e está localizada na base de uma estátua no pátio colunado do norte. Pertence a uma série de listas de nomes de lugares que foram descobertas no templo mortuário. A inscrição é executada em 17 colunas da esquerda para a direita. As inscrições citam *mw-k-j ʿ-nw* (em micênico, **Mukānā*, Micenas) *k3-jn-jw-š3* (em micênico, *ko-no-so*, Cnossos) e *k3-tj-i-r ʿ* (em micênico, *ku-te-ra*, Cítera). Ver: EDEL, E.; GÖRG, M. *Die Ortsnamenlisten im nördlichen Säulenhof des Totentempels Amenophis III*. Bonn: Harrassowitz Verlag, 2005.

[233] O fato de as representações de Pentesileia serem feitas na iconografia apenas após 600 a.C., e a presença desse episódio na *Etiópida*, evidenciam que a obra pertence ao séc. VII a.C., ainda que, em termos gerais, sua composição remonte ao séc. VIII a.C.

[234] Proclo, *Chrestomathia* 2, excertos do séc. V d.C.

[235] BERNABÉ-PAJARES, A. *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979, p. 414; WEST, M. L. *Greek Epic Fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 2003. Memnon é também citado em Homero, *Odisseia* 4.188; 11.522.

Homero descreve Euríbates, arauto de Odisseu, como "de pele negra" (μελανόχροος [melanóchroos]) e de cabelo crespo (οὐλοκάρηνος [oulokárēnos]]).[236] Destaca-se ainda as particularidades da terra ocupada por negros: a Odisseia se refere ao Egito como "fértil e vivificante terra que produz a maioria das drogas" (τῇ πλεῖστα φέρει ζείδωρος ἄρουρα φάρμακα [*têi pleîsta phérei zeídōros ároura phármaka*] – Homero, *Odisseia* 4.229-230). Hesíodo menciona o país e a cidade dos homens "escuros" (em grego, κύανος [*kýanos*])[237] e afirma ser Memnon, filho do irmão de Príamo, Títono, e de Aurora, o rei dos etíopes (Hesíodo, *Teogonia* 984-985).

As citações a negros, etíopes, pigmeus, egípcios na literatura grega desde o século VIII a.C. demonstra que os deuses e heróis gregos foram postos, no imaginário, em convívio e intercâmbio com negros africanos subsaarianos. Isso se dá porque os poemas em hexâmetro dactílico atribuídos a Homero, Hesíodo ou Arctino acima citados não apenas constituem a memória de antigos contatos culturais, mas também refletem a renovação dos contatos com a periferia do norte da África durante os séculos VIII-VII a.C. Soma-se a isso que os achados arqueológicos datados dessa época também demonstram o estabelecimento de contatos entre os gregos e os assentamentos e postos comerciais ao longo do rio Nilo e em Cirene, na costa norte da África.[238] Tais contatos entre gregos e africanos subsaarianos viabilizam descrições das peculiarizações étnicas feitas dos segundos pelos primeiros.

Uma importante síntese da descrição grega do africano subsaariano está em na obra *Bibliotheca historica* de Diodoro Sículo, autor do século I a.C. Segundo Diodoro, os etíopes habitam perto de rios (eles são οἱ παρὰ τὸν ποταμὸν οἰκοῦντες [os que habitam junto ao rio]), têm pele negra (ταῖς μὲν χρόαις εἰσὶ μέλανες [quanto às cores (das peles) são negras], nariz achatado (ταῖς δὲ ἰδέαις σιμοί [quanto à forma, narizes achatados]) e cabelo encaraco-

236 HOMERO, *Odisseia* 19.246-248.

237 HESÍODO, *Trabalhos e Dias* 527.

238 Destaca-se, por exemplo, Naucrates, entreposto comercial grego situado próximo do que é hoje Kom Ge'íf, Nebira e El-Neqrash, a 16 km a oeste do Nilo, 15 km a leste da planície da Líbia, banhada hoje pelo canal de El-Habir, ficava na margem (leste) do braço do Nilo Canópico, importante via navegável que ligava o Nilo ao Mediterrâneo. Ver: VILLING, A.; SCHLOTZHAUER, U. (eds.). *Naukratis: Greek Diversity in Egypt. Studies on East Greek Pottery and Exchange in the Eastern Mediterranean*. Londres: British Museum, 2006.

lado (τοῖς δὲ τριχώμασιν οὖλοι [quanto aos cabelos, encaracolados]).[239]

Quanto aos pigmeus, Heródoto afirma que eles são moradores da África Central, "pequenos homens com a estatura menor que o comum".[240] Aristóteles afirma que os pigmeus viviam em cavernas, no alto Egito, na região pantanosa.[241] Filóstrato, em sua biografia de Apolônio de Tiana, afirma que a Etiópia e a Índia produzem bestas e negros, e têm tribos de pigmeus.[242] Estrabão menciona a guerra entre gralhas e pigmeus, e afirma que os pigmeus da descrição mitológica habitam toda a extensão da costa marítima, e que nas gerações posteriores os pigmeus foram restritos ao território vizinho aos etíopes.[243] Plínio, o Velho, localiza a população dos pigmeus em algum lugar entre o Egito e a Etiópia, alega que eles têm uma cavalaria ovina e moram em casas feitas de lama e cascas de ovos.[244]

Os territórios de habitação de pigmeus e de etíopes são descritos como próximos, e a cor da pele de ambos é descrita como igual. Porém, vários marcadores étnicos de ambos envolvem atributos diferentes. Os etíopes são caracterizados pela cor da pele, nariz, eventualmente o cabelo[245] e lugar de moradia. Os pigmeus, pela estatura, pelo tipo de moradia e pelo mito de sua guerra com as gralhas. Segue, abaixo, o quadro esquemático com as caracterizações etnossimbólicas e etnolinguísticas dos etíopes e pigmeus.

---

[239] DIODORO SÍCULO, *Bibliotheca historica* 3.8.2.

[240] HERÓDOTO 2.22.

[241] ARISTÓTELES, *Historia Animalium* 7(8).12 (597a 5-9)

[242] FILÓSTRATO, *Vita Apolonii* 6.1.2.

[243] ESTRABÃO, *Geographica* 1.2.28, 15.1.57.

[244] PLÍNIO, *Naturalis Historiae* 6.35.188, .2.26-27.

[245] Os cabelos são eventualmente suprimidos no elenco de características distintivas dos etíopes. Xenófanes, por exemplo, afirma que os etíopes representam seus deuses negros e com nariz achatado, não fazendo qualquer alusão ao cabelo (XENÓFANES, fragmento 16 Diels). Segundo Heródoto, os etíopes do ocidente têm cabelo crespo, e os etíopes do oriente têm cabelo liso (HERÓDOTO 7.70.). Aristóteles, em *De generatore animalium* 5.3.782b diferencia trácios e citas, que têm cabelos lisos, dos etíopes, que têm cabelos crespos, e atribui a diferença à temperatura mais quente na África. Afirma Aristóteles: "É por isso que os citas do Mar Negro e dos trácios têm cabelos lisos: tanto a constituição quanto o ar circundante são fluidos (úmidos). Por outro lado, os etíopes vivem em regiões quentes, e por isso têm cabelos crespos, porque o cérebro e o ar ambiente estão secos." Galeno, *Temperamento* 2.616, também relaciona o cabelo crespo dos negros à temperatura do seu ambiente de origem.

Categoria	Etíopes	Pigmeus
Nome étnico	Os africanos subsaarianos são frequentemente chamados em grego de αιθίοψ [*aithíops*]. *Aithíops* é um vocábulo formado a partir do verbo "queimar" (αἴθω [*aíthō*]) e do substantivo "face" (ὤψ/ὄψ [*ṓps*/*óps*]), sendo um termo alusivo à cor da pele.	Os pigmeus, cujo nome em grego é πυγμαῖοι [*pigmaîoi*], termo proveniente de πύξ [*pýx*], aponta para a pugna, ao mesmo tempo em que destaca a sua estatura.
Cor da pele	Egito é o país e a cidade dos homens "escuros" (em grego, **κύανος [***kýanos*]) HESÍODO, *Trabalhos e Dias* 527. Νειλοθερής, termo formado por Νεῖλος [*Neîlos* (Nilo)] e **θέρος** [*théros*] (do verbo θέρω [thérō] - queimar), significa "queimado pelo (sol do) Nilo" ÉSQUILO, Suplicantes 70 Em relação à caracterização dos africanos subsaarianos, a *Odisseia* de Homero descreve Euríbates, arauto de Odisseu, como "de pele negra" (μελανόχροος [melanóchroos]) e de cabelo crespo (οὐλοκάρηνος [oulokárēnos]]). HOMERO, *Odisseia* 19.246-248. têm pele negra (ταῖς μὲν χρόαις εἰσὶ μέλανες [quanto às cores (das peles) são negras] DIODORO SÍCULO, *Bibliotheca historica* 3.8.2. Etíopes representam seus deuses negros e com nariz achatado, não fazendo qualquer alusão ao cabelo XENÓFANES, fragmento 16 Diels	Egito é o país e a cidade dos homens "escuros" (em grego, **κύανος [***kýanos*]) HESÍODO, *Trabalhos e Dias* 527. Νειλοθερής, termo formado por Νεῖλος [*Neîlos* (Nilo)] e **θέρος** [*théros*] (do verbo θέρω [thérō] - queimar), significa "queimado pelo (sol do) Nilo" ÉSQUILO, Suplicantes 70 τηλουρὸν δὲ γῆν ἥξεις, κελαινὸν φῦλον, οἳ πρὸς ἡλίου ναίουσι πηγαῖς, ἔνθα ποταμὸς Αἰθίοψ. Chegará a uma terra distante, de raça negra, que fica junto às fontes do sol, onde fica o rio Etíope. ÉSQUILO, Prometeu acorrentado 807-809
Cabelo	τοῖς δὲ τριχώμασιν οὖλοι [quanto aos cabelos, encaracolados] DIODORO SÍCULO, *Bibliotheca historica* 3.8.2. Os etíopes do ocidente têm cabelo crespo, e os etíopes do oriente têm cabelo liso HERÓDOTO 7.70 Diferencia trácios e citas, que têm cabelos lisos, dos etíopes, que têm cabelos crespos, e atribui a diferença à temperatura mais quente na África. Aristóteles, em *De generatore animalium* 5.3.782b É por isso que os citas do Mar Negro e dos trácios têm cabelos lisos: tanto a constituição quanto o ar circundante são fluidos (úmidos). Por outro lado, os etíopes vivem em regiões quentes, e por isso têm cabelos crespos, porque o cérebro e o ar ambiente estão secos." Galeno, *Temperamento* 2.616	

Categoria	Etíopes	Pigmeus
Nariz	ταῖς δὲ ἰδέαις σιμοί [quanto à forma, narizes achatados] DIODORO SÍCULO, *Bibliotheca historica* 3.8.2. Etíopes representam seus deuses negros e com nariz achatado, não fazendo qualquer alusão ao cabelo XENÓFANES, fragmento 16 Diels	
Estatura		O termo πυγμαῖοι [*pigmaîoi*] significa literalmente "grandes como um punho". Pigmeus são pequenos homens com a estatura menor que o comum" HERÓDOTO 2.22.
Casas		Pigmeus viviam em cavernas, no alto Egito, na região pantanosa. ARISTÓTELES, *Historia Animalium* 7(8).12 (597a 5-9) Plínio, o Velho, localiza a população dos pigmeus em algum lugar entre o Egito e a Etiópia, e alega que eles têm uma cavalaria ovina e moram em casas feitas de lama e cascas de ovos. PLÍNIO, *Naturalis Historiae* 6.35.188, .2.26-27.

Categoria	Etíopes	Pigmeus
Terra de Habitação	Etíopes habitam perto de rios (eles são οἱ παρὰ τὸν ποταμὸν οἰκοῦντες [os que habitam junto ao rio]) DIODORO SÍCULO, *Bibliotheca historica* 3.8.2.	Pigmeus são colocados na mitologia ao longo de toda a extensão da costa marítima, e que nas gerações posteriores os pigmeus foram restritos ao território vizinho aos etíopes. ESTRABÃO, *Geographica* 1.2.28, 15.1.57. Pigmeus no leste da África, próximo às fontes do rio Nilo HECATEU DE MILETO, *Fragmente der grieschischen Historiker* I, F 328a-b. Pigmeus no leste da África, próximo às fontes do rio Nilo ARISTÓTELES, Historia Animalium 7(8).12 (597a 5-9) Pigmeus no leste da África, próximo às fontes do rio Nilo CTÉSIAS DE CNIDOS, *Fragmente der grieschischen Historiker* III, 688, F 45; BASILIS, *Fragmente der grieschischen Historiker* III, 718, F 1. Pigmeus viviam em cavernas, no alto Egito, na região pantanosa. ARISTÓTELES, *Historia Animalium* 7(8).12 (597a 5-9) Plínio, o Velho, localiza a população dos pigmeus em algum lugar entre o Egito e a Etiópia, e alega que eles têm uma cavalaria ovina e moram em casas feitas de lama e cascas de ovos. PLÍNIO, *Naturalis Historiae* 6.35.188, .2.26-27.

Categoria	Etíopes	Pigmeus
Narrativa mítica	Os cinco livros da *Etiópida*: apresenta Memnon e seu exército de etíopes como aliados dos troianos. BERNABÉ-PAJARES, A. *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979, p. 414; WEST, M. L. Greek Epic Fragments. Cambridge: Harvard University Press, 2003. Memnon é também citado em Homero, *Odisseia* 4.188; 11.522. Memnon, filho do irmão de Príamo, Títono, e de Aurora, o rei dos etíopes Hesíodo, *Teogonia* 984-985 εἶμι γὰρ αὖτις ἐπ᾽ Ὠκεανοῖο ῥέεθρα Αἰθιόπων ἐς γαῖαν, ὅθι ῥέζουσ᾽ ἑκατόμβας ἀθανάτοις Pois eu vou rapidamente sobre as correntes do Oceano para a terra dos etíopes, onde sacrificam hecatombes para os imortais Homero, *Ilíada* 23.205-206 Destaca o bom relacionamento entre etíopes e deuses Homero, *Odisseia* 1.22-26	Luta dos pigmeus contra gralhas (γέρανοι [*géranoi*]) HOMERO, *Ilíada* 3.2-6 Πυγμαίοισι φόνον καὶ κῆρα φέρουσαι [*Pygmaíosi phónon kaì kêra phérousai* (levam para os Pigmeus assassinato e ruína)] HOMERO, *Ilíada* 3.6 Gralhas na terra dos pigmeus ESOPO, *Fabulae* 141.
Téchnē	(τῇ πλεῖστα φέρει ζείδωρος ἄρουρα φάρμακα [*têi pleîsta phérei zeídōros ároura phármaka*]	
Aretḗ	μετ᾽ ἀμύμονας Αἰθιοπῆας [*met'amýmonas Aithiopêas* (junto dos excelentes etíopes)] HOMERO, *Ilíada* 1.423	
Marca geográfica	Egito é "fértil e vivificante terra que produz a maioria das drogas" (τῇ πλεῖστα φέρει ζείδωρος ἄρουρα φάρμακα [*têi pleîsta phérei zeídōros ároura phármaka*]) Homero, *Odisseia* 4.229-230 A Etiópia, nome grego da região do Alto Nilo e da África subsaariana, é considerada nesses textos uma região periférica, tal como a Índia. HERÓDOTO 3.98.1-3	Egito é "fértil e vivificante terra que produz a maioria das drogas" (τῇ πλεῖστα φέρει ζείδωρος ἄρουρα φάρμακα [*têi pleîsta phérei zeídōros ároura phármaka*]) Homero, *Odisseia* 4.229-230 Costa marítima: migração das gralhas para as terras africanas (Líbia) para obter comida ARISTÓFANES, *Aves* 710

Categoria	Etíopes	Pigmeus
Povos limítrofes	Amazonas Χθόνα παρ᾽ Αἰθίοψιν ἀστυγειτονουμένας [*Chthóna par'aithíopsin astygeitonouménas* (morando em uma terra vizinha ao território junto aos Etíopes)] ÉSQUILO, *Suplicantes* 285-296 Egípcios ἐπείτε δὲ στρατευόμενος ἐγένετο ἐν Θήβῃσι, ἀπέκρινε τοῦ στρατοῦ ὡς πέντε μυριάδας, καὶ τούτοισι μὲν ἐνετέλλετο Ἀμμωνίους ἐξανδραποδισαμένους τὸ χρηστήριον τὸ τοῦ Διὸς ἐμπρῆσαι, αὐτὸς δὲ τὸν λοιπὸν ἄγων στρατὸν ἤιε ἐπὶ τοὺς Αἰθίοπας. Quando ele chegou em sua marcha para Tebas, ele destacou cerca de cinquenta mil homens de seu exército e os orientou a escravizar os amonianos e queimar o oráculo de Zeus; e ele mesmo foi para a Etiópia com o resto do seu exército. HERÓDOTO 3.25.3 Relata longamente sobre a viagem de Menelau ao Egito Homero, *Odisseia* 4.351-397, 435-480	Pigmeus são colocados na mitologia ao longo de toda a extensão da costa marítima, e que nas gerações posteriores os pigmeus foram restritos ao território vizinho aos etíopes. ESTRABÃO, *Geographica* 1.2.28, 15.1.57.
Citação em comum	Filóstrato, em sua biografia de Apolônio de Tiana, afirma que a Etiópia e a Índia produzem bestas e negros, e têm tribos de pigmeus. FILÓSTRATO, *Vita Apolonii* 6.1.2.	

4. Os negros em vasos de pinturas negras: o aríbalo de Nearco e as estratégias de reconhecimento das representações

Há significativas representações de etíopes e pigmeus na pintura de vasos gregos, especialmente nos vasos de figuras vermelhas produzidos pelas colônias gregas no sul da Itália. No período helenístico, representações em grande escala de etíopes e obras de alta qualidade, como imagens em joias de ouro e estatuetas de bronze finos, são a prova tangível da integração crescente dos africanos em vários níveis da sociedade grega.



Imagem 2: Aríbalo de terracota, de 7,8 cm, atribuído a Nearco, contendo na boca do vaso a cena da Geranomaquia, e na alça três silenos no centro, dois tritões no topo e Hermes e Perseu nas laterais. Acervo da Coleção Cesnola do MET de New York (26.49) https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_26.49.jpg

O aríbalo (frasco de óleo) de terracota (*imagem 2*) feito e assinado por Nearco é um vaso do período arcaico (cerca de 570 a.C.), sendo um representante da cerâmica ática de figuras negras. Esse vaso de 7,8 cm de altura faz parte do acervo da coleção Cesnola do MET Museum de New York (26.49). Nearco e o oleiro são grandes representantes da cerâmica da primeira metade do século VI a. C. Nearco era alfabetizado e deixou inscrições nos vasos que pintou.

Na cena presente na boca do vaso, há pigmeus lutando contra gralhas. Na superfície principal da alça, há três sátiros com o pênis exposto, masturbando-se. Nas extremidades dessa alça estão Hermes e Perseu; no topo da alça, dois tritões.

Há na cena do vaso uma confluência entre as inscrições e as imagens estabelecida por meio de jogos de palavras. A posição de destaque no vaso, a alça (*imagem 3*), traz três silenos que se masturbam, e cujos nomes são, da esquerda para a direita: χαίρει Δόφιος [*Dóphios* (Masturbador está Feliz)], Τερπέκελος [*Terpékelos* (Eixo da Flecha, alusivo ao membro viril)] e Φσόλας [*Phsólas* (Tesão: *Phsólos* tem o mesmo sentido de *Dóphios*, Masturbador)]. Os silenos são envolvidos, por meio da inscrição, em um jogo de palavras humorístico e fálico. Eles são peludos, mas os seus pescoços não estão cobertos com pêlos, e as linhas incisas que delimitam os corpos peludos dos seus pescoços sem pêlos podem ser entendidas como representando as costuras, indicando que são roupas que os caracterizam.

O fato de os três silenos estarem agachados juntos, masturbando-se e em êxtase (como evidencia as cabeças levantadas dos silenos das extremidades), cada um segurando seu falo enorme com as duas mãos, é significativo também se considerarmos o tipo de vaso que traz a cena. O aríbalo (em grego, ἀρύβαλλος *[arýballos*]) é um vaso pertencente à esfera masculina,

um vaso que acondiciona óleos perfumados destinados ao cuidado com o corpo. A presença da figura do sátiro em tal vaso da figura é equivalente à presença da ménade dionisíaca em cenas de simpósio: ambos estão em um estado selvagem, semianimal. A ligação entre esse recipiente de óleos perfumados e a esfera sexual é reforçada pelas imagens pintadas no vaso.



Imagem 3: Em detalhe, três silenos. https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_26.49_av2.jpg

O sileno que está no centro, em posição frontal, tem uma máscara no rosto, e os dois sátiros laterais aparecem simétricos no perfil. Tal sileno em posição central faz contato visual com o espectador, convidando-o a ver-se em um relacionamento pessoal com a figura representada, apesar das diferenças de identidade. Tal envolvimento imaginativo com o espectador faze-o ocupar o espaço em que, no silêncio indiscreto e indecente, ele se reflete na fantasia de uma vida livre de vergonha e dedicada ao auto-prazer.

A assinatura Νέαρχος ἐποίεσεν με [*Néarchos epoíesen me* (Nearco me fez)], que utiliza o pronome pessoal με [*me*] em posição enfática, diverge, por causa dessa ênfase, das primeiras assinaturas em vasos atenienses. Tal recurso encoraja quem lê a inscrição a perceber nela uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que o espectador da imagem e da inscrição reconhece o autor da totalidade da pintura no vaso pela assinatura do mesmo, ele também é informado pelo Sileno que o olha frontalmente: "quem me fez foi Nearco". Além disso, Nearco ocupou exatamente a mesma posição do espectador no momento em que ele incorporou o seu nome no vaso. Ou seja: Nearco é o criador do objeto, mas também é o seu primeiro espectador.

A masturbação, como observou Lissarrague, associa os silenos a estereótipos sobre escravos. Aristófanes, por exemplo, alude à masturbação em suas comédias, relacionando-a ao costume dos estrangeiros ou escravos. Em *Rãs* 542-545 e *Cavaleiros* 24-29, observa-se que a genitália flácida do escravo ou a masturbação do sileno conservam algum tipo de relação.

Logo, a orientação de frontalidade em relação ao espectador do vaso, a revelação do pênis desproporcional e a masturbação relacionam escravos e silenos contrasta com a descrição de um corpo masculino atlético ideal como ele está exposto em *Nuvens* de Aristófanes 1011-1515: peito ondulante, pele radiante, ombros largos, uma língua pequenina, uma nádega grande e um pênis pequeno. Ainda que haja algo de humano no sileno, a sua representação frontal, com o pênis superdimensionado revelam uma sexualidade bestial, próxima a dos animais. Os sátiros são um contra-modelo para a humanidade e, por isso, estão próximos dos escravos.



Imagem 4: Em detalhe, o sileno do centro da cena de três silenos.

Se socialmente o sileno é uma figura próxima dos escravos, etnicamente, ele é representado no vaso com traços identitários etíopes, advindos da montagem da cena pelo pintor. Primeiro, o nariz do sileno é achatado (*imagem 4*), como são achatados os narizes dos etíopes. Segundo, a cena retratada está avizinhada da cena dos pigmeus, o que coincide com a proximidade geográfica entre etíopes e pigmeus na literatura já analisada, um dado proveniente do imaginário grego. Terceiro, a cena dos silenos no centro da alça do vaso é envolvida pela representação de Perseu e Hermes nas laterais da alça, e pelos Tritões na parte superior. Logo, o Oceano (Tritões, *imagem 5*), o herói (Perseu, *imagem 6*) e o deus (Hermes, *imagem 7*) estão presentes na cena, que é alusiva ao resgate de Andrômeda, filha de Cefeus, o rei dos etíopes. A localização dos etíopes à beira-mar, lugar acessível pelo Oceano, é um *topos* literário comum desde a obra homérica (ver: *Ilíada* 23.205-206; *Odisseia* 1.22-26) que foi retomado no vaso.

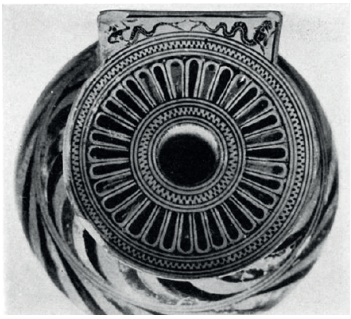


Imagem 5: Topo do aríbalo, contendo os tritões. *Extraído de: RICHTER, G. M. A. An Aryballos by Nearchos. American Journal of Archaeology 36, 3, 1932, p. 273.*



Imagem 6: Hermes. Extraído de: RICHTER, G. M. A. An Aryballos by Nearchos. American Journal of Archaeology 36, 3, 1932, p. 274.



Imagem 6: Perseu. Extraído de: RICHTER, G. M. A. An Aryballos by Nearchos. American Journal of Archaeology 36, 3, 1932, p. 274.

A maior parte das figuras retratadas no vaso vem acompanhada de uma inscrição. Alusivo à figura de Hermes, o texto é: τῇ Ἑρμῆς ὁδί [*têi Hermês hodí* (para Hermes, aqui)]. Essa inscrição dialoga com o espectador, que não conseguirá reconhecer Hermes por causa da falta das sandálias aladas, mas que o poderá identificar com o auxílio do registro feito por Nearco. Quanto a Perseus, a inscrição Περσεὺς ἑὺς ἔτι [*Perseùs heỳs éti* (ainda nobre Perseu)] se refere a Perseu no período anterior ao assassinato de seu avô Acrísio,[246] ou seja, no momento em que ele ainda é nobre (em grego, ἑὺς ἔτι [*heỳs éti*]).

A cena da boca do vaso, a luta entre gralhas e pigmeus, cultiva estreita relação com a cena dos silenos. Nas bordas da alça, Hermes e Perseu, retratados e devidamente identificados por meio de inscrições contendo seus nomes como dito acima, tendo sobre si os Tritões alusivos ao mar. Hermes e Perseu estão voltados em direção aos pigmeus, e a posição dos seus pés sugere que eles estão em movimento em direção a eles. O fato de Perseu ter pés alados alude a sua fuga com o auxílio de Hermes, mito que é parte da narrativa de Perseu entre os etíopes.[247]

Os silenos, ao menos o sileno com olhar frontal, guarda relações com os etíopes. O fato de Tritões, Hermes e Perseu estarem na cena sugere

[246] APOLODORO 2.2.4

[247] Perseu permanece com as sandálias aladas de Hermes até chegar a Sérifos. Ver: APOLODORO 2.4.1-3.

que os silenos estão em uma costa marítima. Estrabão destacou que os pigmeus eram vizinhos dos etíopes, e ocuparam, em tempos remotos, a costa marítima da África.[248] Então, a geografia da cena corresponde à geografia do imaginário grego, em que etíopes e pigmeus são distintos, mas são vizinhos.

A cena dos pigmeus ocupa a extensão da superfície lateral da boca do vaso (figura 7). Há inscrições não-gregas em toda essa cena, o que aponta para a fala estrangeira dos pequenos pigmeus, e/ou para os sons das gralhas. Nearco não é um pintor analfabeto, pois ele usou com habilidade nomes evocativos já descritos, com um grego satisfatório. Logo, a representação de pequenos pigmeus, gralhas em combate com eles e as inscrições ριφ [*riph*], θ... [*th...*] ou φ... [*ph...*], αλας [*alas*], κρο [*kro*], καλ [*kal*], σοχ [*soch*], αρυς [*arys*], ρορυ [*rory*], θεν [*then*], ακι [*aki*], φε [*phe*], θοι [*thoi*], βαυς [*bays*], πυ [*py*] e οαι [*oai*], com letras uniformemente arcaicas, lançam o espectador da cena para um ambiente não-grego, animalesco, em que humanos têm a mesma estatura dos animais, corporal e linguisticamente.

Imagem 7: Cena dos pigmeus e gralhas (Geranomachia) na extensão da boca do vaso.



Conclusão

As peculiaridades dos negros etíopes e pigmeus, subsaarianos, apontadas na literatura grega, auxilia no itinerário de análise das representações de vasos atenienses de figuras negras. Uma vez que a pele masculina em vasos de figuras negras nem sempre pode ser etnicamente contrastada pelo reconhecimento de pigmentos de cores diferentes, e o fato de as cenas não serem sempre facilmente identificadas, requer a análise das *categorias, redes, associações e comunidades étnicas* representada nos vasos

[248] ESTRABÃO, *Geographica* 1.2.28, 15.1.57.

com o auxílio da análise etnossimbólica e da etnossemântica. Tais análises permitem o acesso aos processos cognitivos e códigos possíveis de serem transpostos para a análise de imagens. Transpusemos, então, esses critérios para a análise do aríbalo de Nearco, de 570 a.C., o que permitiu encontrar não apenas sátiros-etíopes, mas a transição, por intermédio do mito, de pessoas para a etnia vizinha, a de pigmeus. Ambas demonstram não apenas uma confluência entre as inscrições e imagens, mas entre os usos desse tipo de vaso (recipiente para óleos perfumados) na ligação entre esse tipo de vaso e a esfera sexual.

Etíopes e silenos, relacionados ao mito e à caracterização étnica, são evocados em uma cena que se desdobra semioticamente diante do espectador e permite o diálogo entre etnias, e até mesmo entre o pintor e o espectador. Procuramos analisar as muitas camadas que se desdobram da análise do vaso. Conclui-se, portanto, que cena do vaso apresenta uma geografia: a geografia do imaginário. A história, para além disso, torna-se narrativa-mito, guardando também uma relação íntima com o imaginário. Por fim, as etnias da cena, pertencentes ao limiar entre o humano, o divino, o heroico e o animalesco, revelam um objeto cujo alcance é polifônico, e cujos sentidos são maiores que o seu uso material.

REFERÊNCIAS

BAURAIN-REBILLARD, L. "*Sophilos grand artiste du parlant*". In: VILLANUEVA PUIG, M.-C. *et al. Céramique et peinture grecques: Modes d'emploi, Actes du colloque international, École du Louvre, 26-27-28 avril 1995*. Paris: Documentation Française, 1999, p. 155-161.

BERNABÉ-PAJARES, A. *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979.

BIETAK, M. "*Connections between Egypt and the Minoan world: new results from Tell el-Daba/Avaris, Nile delta*." In: DAVIES, W. V.; SCHOFIELD, L. (eds.). *Egypt, the Aegean and the Levant: Interconnections in the Second Millennium BC*. Londres: British Museum Press, 1995, p. 19-28.

BINDMAN, David *et. al*. *The Image of the Black in Western Art.* Vols. 1–4. Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 2010.

BOARDMAN, J. *Athenian Black Figure Vases*. Londres: Thames & Hudson, 1997.

BRAKKE, D. "*Ethiopian Demons: Male Sexuality, the Black-Skinned Other, and the Monastic Self*". *Journal of the History of Sexuality* 10, 2001, p. 501-535.

CARPENTER, T. H., *Art and Myth in Ancient Greece*. Londres: Thames & Hudson, 2012.

CARTLEDGE, P. *The Greeks: A Portrait of Self and Others*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

CLARK, A. *Understanding Greek Vases*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.

CLINE, E. H. "*Amenhotep ill and the Aegean: A Reassessment of Egypto-Aegean Relations in the 14th Century B.C.*" *Orientalia* 56, 1987, p. 1-36.

_____. "*Egyptian and Near Eastern Imports at Late Bronze Age Mycenae*". In: DAVIES, W. V.; SCHOFIELD, L. (eds.). *Egypt, the Aegean and the Levant: Interconnections in the Second Millennium B.C.* Londres: British Museum Press, 1995, p. 91-115.

_____. "*Monkey business in the bronze age Aegean*". *British School at Athens Studies* 86, 1991, p. 29-42.

COHEN, B. "*The Literate Potter: A Tradition of Incised Signatures on Attic Vases*." *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, p. 53-55.

_____. *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden: Brill, 2000.

_____. *et al*. *The Colors of Clay: special techniques in Athenian Vases*. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

DERKS, T.; ROYMANS, N. (eds.). *Ethnic Constructs in Antiquity: The Role of Power and Tradition.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

EDEL, E.; GÖRG, M. *Die Ortsnamenlisten im nördlichen Säulenhof des Totentempels Amenophis III*. Bonn: Harrassowitz Verlag, 2005.

ELIAV-FELDON, M.; ISAAC, B.; ZIEGLER, J. (eds.). *The Origins of Racism in the West.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

FRASER, P. M. *Greek Ethnic Terminology*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2009.

GALÁN, J.M. *Victory and Border. Terminology related to Egyptian Imperialism in the XVIIIth Dynasty*. Hildesheim, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 40, 1995.

HANDELMAN, D."*The Organisation of Ethnicity*". *Ethnic Groups: An International Periodical of Ethnic Studies*. 1 (3), 1977, p. 187-200.

HANKEY, V. "*The Aegean Interest in EI-Amarna*". *Journal of Mediterranean Anthropology and Aschaeology*, I, 1981, p. 38-49.

_____. "*The Aegean interest in El Amarna*". *Journal of Mediterranean Anthropology and Archaeology* I, 1980, p. 38-43.

HEDREEN, G. M. *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity*. New\ York: Cambridge University Press, 2016.

_____. *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity*. New York: Cambridge University Press, 2016.

HOFFMANN, H.; METZLER, D. "*Zur Theorie und Methode der Erforschung von Rassimus in der Antike*". Kritische Berichte 5, 1977, p. 5-20.

HOOKS, Bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

HORNBLOWER, S; MATTHEWS, E. *Greek Personal Names: Their Value as Evidence*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

HUTCHINSON, J.; SMITH, A. D. *Ethnicit*. New York: Oxford University Press, 1996.

ISAAC, B. "*Proto-racism in Graeco-Roman Antiquity*. *World Archaeology* 38, 2006, p. 32-47.

_____. *The Invention of Racism in Classical Antiquity*. Princeton: Princeton University Press. 2004.

ISLER-KERÉNYI, C. *Dionysos in Archaic Greece An Understanding through Images*. Leiden: Brill, 2007.

JONES, S. *The Archaeology of Ethnicity Constructing Identities in the Past and Present*. Londres: Routledge, 1997.

LANE, A. *Greek Pottery*. Londres: Faber & Faber, 1956.

LAPE, S. *Race and Citizen Identity in the Classical Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LEONARD, A.; MIDDLETON, A.; HUGHES, M.; SCHOFIELD, L. "*The making of Aegean stirrup-jars: technique, tradition and trade*". *British School at Athens Studies* 88, 1993, p. 105-123.

LEOUSSI, A.; GROSBY, S. (eds.). *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

LISSARRAGUE, F. "*A Sun-Struck Satyr in Malibu.*". In: TSETSKHLADZE, G. R.; PRAG, A. J. N. W., SNODGRASS, A. M. (eds.). *Periplous: Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman*. Londres: Thames & Hudson, p. 191-197.

_____. *The Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual (Un Flot d'Images)*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

_____. *The Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual (Un Flot d'Images)*. Princeton, 1990.

MCCOSKEY, D. "*Naming the Fault in Question: Theorizing Racism among the Greeks and Romans*". *International Journal of the Classical Tradition* 13, 2006, p. 243-267.

_____. "*On Black Athena, Hippocratic Medicine, and Roman Imperial Edicts: Egyptians and the Problem of Race in Antiquity*". In: COATES, R. D. (ed). *Race and Ethnicity—Across Time, Space and Discipline*. Leiden: Brill, 2004, p. 297-330.

MOMMSEN, H.; BEIER, T.; DIEHL, U.; PODZUWEIT, C. "*Provenance determination of Mycenaean sherds found in Tell El Amarna by neutron activation analysis*". *Journal of Archaeological Science* 19, 1992, p. 295-302.

MORGAN, C. "*Ethne, Ethnicity, and Early Greek States, ca. 1200-480 B.C.: An Archaeological Perspective*". In: MALKIN, I. (ed.). *Ancient Perceptions of Greek Ethnicity*. Cambridge: Harvard University Press, 2001, p. 75-112.

OLENDER, M. *The Languages of Paradise: Race, Ethnicity, and Philology in the Nineteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

OTTENHEIMER, Harriet. *The Anthropology of Language: An Introduction to Linguistic Anthropology*. Belmont: Wadsworth Cengage Learning, 2013.

PANAGIOTOPOULOS, D. *Keftiu in Context: Theban Tomb-paintings as a historical Source*. Oxford Journal of Archaeology, 20(3), 2001, p. 263-283.

POWELL, Richard J. *Black Art: A Cultural History*. New York: Thames and Hudson, 2003.

QUIRKE, S.; SPENCER, J. (eds.). *The British Museum Book of Ancient Egypt*. Londres: Trustees of the British Museum by British Museum Press, 1992.

SACKETT, J.R. "*Style and ethnicity in archaeology: the case for isochresticism*.". In: CONKEY, M. W.; HASTORF, C. A. (eds.). *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 32-43.

SASSI, M. M. *The Science of Man in Ancient Greece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

SHANKS, M. *Art and the Greek City State*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SHAW, B. D. "*A Peculiar Island: Maghrib and Mediterranean*". *Mediterranean Historical Review* 18, 2003, p. 102-103. Ver ainda: WHITE, D. *Marsa Matruh I: The Excavation. The University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology's Excavation on Bates's*. Philadelphia: Society of Aegean Prehistory, 2002, p. 1-45.

SHAW, C. A. *Satyric Play: The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*. New York: Oxford University Press, 2014.

SMITH, A. D. *Ethno-Symbolism and Nationalism : A Cultural Approach*. Londres/New York: Routledge, 2009.

_____. *Ethno-Symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. Londres/New York: Routledge, 2009.

SNOWDEN, F. M. *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

_____. *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

VILLING, A.; SCHLOTZHAUER, U. (eds.). *Naukratis: Greek Diversity in Egypt. Studies on East Greek Pottery and Exchange in the Eastern Mediterra-*

nean. Londres: British Museum, 2006.

WACE, A. J. B; BLEGEN, C. W. "*Pottery as Evidence for Trade and Colonisation in the Aegean Bronze Age*". *Klio: Beiträge zur Alten Geschichte*, 32, 1939, p. 132-147.

WEST, M. L. *Greek Epic Fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

WOLLHEIM, R. *Painting as an Art. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984.* Princeton: Princeton University Press, 1987.