



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**KAROLINI BATZAKAS DE SOUZA MATOS**

**AS IGNÓBEIS BACANTES:**  
outras formas de ser mulher na Atenas do século V a.E.C.

**CAMPINAS  
2021**

**KAROLINI BATZAKAS DE SOUZA MATOS**

**AS IGNÓBEIS BACANTES:**

outras formas de ser mulher na Atenas do século V a.E.C.

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em História, na Área de História Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELA ALUNA KAROLINI  
BATZAKAS DE SOUZA MATOS E  
ORIENTADA PELO PROF. DR. PEDRO  
PAULO ABREU FUNARI.

**CAMPINAS**

**2021**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

M428i Matos, Karolini, 1993-  
As ignóbeis bacantes : outras formas de ser mulher na Atenas do século V a.E.C / Karolini Batzakas de Souza Matos. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Pedro Paulo Abreu Funari.

Coorientador: Airton Brazil Pollini Junior.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Antiguidades. 2. Civilização Clássica. 3. Atenas (Grécia). 4. Mulheres. 5. Bacantes. I. Funari, Pedro Paulo, 1959-. II. Pollini Junior, Airton Brazil. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The ignoble bacchae: : other ways of being a woman in 5th century BCE Athens

**Palavras-chave em inglês:**

Antiques

Classic civilization

Athens (Greece)

Women

Bacchae

**Área de concentração:** História Cultural

**Titulação:** Mestra em História

**Banca examinadora:**

Pedro Paulo Abreu Funari [Orientador]

Lolita Guimarães Guerra

Marina Regis Cavicchioli

Maria Aparecida Almeida

Renata Senna Garraffoni

**Data de defesa:** 03-02-2021

**Programa de Pós-Graduação:** História

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6501-4978>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6831704970943759>

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação/Tese de Mestrado/Doutorado/Mestrado Profissional, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 03 de fevereiro de 2021, considerou a candidata Karolini Batzakas de Souza Matos aprovada.

Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari – UNICAMP

Profa. Dra. Lolita Guimarães Guerra – UERJ

Profa. Dra. Marina Regis Cavicchioli – UFBA

*A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História Cultural do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.*

Dedico aos meus pais,  
Irimi e Edinaldo.

## AGRADECIMENTOS

Ao iniciar meus agradecimentos às pessoas que de alguma forma – em gestos, indicações, afetos, palavras – estiveram presentes na realização desse trabalho me deparo com a dificuldade de fazê-lo, pois cada um teve um espaço especial em minha carreira que acredito não poder traduzir em palavras. Primeiro, gostaria de agradecer ao meu orientador Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari que me deu a oportunidade de estar em uma universidade incrível como a Unicamp. Com seu olhar atento e treinado, Funari me auxiliou e me impulsionou ao universo das iconografias, peças raras e de difícil compreensão ao primeiro contato; suas valiosas indicações e sugestões possibilitou a escrita dessa dissertação. Aproveito o ensejo para agradecer a Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni que estava na minha banca de admissão do mestrado e quem sempre nos brinda com importantes reflexões sobre o mundo antigo e nossa atualidade. À Profa. Dra. Maria Aparecida Almeida por aceitar compor a banca de qualificação da dissertação, trazendo importantes considerações para a temática.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Airton Pollini que mesmo longe – na França – não deixou de tecer suas críticas e indicações bibliográficas a essa pesquisa. Devo a ele a leitura atenta dos primeiros capítulos dessa dissertação para o exame de qualificação, bem como o incentivo à leitura de autoras francesas. Agradeço aqui à Profa. Dr. Lolita Guerra e à Profa. Dra. Marina Cavicchioli por aceitarem participar da banca de defesa.

À linha de pesquisa *Gênero, subjetividade e Cultura Material* que – na figura da Profa. Dr. Margareth Rago, Profa. Dr. Luana Saturnino e Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari – faz do espaço da Unicamp um local de debates e práticas feministas. Agradeço aos colegas e amigos que participam da linha e trazem, a cada dia, novas discussões e inquietações. Na Unicamp pude conhecer e conviver com pessoas maravilhosas, meu sincero agradecimento a Maria Clara, Julia Kumpera, Paloma Czapla e Elisa Pomari por fazerem dos meus momentos ainda mais significantes e por me deixarem aprender um pouco com vocês.

Ao grupo *Hermenêutica e ontologia nos textos e material da antiguidade à contemporaneidade* (UEFS), do qual faço parte desde 2018 e que, por meio do meu orientador de pós-graduação (especialização em filosofia) Prof. Dr. Ágabo Borges pude aprender uma ínfima centelha da filosofia helenística. Ao grupo de pesquisa *Nina Simone* (UEFS) que, na figura da coordenadora Profa. Dra. Andréa Rocha Barbosa e do vice-coordenador Prof. Ms. Brian Kibuuka, me acolheu e me proporcionou um aprendizado significativo sobre o debate de gênero no Brasil e, sobretudo, na Bahia.

Agradeço, também, as minhas amigas amadas, Carol Farias, Lolita Guerra, Luzia Santos, Ranglele Leite e Paloma Czapla. Ao seu modo, cada uma delas me inspiram na vivência,

a ideologia e nos estudos. À Thiago Borges Santana e Andrey Sá Barreto, pelas discussões aleatórias sobre mito, mitologia e religião. E aos amigos Kaique Dantas – nordestino retado – e Melissa Mendes – amiga de infância –, pelo apoio e acolhimento quando cheguei na cidade de Campinas.

O mundo acadêmico nem sempre é fácil, por isso, agradeço a minha família – pais, tios (as) e avós (Selma e Gildete) – que me apoiam em todos os caminhos que eu escolho seguir. Endosso o agradecimento ao núcleo de maior convívio. A minha mãe – Irini Gildete Kyriakos Batzakas Matos –, pelo exemplo de liderança, de dedicação e de praticidade, obrigada por sempre estar quando eu preciso. Ao meu pai – Edinaldo de Souza Matos –, por mostrar todo dia sua força de vontade e me inspirar com sua determinação e sonhos. A minha irmã – Jéssika Karini Batzakas de Souza Matos – e ao meu irmão – Arthur Henrique Batzakas de Souza Matos –, por se solidarizarem com as minhas inquietações, compartilhando as angústias quanto ao mundo neoliberal, racista e desigual em que vivemos. À Tássia Almeida, pela prima atenciosa e pela ajuda na escolha do título da dissertação. À Ananda Santos Pamponet por ter escolhido – cinco anos atrás – trilhar esse árduo jogo de conquistas e desafios. Obrigada por ter acreditado e compartilhado de todas as minhas vitórias acadêmicas, com você eu aprendo diariamente a ser gentil e dedicada aos estudos. Sem dúvida, você é uma grande fonte de inspiração.

Agradeço também à Secretaria do Mestrado que, na figura do Leandro Ferreira Maciel, está sempre a nossa disposição. Por fim, agradeço ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) por ter financiado a pesquisa de Mestrado de 2019 a 2021.

A história com seu antigo-distante, não passa do lado de cá para o lado de lá do horizonte, mas o mito passa de lá para cá. Afinal, temos um nome corrente para designar aquele passado que é mais do que distante, que é passado longínquo e de outrora. Sem sabê-lo, sem querer sabê-lo, por julgar saber que assim não é, *a história anda à mercê do mito*. (SOUSA, 1981/1988, p. 18).

## RESUMO

O presente trabalho parte da análise dos discursos, que chegaram até nós na forma escrita e que produziram uma subjugação do feminino. São exemplos desses discursos: Hesíodo, Hipócrates, Xenofonte e Aristóteles. O intuito é trazer esses pensadores para demarcar o estatuto de gênero da Atenas do século V a.E.c., para que então seja possível reformular essa representação de feminino ligado a fragilidade, a passividade e a irracionalidade. A desconstrução dessa estrutura patriarcal que determinou as relações do mundo antigo será feita por meio dos discursos escritos e materiais. O exemplo levantado para desfazer a ideia de mulher fixada ao *oikos* e subjugada pela *pólis* é o das bacantes. A análise feita sobre a representação das seguidoras de Dioniso destaca a presença das mulheres de classe alta como participantes de um culto que, quando consideramos os moldes sociais da classe dominante, era possivelmente transgressor. Os documentos analisados são discursos produzidos por homens em um contexto específico, a Atenas do século V antes de nossa Era. O objetivo geral desta pesquisa é investigar, a partir de documentos escritos e iconográficos, a sociedade feminina ateniense do período clássico, colocando em evidência a participação das mulheres nos espaços públicos. Por fim, ao cruzar as fontes, escritas e materiais, pretendo estabelecer uma ligação e um distanciamento entre esses dois aportes, pensando de que forma eles representam o cenário ateniense.

Palavras-chave: bacantes; mulheres; Atenas; cultura material; tragédia.

## **Abstract**

The present work starts from the analysis of the speeches, which reached us in written form and produced a subjugation of the feminine. Examples of these speeches are: Hesiod, Hippocrates, Xenophon and Aristotle. The aim is to bring these thinkers to demarcate the gender status of 5th-century BCE. in Athens, so that it is then possible to reformulate this representation of the feminine linked to fragility, passivity and irrationality. The deconstruction of this patriarchal structure that determined the relations of the ancient world will be done through written and material discourses. The example raised to undo the idea of a woman fixed to *oikos* and subjugated by the *polis* is that of the bacchae. The analysis made on the representation of Dionysus' followers highlights the presence of upper class women as participants in a cult that, when we consider the social molds of the ruling class, was possibly transgressor. The analyzed documents are speeches produced by men in a specific context, the Athens of the 5th century before our Age. The general objective of this research is to investigate, from written and iconographic documents the Athenian female society of the early period, highlighting the participation of women in public spaces. Finally, when crossing the sources, writings and materials, I intend to establish a connection and a distance between these two contributions thinking about how they represent the Athenian scenario.

Keywords: bacchae, women, Athens, material culture, tragedy.

## Lista de Imagens

Figura	Referência	Página
Fig. 01 – <i>Mulheres envolvidas em tecelagem e outras atividades domésticas.</i>	<i>Pyxis</i> ática de figura vermelha, França.	47
Fig. 02 – <i>Teatro de Dioniso no século V a.E.C</i>	Esboço do Teatro.	67
Fig. 03 – <i>Mênades e Dioniso.</i>	<i>Kylix</i> ática de figura vermelha	81-82
Fig. 04 – <i>A morte de Penteu.</i>	<i>Psykter</i> ático de figura vermelha	117
Fig. 05 – <i>A morte de Penteu.</i>	<i>Kylix</i> ática de figura vermelha	118
Fig. 06 – <i>Sátiros e mênades.</i>	<i>Kylix</i> ática de figura vermelha	123-124
Fig. 07 – <i>Ritual a Dioniso.</i>	Ânfora ática de pescoço e figura vermelha	125
Fig. 08 – <i>Mulher vestida de sátiro diante de Dioniso.</i>	<i>Kylix</i> ática de figura vermelha.	126
Fig. 09 – <i>A violência dos sátiros contra as mênades.</i>	Ânfora ática de pescoço e figura vermelha.	127-128
Fig. 10 – <i>A perseguição dos sátiros.</i>	Ânfora ática de pescoço e figura vermelha.	131-132

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>Capítulo I – As discussões de gênero e o Mundo Antigo</b> .....	18
1.1. Gênero: As mulheres de Atenas e o discurso sobre a antiguidade.....	18
1.2.O contexto social das mulheres atenienses .....	26
1.2.1.O discurso masculino e a segregação sexual.....	27
a) Pandora e suas descendentes: o poema de Hesíodo.....	27
b) Hipócrates e a “medicina” grega.....	32
c) A filosofia de Xenofonte e o ideal de esposa.....	35
d) O discurso aristotélico sobre o feminino .....	39
1.3.Estatuto Civil: as mulheres na vida pública .....	42
<b>Capítulo II – Entrando no universo mitológico da Antiguidade Grega</b> .....	53
2.1. O Mito e a experiência para o mundo antigo .....	53
2.2. Os usos do teatro ateniense: uma visão da <i>pólis</i> sobre si mesma.....	65
2.3. Dioniso e suas experiências: da festa ao mito .....	77
2.4. Eurípidés e sua última obra, <i>As Bacantes</i> .....	88
<b>Capítulo III – Para além do discurso literário: o mundo iconográfico das Bacante..</b>	109
3.1. O estudo da iconografia.....	109
3.2. As técnicas de leitura dos vasos de figura vermelha.....	114
3.2.1 Cruzando fontes: A morte de Penteu sobre uma perspectiva iconográfica.....	116
3.2.2 A relação entre sátiros e Mênades: harmonia e violência no <i>corpus</i> imagético .	
.....	122
<b>CONCLUSÃO</b> .....	133
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	136
Fontes escritas .....	136
Fontes iconográficas.....	136
Obras de referência.....	137
Bibliografia.....	137
<b>ANEXO</b> .....	149

## INTRODUÇÃO

introduire les femmes permet ainsi révéler que les citoyens ne son pas ‘tous les hommes’ de la cité et que l'histoire des (seuls) hommes a été, et est malheureusement encore, une histoire aveugle sur une grand partie de la société, y compris masculine<sup>1</sup> (CUCHET, 2017, p. 16)

Violaine Sebillotte Cuchet entende que a introdução das mulheres nos estudos sobre a antiguidade revela que nem todos os participantes da sociedade são homens e que a história contada pelo viés apenas masculino é ainda cega (CUCHET, 2017, p. 20), é sob essa perspectiva que o presente trabalho foi desenvolvido. Por um longo tempo, o discurso tradicional historiográfico afirmou que as mulheres gregas eram exímias donas de casa, viviam para seus maridos e tinham participação apenas na *oikia*<sup>2</sup>, dentro de suas casas. Isoladas no ambiente doméstico, as mulheres foram narradas com base em uma sociedade ocidental que as compreendia como objeto submisso e homogêneo. No Brasil, por exemplo, apenas na década de 90 a historiografia irá repensar as mulheres da Antiguidade.

No Brasil, a inserção da arqueologia e dos estudos dos subalternizados, como as mulheres, se fez presente na década de 1980, quando as mesmas puderam se inserir na vida acadêmica. O artigo desenvolvido por Pedro Paulo Funari, Elaine Prado dos Santos e Felipe Silva, destaca a participação de duas intelectuais que foram pioneiras no estudo da antiguidade: Ingeborg Braren e Maria da Glória Alves Portal. A primeira, após defender, em 1985, sua dissertação de mestrado, intitulada *Da Clemência de Sêneca*, ingressa na Universidade de São Paulo (USP) para analisar os aspectos filosóficos de senequianos,

concentrando-se nos aspectos da natureza literária das Epístolas Morais, suas origens, a distinção entre cartas e epístolas, com a finalidade de encontrar prováveis razões que teriam levado o filósofo romano a empregar esse tipo de discurso (FUNARI; SANTOS; SILVA, 2020, p. 4).

A segunda professora trazida no artigo, a gaúcha Maria da Glória Alves Portal (1928-1985) foi a primeira doutora em História Antiga e Medieval do Brasil, tendo concluído o curso na USP (1970), “com uma tese orientada pelo primeiro doutor e catedrático de História Antiga no Brasil, Eurípides Simões de Paula, sobre os dácios antes e após a conquista romana” (FUNARI; SANTOS; SILVA, 2020, p. 6). Glória Portal, é incentivada por seu orientador a estudar os “marginalizados” (escravos, camponeses, trabalhadores anônimos) a partir dos achados arqueológicos. Enquanto docente professora da USP, desenvolveu “pesquisas

<sup>1</sup> A introdução das mulheres permite revelar que os cidadãos não são ‘todos os homens’ da cidade e que a história de (apenas) homens tem sido, e infelizmente ainda é, uma história cega em grande parte da sociedade, incluindo a parte masculina.

<sup>2</sup> *Oikia* faz referência ao espaço físico da casa.

relacionadas à Economia do Império Romano e à importância, sobretudo econômica, de suas províncias” (FUNARI; SANTOS; SILVA, 2020, p. 7). Seus estudos sobre arqueologia e economia foram inovadores na época, defendendo, inclusive, o uso deste último como documento histórico.

Tendo em vista essa realidade histórica, o presente trabalho tem por objetivo repensar o modelo ideal e até então imutável de mulher na Atenas do século V a.C. enquanto discurso manipulado de uma (i)realidade. Para alcançar tal objetivo pretendo compreender, através de fontes escritas na antiguidade, de que forma o discurso sobre a “boa mulher” – mulher-abelha, *mélissa* ou bem-nascida –, foi criado. Após essa análise, que será abordada de forma extensiva no primeiro capítulo, lanço mão dos primeiros questionamentos das práticas femininas. Na maior parte das vezes, o discurso não caminha com a prática, por isso, é preciso questionar as fontes escritas.

No que concerne aos estudos sobre a Atenas do período clássico, essa ambiguidade tem raízes na maneira como os próprios autores antigos procuraram transmitir uma imagem da cidade, na forma da preeminência do interesse público (*koinós*) sobre o interesse privado (*ídios*), bem como na construção simbólica do espaço vivido como *espaço cívico*. No entanto, a veemência de reafirmação desse modelo pelos textos literários – caracterizada pela constante reiteração de suas bases conceituais ou pela (aparente) indiferença aos aspectos da vida social que não diziam respeito ao elo simbólico dos cidadãos com o território da *pólis* – constitui apenas uma parte da questão dos modos de conceber a cidade. Os mesmos autores antigos não puderam deixar de se reportar à cidade vivida pelos habitantes, a *ásty* de cidadãos e não-cidadãos, em síntese, ao *espaço habitado*, quando se tratava de lidar com uma *outra* cidade, aquela em que os habitantes se *encontravam* cotidianamente e para a qual ser ou não cidadão não garantia, de uma vez por todas, privilégios ou identidade (ANDRADE, 2002, p. 16).

Ao compreender essa dinâmica do cotidiano prático da *pólis*, visualizo outras formas de ser mulher no mundo antigo e, para dar exemplo, utilizo da representação das bacantes/mênades, seguidoras do deus Dioniso. Elas poderiam representar as mulheres bem-nascidas, que em tese eram pertencentes à *oíkia*, mas que com seu aparato religioso são levadas ao êxtase, à bebedeira, ao erro, enfim, a experimentarem um ambiente transgressor (SEAFORD, 2006, p. 36). A análise das bacantes parte de dois documentos muito importantes para a antiguidade: a tragédia e a iconografia.

As tragédias e as cerâmicas áticas fazem parte do universo representativo do mundo grego. A ideia de representação utilizada no trabalho parte da teoria de Roger Chartier (1988), fundamentada na História Cultural. Ao longo de sua vida, o indivíduo, de forma não consciente, subscreve vivências e valores coletivos que acessamos por meio das representações e dos diversos vestígios deixados (CHARTIER, 1988/2002, p. 19).

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento

dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...) As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 2002, p.17).

Ao afirmar que as representações são práticas discursivas de dominação e poder, Chartier a entende como instrumento teórico-metodológico capaz de apreender os mecanismos simbólicos – de poder e dominação – de um determinado contexto histórico. Os objetos culturais são constituídos, para o autor, na relação entre prática e representação, deste modo, fixar os olhos nesse ponto, permite entender a dinâmica das sociedades que constroem essas práticas de maneira intencional. Nessa perspectiva, os documentos que serão estudados não tratam de verdades absolutas sobre a mulher, mas possíveis formas de atuação retratadas por um grupo social específico e que contém uma finalidade. O imaginário que conduz à construção dos documentos trabalhados é fundado numa sociedade patriarcal e, por isso mesmo, – independentemente de sua produção ser feita por homens ou mulheres –, remetem a um olhar masculinizado, ainda que as transgressões sejam possíveis (LESSA, 2004, p.15-16).

Dos documentos que trazem a representação do deus Dioniso e que serão trabalhados na presente pesquisa, estão a tragédia *As Bacantes* de Eurípides e oito vasos de figura vermelha. O primeiro documento foi estudado a partir de quatro traduções (duas edições brasileiras de Tradução Trajano Vieira e Eudoro de Sousa, uma edição francesa produzida pela Les Belles Lettres e uma inglesa de Oxford) e do texto original (em grego). Para utilização do texto no trabalho, optei pela tradução brasileira de Viera, pois parece transmitir maior fidedignidade ao escrito original. Apesar da difícil leitura, a tradução escolhida torna possível acessar a complexidade do próprio texto grego: “Vieira segue os mestres da transcrição, Ezra Pound, Octavio Paz e Haroldo de Campos, ao criar um texto muito bonito, ainda que difícil e árduo, à Nobokov” (FUNARI, 2001, p. 3).

Em relação às tragédias, elas são trazidas a público como uma tentativa política de democratização. Historiadores como Jacqueline de Romilly (1970) e José Antônio Dabdab Trabulsi (2004) defendem que o festival, responsável por ostentar a cidade de Atenas e veicular as representações Dionisíacas (seja na forma de cerâmica ou tragédia), foi mobilizado pelo tirano Pisístrato como uma forma de controle. A inclusão das classes baixas (no festival) por

meio do culto a Dioniso acarretaria uma mobilização popular em favor do tirano e uma limitação dos poderes aristocráticos. Assim, seria mais fácil se manter no poder (TRABULSI, 2004, p. 93). O discurso trágico tem lugar e momento para acontecer; nas palavras de Márcio Mendes de Lima (2011, p. 18), as bacantes surgem como uma *transgressão autorizada*.

Faço uma ressalva quanto ao caráter oral dos documentos escritos, pois esses possuem uma dinâmica diferenciada, o que não é possível ser captada pela escrita (THOMAS, 2005, p. 67-68). O texto escrito – aqui trabalhado – é uma forma fixa de lidar com a fonte antiga, essa que tinha sua exibição nos palcos e praças públicas. Os poemas e tragédias fazem parte da cultura oral, tendo por característica a volatilidade, a performance e o improvisado. Na Atenas clássica, os indivíduos possuíam um nível de alfabetização muito baixo, por isso, a comunicação ocorria de forma oral. De acordo com Rosalind Thomas, mesmo no auge da democracia ateniense, “dificilmente algum de seus cidadãos teria tido a oportunidade, sem falar da necessidade, de ler um livro, e deveríamos supor que eles teriam achado isso complicado” (THOMAS, 2005, p.11). Assim, os documentos escritos são produzidos para serem publicitados oralmente em voz alta (THOMAS, 2005, p. 18-19). No caso das tragédias, por exemplo, se desenrolavam no teatro, espaço adornado por signos que instantaneamente poderiam ser identificados pelos espectadores. As máscaras e os figurinos são exemplificações de signos que “permitiam a interpretação de vários personagens em um teatro que as peças eram representadas com no máximo três atores e no qual todos os papéis, mesmo os femininos, eram interpretados por homens” (BOURSCHEID, 2008, p.27).

O segundo documento da pesquisa fixa a cultura material como elemento chave para um outro caráter do culto a Dioniso. Diferente da literatura, as cerâmicas gregas apresentam a versão participativa dos sátiros no mito. A partir da leitura dos artigos “Male-Female Interaction in Fifth-Century Dionysiac Ritual as Show in Attic Vase Painting”, de Eva Keuls, e “The Maenad in Early Greek Art”, de Sheila McNatally, os sátiros tornam-se uma figura paradigmática, ora se apresentam em harmonia com as mênades e ora tentam estuprá-las, o que poderia estar relacionado às questões de gênero. As imagens produzidas pelas mãos dos pintores são formas de comunicação, transmitindo uma mensagem aos olhos de seus destinatários: o *ver* não é uma forma natural das sociedades, mas um sintoma prático que Atenas constrói por meio de sua cultura material (REGIS, 2009, p. 6) e, acrescento, teatral.

Das cerâmicas áticas de figura vermelha que serão estudadas para tratar do deus do vinho, quatro são *kylix*, um *psykter* ou *pelike* e três ânforas de pescoço. A *kylix* é um vaso utilizado normalmente em simpósios para beber o vinho e, por sua utilização, tornam-se posse particular importante e indicadora da presença grega (BOARDMAN, 1998, p. 264). O *psykter*

foi usado, possivelmente, para resfriar, retirar, transportar ou consumir o vinho (REGIS, 2009, p. 108-109). Já a ânfora, possui duas alças simétricas e são usadas, de início, para armazenamento e transporte de material alimentício (vinho e derivados, óleos, molho de peixe, mel ou água) (FUNARI, 1985, p. 161-2). Segundo John Boardman, a maior parte dos vasos decorados tinham como função servir aos banquetes ou armazenar óleo – produtos básicos na antiguidade, mas outros insumos – carne, peixe e milhos – eram dispensáveis à atenção do oleiro. Os vasos de temática dionisíaca foram utilizados dentro dos simpósios – que ocorriam nas festividades da cidade – e também fora desse contexto, durante as socializações (BOARDMAN, 1998, p. 264).

A cultura material e, por conseguinte, a cerâmica ática são participantes de uma dimensão ativa e estruturante das sociedades humanas e seus significados. Em outras palavras, os objetos arqueológicos são postos como uma dimensão fundamental da vida humana. A sua utilização não descarta a obra textual e nem a auxilia, mas são partes que podem dialogar entre si. Assim, a partir da obra escrita podemos criar um panorama mitológico em que a cerâmica estaria inserida e assim melhor contextualiza-la. Por exemplo, o mito de desmembramento a Penteu ocorre nos vasos de pintura vermelha e a descrição dos eventos é melhor detalhada pela possibilidade do cruzamento de fontes: a leitura do mito de Dioniso e como esse e suas seguidoras se comportam já conferem algumas formulações traçadas à análise do vaso.

O culto a Dioniso nos dois tipos de documentos atestaria a participação central das mulheres na esfera transgressora, tirando-as da *oíkia* e as posicionando no espaço público. O menadismo acaba, por meio da cultura material e escrita, envolvendo e sendo incorporado pela *pólis*. Assim, estudando inicialmente a obra de Eurípides, *As Bacantes*, me vi diante de alguns questionamentos: as bacantes, seguidoras de Dioniso, seriam exceção ou uma possibilidade de ser mulher no mundo antigo? A regra sobre os corpos femininos foi realmente direcionada por Hesíodo, Hipócrates, Xenofonte e Aristóteles? Diante das divergências dos escritos antigos em sua narrativa, o que pode ser inferido da cultura material através das cerâmicas gregas? Tendo em vista esses enunciados, o presente trabalho propõe levantar algumas possibilidades de respostas.

## Capítulo I – As discussões de gênero e o Mundo Antigo

### Considerações iniciais

Nesse primeiro capítulo, abordo o processo historiográfico, tendo em vista a forma como o estudo das mulheres tornou-se possível em nossos dias. A partir dessa colocação, discutiremos o conceito de cotidiano (ANDRADE, 2002), de estratégia/tática (CERTEAU, 1990) e de poder (FOUCAULT, 1984). Inicialmente, destaco os documentos que reiteram uma dominação masculina, trazendo a campo as fontes que dialogam com a perspectiva tradicional/normativa da sociedade grega. Dentre os principais documentos que trabalharemos nesse capítulo estão: *Os trabalhos e os dias* (Hesíodo), *Teogonia* (Hesíodo), *Epidemia* (Hipócrates), *Geração* (Hipócrates), *Econômico* (Xenofonte), *História dos animais* (Aristóteles) e *A Política* (Aristóteles), os quais têm em comum o local destinado às mulheres: a *oikia* (casa).

Após a análise dos textos que tratam das condutas normativas dentro da Atenas clássica, destaco que estamos tratando de discursos/representações, uma tentativa manipulada de disciplinar os corpos. Além disso, busco evidenciar as práticas cotidianas como aquelas que podem fugir ao regramento normativo. Nesse sentido, é o uso do cotidiano que nos interessa como ponto de chegada. Portanto o tópico 1.3 registra alguns debates – pontuados por Violaine Cuchet, Nathália Junqueira, Marta Andrade, Marie-Laure Sronek e Marie Augier – entorno das práticas cotidianas e de como as mulheres se utilizam desse espaço.

#### 1.1. Gênero: As mulheres de Atenas e o discurso sobre a antiguidade

De modo geral, até a década de 1960, as mulheres foram analisadas pela historiografia de forma antagônica, justapondo modelo e contramodelo e lançando mão de construções estereotipadas. Uma maneira de analisar as mulheres estava no estudo das personagens célebres, “como por exemplo, as histórias de Messalina, de Cleópatra, de Lívía ou Penélope, cujo interesse estava na relação que possuíam com homens famosos ou pelo poder que detinham” (FEITOSA, 2008, p. 124). A partir dos anos sessenta os temas sobre as mulheres, a família e as classes populares assumem um espaço notável entre os historiadores. Este alargamento temático seria fruto da maior participação e reivindicação de diversos grupos sociais outrora marginalizados (JUNQUEIRA, 2011, p. 2). “As campanhas feministas proporcionaram a emergência da linha de pesquisa História das Mulheres nos estudos

acadêmicos, permitindo a abrangência de outros sujeitos históricos, em outras palavras, de novas temáticas no estudo do passado” (JUNQUEIRA, 2011, p. 52).

Mas é apenas na década de 1970 que os historiadores começam a se interessar por colocar a mulher como sujeito histórico, mesmo que ainda as mantenham sob um certo distanciamento das lutas políticas. Percebeu-se, também, a necessidade de problematizar a própria História, sua constituição enquanto disciplina e o sujeito, questionando, assim, o positivismo ainda recorrente a essa disciplina<sup>3</sup> (ANDRADE, 2001, p. 1). A entrada maciça das mulheres no mercado de trabalho e a sua participação no universo acadêmico impulsionaram a uma reformulação historiográfica (COSTA, 2003, p. 190). A historiadora Margareth Rago afirma que, no Brasil, a pressão dos movimentos feministas na década de 1970 e a entrada das mulheres na universidade foram fatores indispensáveis para que houvesse um revisionismo histórico, o que forçava a “quebra no silenciamento dos historiadores” (RAGO, 1995, p. 81).

Marta Mega de Andrade (2001, p. 1) pontua que a exclusão das mulheres no processo histórico é ocasionada por um discurso universal masculino, branco e elitista.

A exclusão, era, de fato, estruturante de um discurso que tinha como centro de significação a representação do sujeito universal e individual que, apesar de teoricamente neutro (transcendente), na prática correspondia à imagem do homem branco europeu e imprimia à ciência as expectativas sociais, políticas, culturais, econômicas e religiosas desse sujeito como lugar estratégico de produção.

O questionamento da História tornou possível, na década de 1980, uma abrangência nas discussões sobre gênero, dando espaço a outros grupos de mulheres: judias, negras, pobres, trabalhadoras e outras (JUNQUEIRA, 2015, p. 52). Assim, o questionamento da historiografia apontava para a urgência de uma nova abordagem “nascida de forma a aliar política e saber e, portanto, nascida engajada e de modo algum postulante de uma neutralidade duvidosa [...]” (ANDRADE, 2001, p. 2). Nesse momento,

[...] floresce um conjunto de estudos preocupados em revelar a presença das mulheres atuando na vida social, reinventando seu cotidiano, criando estratégias informais de sobrevivência, elaborando formas multifacetadas de resistência à dominação masculina e classista. Confere-se um destaque particular à sua atuação como sujeito histórico, e portanto, à sua capacidade de luta e de participação na transformação das condições sociais de vida (RAGO, 1995, p. 82).

Todavia, a História das Mulheres se tornou muito mais um processo de adicionar essas personagens na História do que o estudo da relação social entre todas as partes. Ou seja, continuava sendo um “complemento”, mas padecia da “falta de reflexão sobre a especificidade do objeto e [d]a aplicação de categorias de pensamentos que não eram egressas da história das

---

<sup>3</sup> No que diz respeito ao positivismo como categoria de análise do mundo grego, José Antonio Dabdab Trabulsi comenta no artigo “Uma cidade (quase) perfeita: a ‘cidade grega’ segundo os positivistas” que a Grécia e, sobretudo, Atenas fora tomada por Glotz e Croiset como modelo ideal de cidade (TRABULSI, 2002, p. 29).

mulheres, mas da história ‘tradicional’” (DEL PRIORE, 1998, p. 223). Sem metodologia própria, o primeiro contato com o conceito de gênero foi empregado de forma a abordar a diferença, a oposição e o afastamento entre os sexos. Desta forma, a nova História das Mulheres não rompia totalmente com o silenciamento feminino, premissa criticada por Joan Scott (1994).

A teórica Joan Scott compreende o gênero como uma relação intermediada pelo poder, sua análise não descarta ou sobrepõe o convívio social entre homens e mulheres (SCOTT, 1994, p. 20; SCOTT, 1995, p. 74). No seu entender, “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 14). Assim, “entender a diferença entre masculino e feminino como resultado da organização social da relação entre os sexos é a proposta essencial da História de Gênero” (LESSA; SILVA, 2009, p. 69). Portanto, o estudo que faremos sobre as representações femininas na Atenas do século V a.E.C., disposta na figura das bacantes, está diretamente ligada à relação que possuem com o masculino, seja expresso na figura do sátiro, do deus, ou do soberano Penteu. O gênero torna-se então uma categoria útil para estudar a antiguidade, “não apenas na análise das mulheres, mas, sobretudo, porque as relações homem/mulher ou masculino/feminino são acima de tudo relações sociais, e como tal interessa aos pesquisadores de todas as áreas” (FARIAS, 2007, p. 23).

O estudo de gênero se dá em conformidade com a análise da relação entre o homem e a mulher na sociedade. Como bem declara Scott (1995, p. 75): “a informação sobre mulheres é necessariamente a informação sobre homens, uma vez que um implica no estudo do outro”. O gênero é compreendido como uma combinação de práticas produzidas pela cultura, assim, a análise dessa relação não deve ser feita de forma singular, baseando-se na diferenciação biológica dos corpos, pois, desse modo, ocorreria a homogeneização das mulheres, tornando a sua experiência de vida fixa e singular. Nessa perspectiva, as teorias desenvolvidas pelo trabalho partem do princípio de que as relações sociais são plurais e, portanto, implicam em contradições (LESSA, 2011, p. 104).

Na teoria feminista desenvolvida a partir de 1980, as mulheres são destacadas por suas multiplicidades performativas que perpassam as noções de classe, raça, etnia e sexualidade (SCOTT, 1992, p. 87). Não há apenas uma ideia de corpo passivo que se retroalimenta da subalternização, do contrário, há processos complexos de subversão. Os papéis, feminino e masculino, são demarcados por uma performatividade de gênero, na qual os sujeitos são construídos por meio de uma matriz identitária e, por conseguinte, pelo poder-saber que atravessa os discursos. O poder está no campo do relacional, não é algo que se possa possuir,

mas um elemento produzido que subjaz na ação. “O poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2015b, p. 101).

Portanto, não há um único indivíduo ou instituição que possua o poder; afinal, fixar o poder em um ponto é destituir o campo social da possibilidade de transgressão, subversão, estratégia, tática e resistência. O gênero “[...] é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2015, p. 69). Portanto, estaria intrínseco no seio das relações de poder.

O poder é exercido, por exemplo, na tentativa de disciplinar o corpo. Quando os poetas, filósofos ou dramaturgos discursam sobre como deve ser o corpo, de que forma deve ser adornado, contemplado, cuidado e posicionado, acabam por inferir normas de conduta e de construção subjetiva e material sob os indivíduos. O discurso sobre os sujeitos instaura, assim, uma verdade. Ao analisar o trabalho de Foucault sobre a questão da verdade e do sujeito no processo histórico, Karin Zanotto demonstra a diferença do discurso de verdade do mundo moderno e do antigo:

observa-se, pois, que é o próprio jogo de verdade que se transforma da antiguidade para a modernidade. O que faz a verdade de um discurso sobre o sujeito para o pensamento moderno, que começa com os primeiros padres cristãos e vai até à psicanálise, é a sua capacidade de constituí-lo como objeto, numa relação de si para consigo, passando pelo conhecimento. Para o pensamento antigo, o que faz a verdade do discurso é a sua capacidade de transformar o modo de ser do sujeito em sua conduta, fornecendo-lhe regras e fazendo agir como se deve. [...] Por sua vez, a verdade do discurso antigo assegura uma correspondência entre o que se faz e o que se diz que se deve fazer, procurando diminuir a distância existente entre os atos e as palavras (ZANOTTO, 2011, p. 59).

Quando as mulheres são colocadas em foco, parece haver uma sincronia entre a verdade limitada, – produzida de modo externo, como é com o louco, o doente, a morte, o crime (FOUCAULT, 2016, p. 14) –, a verdade de controle e a verdade cotidiana. As duas primeiras produzem e controlam os corpos: a partir do discurso da “boa esposa”, mostra-se a forma como a mulher e o homem devem se comportar, produzindo corpos e, ao mesmo tempo, ele controlando-os. A verdade sobre os corpos das mulheres busca produzir uma conduta desejável, formulada por um discurso masculino e, por isso, a narrativa sobre a conduta feminina está no campo do controle, do adestramento e da produção. A terceira verdade está nas representações cotidianas, nas subversões e *táticas* que conduzem a práticas sociais diversas. O conceito de *tática* foi cunhado por Michel Certeau, em 1990, e é colocada como uma possibilidade de resistência ao modelo, aparentemente, dado na divisão dos espaços sociais. Ou seja, seria uma ação intencional realizada no espaço em que a personagem da ação não exerce controle. É nas

práticas cotidianas, onde se é dominado, que o indivíduo forja situações oportunas que resultam na mudança de poder. Em outras palavras, os instrumentos de dominação, instituintes de uma determinada ordem, são apropriados de modo a subverter o regime vigente. Certeau aponta que esta apropriação dos maquinários disciplinares pela sociedade torna possível a [re]invenção do cotidiano, que não é estrategicamente concebida. Ou seja, a subversão dos maquinários ocorre de maneira sutil, não tem lugar próprio e instituído, simplesmente acontece.

Assim, nas palavras de Certeau, a *tática*

não dispõe de base onde capitalizar seus proveitos preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar voo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...] sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião” (CERTEAU, 1994, p. 46-47).

O que Eurípides faz em *Medeia* (431 a.E.C.), por exemplo, é pôr em discussão o ato de infanticídio, questionando a transgressão feminina e pondo-a como perigosa. A personagem não fala por si só, é sempre a figura do tragediógrafo e de uma sociedade de tradição patriarcal que está por trás da personagem. Ao colocar *Medeia* como contramodelo de feminino, Eurípides abre brecha para pensarmos nas possíveis *táticas* produzidas pelas mulheres em sua vida cotidiana. Essa denúncia trágica de uma mulher capaz do infanticídio e de atentar contra *pólis* se passa em um evento institucional, que são as Grandes Dionisíacas, e, por isso, tem um caráter de manutenção e controle de poder, mas, traz ao palco, aos olhos do público uma possibilidade de como ocorriam as subversões femininas dentro da Atenas clássica.

Portanto, a formulação dos corpos femininos, sua subjetividade e identidade, perpassam pela fabricação e enunciação dos discursos. Assim, “o discurso [re]produzido nas peças, e encenado nas festividades locais, é, por excelência, um veículo de construção de imagens sobre o comportamento feminino e sobre figuras do feminino na cidade ateniense” (ARÁUJO, 2019, p. 46). Entretanto, essas inferências discursivas repetitivas cujo objetivo parece ser formular estruturas fixas no sujeito não estão dadas; estes corpos desviantes podem ser observados nas *táticas*.

Os corpos femininos foram evidenciados nos discursos, escritos e imagéticos, sobre as mulheres gregas. Marina Regis Cavicchioli (2015, p. 69) afirma que “o corpo é a experiência material onde se configuram as identidades e se inscrevem os preconceitos”. O corpo é a forma com que performamos no horizonte das relações, sendo “culturalmente significado e

significando erotizado, fetichizado e despido, num processo que envolve elementos sociodiscursivos, culturais e históricos” (ARÁUJO, 2019, p. 48). Ao corpo deve se dar a devida importância, pois ele está no centro da dinâmica cultural. O imaginário, apesar de individual, é composto por um coletivo e, ainda que estejamos aqui falando de um autor, um escultor ou um pintor, as imagens que circunscrevem os objetos partem de conceitos e vivências coletivas, mantendo, desta forma, elementos comuns, pictóricos (CAVICCHIOLI, 2015, p. 70).

A “sexualidade”<sup>4</sup> e, por conseguinte, o corpo são construídos por meio de variados temas organizados pelos discursos, que, por vezes, são masculinos ou masculinizados. Para Juliana Magalhães dos Santos (2018, p. 29), por exemplo, a formulação das alteridades femininas atravessa a sexualidade.

A construção das alteridades femininas nos textos passa pela sexualidade, podemos supor que as noções de pornografia, erotismo, sensualidade, castidade, casamento estavam de alguma maneira associados ao seu universo. Encontramos certas evidências disso já no período arcaico, como por exemplo, na narrativa homérica. Os textos homéricos apresentam figuras que expressam a dualidade do comportamento feminino nas representações de Helena e Penélope, sendo o comportamento da primeira condenável, e da segunda, aceitável. Esses valores sociais e sexuais relacionam-se com a vida matrimonial e têm relação com os atributos físicos (Helena e sua beleza) e com a conduta (Penélope e seu trabalho de fiandeira, associado à sua fidelidade conjugal).

O corpo feminino é então uma fonte abundante de especulação, onde se inscreve o comportamento sexual e ideal. Além disso, a “sexualidade” teria função no controle social (SANTOS, 2018, p. 30). Assim, a formação sexual é uma forma de adestramento do corpo que deve ser cooptado pelo poder-saber que está em voga: médico, psiquiátrico, da igreja, da escola (BARBO, 2008, p.24). O ponto essencial não é o que dizer sobre o sexo, interdições ou permissões, mas é levar em conta quem constrói, onde é formulado e qual o ponto de vista dos discursos que versam sobre o tema. Ao estarmos diante do poder, torna-se possível pensar por meio de quais discursos ele chega ao indivíduo e de que forma conduz o prazer cotidiano (FOUCAULT, 1998, p. 16).

Segundo Foucault, em seu livro *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1976), na modernidade ocidental, as experimentações e comportamentos sexuais são estruturados pela sexualidade enquanto construção discursiva e autônoma. Isso acaba por organizar as identidades de maneira individual. Apropriando-se do corpo humano, as ciências e as religiões tornaram o sexo um fator natural e em seu entorno construíram a sexualidade (SANTOS, p. 101). Por meio desse estudo foucaultiano, Santos estabelece que a sexualidade é

---

<sup>4</sup> Por compreender a sexualidade como uma palavra construída no século XIX, utilizo o termo sexualidade entre aspas. A discussão sobre essa utilização de termos será tratada ainda nesse tópico a partir da análise foucaultiana.

construída e, portanto, a cada tempo histórico, deve ser dada sua devida importância. Para Daniel Barbosa Santos,

Foucault despreendeu “sexualidade” das ciências físicas e biológicas [...] e tratou-a, ao contrário, como o conjunto de efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos e nas relações sociais por uma certa disposição de uma tecnologia política complexa. Ele divorciou “sexualidade” de ‘natureza’ e interpretou-a, ao contrário, como uma produção cultural. A partir desse enfoque, as perguntas que Foucault faz para compreender historicamente a experiência sexual são: como se constituía a experiência sexual numa dada cultura? Em que termos era construída a experiência sexual? Como a experiência sexual se distinguia de, e se relacionava com, outros tipos de experiências, e como as fronteiras entre esses vários tipos de experiências estavam articuladas? Prazeres e desejos sexuais eram diferentemente configurados para membros diferentes de uma dada sociedade e, se sim, de acordo com quais princípios? (SANTOS, 2006, p. 102)

Na busca por compreender os discursos sobre as relações sexuais que levam até a construção de uma sexualidade ocidental, Foucault recorre ao método da genealogia e vai até os gregos para entender que aspectos dessas relações podem ser visualizados antes da Era comum e a partir de quais discursos elas se intensificam e se modificam para formar a sexualidade moderna. O que interessa ao trabalho é a compreensão foucaultiana sobre as relações sexuais. O debate deve pontuar dois aspectos: primeiro, que a sexualidade grega não se encaixa no termo moderno, ainda que a sua utilização seja mantida; segundo, que as relações sexuais são temas recorrentes do mundo grego e, por isso, constroem as representações. Com a locução “relações sexuais” não me restrinjo ao ato em si, mas, de forma mais ampla, às relações de gênero. Ou seja, ao comportamento construído pela definição do sexo e que faz homens e mulheres serem representados de maneiras diferentes.

No livro *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres* (1984), Michel Foucault volta-se às práticas sexuais na Grécia antiga. No início da obra, o autor alerta que o termo sexualidade foi trazido pela ciência médica do século XIX. Isso significa que os gregos não dispunham dessa denominação para se referirem às relações, utilizavam o termo *aphrodisia*, que traz uma noção análoga (FOUCAULT, 1998, p. 35). O debate em torno da *aphrodisia* era muito comum entre os gregos: na Dietética debatiam entorno do corpo, “na Economia, a propósito do casamento, na Erótica, a propósito dos rapazes, e na filosofia, a propósito da verdade” (FOUCAULT, 1998, p. 35). Apesar de a moralidade grega diferir dos costumes modernos, rodeados pelas instituições pastorais ou médicas, dentro desse universo havia:

[...] pensadores, moralistas, filósofos e médicos para estimar que o que as leis da cidade prescreviam ou interditavam, o que o costume geral tolerava ou refutava, não podia ser suficiente para regular devidamente a conduta sexual de um homem cuidadoso de si: eles reconheciam, na maneira de ter essa espécie de prazer, um problema moral (FOUCAULT, 1998, p. 35).

A concepção de *aphrodisia* – sagrado por Afrodite<sup>5</sup> – seria um campo do comportamento moral, portanto, uma forma de apreender o que no comportamento sexual poderia ser eticamente utilizado (FOUCAULT, 1998, p. 36). Contudo, no mundo grego não se encontrou nenhum tratado determinando como deveria funcionar as relações sexuais, as posições que cada um deveria ocupar, os gestos proibidos, ou seja, não há um mapeamento daquilo que é lícito ou desejoso ao “homem de bem” como é na espiritualidade cristã: “nunca se dirá, como um diretor cristão, que gesto fazer ou evitar, que carícias preliminares são permitidas, que posição tomar, ou em quais condições pode-se interromper o ato” (FOUCAULT, 1998, p. 38).

Embora gozassem de maior liberdade de costumes, os gregos na literatura, adverte-nos Foucault, não costumam mostrar em detalhes suas práticas sexuais, o que poderia ser identificado como um possível pudor (FOUCAULT, 1998, p. 38). A ressalva que faz o filósofo sobre o aparecimento de uma moral na literatura é importante, pois o mesmo não acontece nos vasos gregos, em que relações sexuais homoeróticas, estupro ou mesmo o *phallós* são representados. A *aphrodisia* entendida por meio da obra de Xenofonte, Aristóteles, Platão ou, posteriormente, Plutarco é compreendida como “atos, gestos, contatos, que proporcionam uma certa forma de prazer” (FOUCAULT, 1998, p. 39). Desta forma, diferente da concepção moderna de sexualidade, a experiência de *aphrodisia* dos gregos abarcaria o ato sexual, o desejo e o prazer.

O que na ordem da conduta sexual parece, assim, constituir para os gregos objeto da reflexão moral não é, portanto, exatamente o próprio ato (visto sob as suas diferentes modalidades), nem o desejo (considerado segundo sua origem ou direção), nem mesmo o prazer (avaliado segundo os diferentes objetos ou práticas que podem provocá-lo); é sobretudo a dinâmica que une os três de maneira circular (o desejo que leva ao ato, o ato que é ligado ao prazer, e o prazer que suscita o desejo). A questão ética colocada não é: quais desejos? quais atos? quais prazeres? Mas: com que força se é levado “pelos prazeres e pelos desejos?” A ontologia a que se refere essa ética do comportamento sexual não é, pelo menos em sua forma geral, uma ontologia da falta e do desejo; não é a de uma natureza fixando a norma dos atos; mas sim a de uma força que liga entre si atos, prazeres e desejos. É essa relação dinâmica que constitui o que se poderia chamar o grão da experiência ética dos *aphrodisia* (FOUCAULT, 1998, p. 42).

Por fim, destaco que a “sexualidade” é parte do processo de formação social e, em Atenas, será circunscrita pelo masculino. Tal formulação não fixa uma identidade indissolúvel, ao contrário, é possível alçar táticas que subvertam o domínio; devemos ter em vista que o poder não está dado e que existe uma disputa entre poder e verdade. Seguindo a linha foucaultiana, a historiadora Paloma Czapla (2019, p. 179) nos dá uma indicação de que somos

---

<sup>5</sup> Liddell e Scott (1940, p 124). Conferir o dicionário grego de Pierre Chantraine (1999, p. 147).

atravessados pelo poder, e essa relação faz com que se produza “nosso desejo, gestos, sentimentos e identidades. O poder se mantém porque tem efeitos no real e em nossos corpos”.

## 1.2. O contexto social das mulheres atenienses

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas, vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas. Quando amadas, se perfumam, se banham com leite, se arrumam. Suas melenas. Quando fustigadas não choram, se ajoelham, pedem, imploram. Mais duras penas Cadenas (BOAL; HOLANDA, 1976).

A música *Mulheres de Atenas* composta por Chico Buarque de Holanda e Augusto Boal na década de setenta é cantada até hoje. A canção parece-nos bastante adequada aos moldes das mulheres do final do século XIX (ANDRADE, 2002, p. 180) e traz o aspecto mais marcante do mundo grego: as mulheres sujeitadas. Na Atenas Clássica os deveres atribuídos às esposas “bem-nascidas” – mulheres legítimas dos cidadãos pertencentes à parcela dos *καλοὶ κἀγαθοί* (de nobre origem) – é, na análise feita por Fábio Lessa (2001, p. 17),

[...] o exercício das atividades domésticas, a submissão ao homem, a abstinência a prazeres do corpo considerados como masculinos, o silêncio, a fragilidade e a debilidade, a reprodução de filhos legítimos – preferencialmente do sexo masculino – , a vida sedentária reclusa no interior do *oikos*, bem como sua exclusão da vida social, pública e econômica.

Esse traço discursivo de inferioridade e subalternidade feminina são expressos, na perspectiva da historiadora Nathália Junqueira, em escritos que há uma predominância masculina, o que possibilitaria a crescente valorização de uma mulher cujos princípios e virtudes se baseiam nas expectativas do homem. Esse traço de masculinidade das fontes está presente tanto na cultura escrita como na imagética. Tal discussão justificaria a visão dominante do masculino sobre o feminino, entretanto, como pontua a própria autora, há possibilidades outras para além dessa estrutura hierárquica.

O lugar apagado das mulheres na vida social e a ausência de escritos de suas próprias mãos (Safo seria uma exceção), e o seu silêncio aconselhado pelos homens, tudo isso contrasta, segundo as palavras de Orrieux e Pantel (2004: 252), com a importância das reflexões masculinas sobre o feminino em todos os domínios da cultura grega, não somente nos documentos escritos, como também na cultura material produzida na época. Para os autores citados, essas reflexões justificariam constantemente a hierarquia que se dizia existir naturalmente entre os sexos e que a reflexão sobre os domínios masculino e feminino era um dos meios de abordar e de compreender outras clivagens fundamentais da cidade (JUNQUEIRA, 2001, p. 76).

A historiografia tradicional e os próprios documentos normativos (escritos) entendem o espaço da *oikia* como reservado às mulheres. Contudo, os achados arqueológicos não indicam essa limitação espacial (AULT; NEVETT, 2005, p. 162). Além disso, essa limitação poderá ser interpretada como uma tentativa de conduzir a conduta do outro.

[...] devemos ter bastante cuidado na leitura dos textos atenienses que procuravam *fixar* o papel da mulher na família e na *casa*, não para negar veementemente a este *fato* uma realidade, mas para interpretá-lo como uma estratégia antes de tudo, uma

estratégia na interação e entre homens e mulheres na cidade dos atenienses. Pois não temos testemunhos diretos, de viva voz ou das próprias mãos das mulheres, e temos que saber perceber no discurso do *adequado*, nas ênfases, nas maiores repetições e reiteraões, o que estava em jogo nessas interações (ANDRADE, 2002, p. 180-182).

Ao analisar os vasos gregos com temáticas voltadas ao gineceu, François Lissarrague afirma que a divisão de gênero é muito mais flexível e manipulada do que aparenta (LISSARRAGUE, 1998, p. 157-158). Em Atenas, a demarcação do espaço público e privado é construída por meio de estratégia de intervenção no cotidiano, ou seja, uma prática formada a partir de um “projeto de consenso, uma negociação de sentido, que poderia significar também o reconhecimento cotidiano ou não de uma hierarquia, do prestígio, da autoridade e do *status* de cidadão” (ANDRADE, 2002, p. 18). A *estratégia* referida por Andrade tem respaldo na análise teórica proposta por Michel de Certeau. Segundo o intelectual, a *estratégia* se desenrola a partir de um lugar próprio, se caracterizando por um domínio do espaço de interação social, tendo por objetivo expressar ou sancionar a ordem dominante.

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.) (CERTEAU, 1994, p. 99).

Assim, como forma de se apropriar do espaço e moldá-lo ao seu benquerer, os habitantes de Atenas “inventam” um discurso próprio, em que almejam o controle e o adestramento do cotidiano. Desta forma, a vida privada se constituiria como uma forma parcial, masculina e cidadã, de propor a divisão do espaço social (ANDRADE, 2002, p. 177). Alguns documentos escritos do século V a.E.C. que chegaram até nós, reforçam a subordinação feminina em detrimento ao masculino, endossando o estereótipo das *Mulheres de Atena*, música cantada por Chico Buarque.

### 1.2.1 O discurso masculino e a segregação sexual

#### a) Pandora e suas descendentes: o poema de Hesíodo

Hesíodo teria nascido em Ascra, uma aldeia no lado oriental de Monte Hélicon na Beócia e teria vivido no século VIII a.E.C, as principais obras atribuídas ao poeta – e que teria sido elaborada no mesmo século – são a *Teogonia* e *Os trabalhos e os Dias*. Nas narrativas, o discurso é utilizado de forma direta: “na primeira pessoa do singular, onde se dirige a um interlocutor em específico, ora na segunda pessoa do singular, à pessoa de Perses, seu irmão, ora na segunda pessoa do plural, quando fala aos reis” (MANTOVANELI, 2011, p. 33-34).

Sobre a via do autor pouco se tem informação, sendo preciso recorrer às suas obras para traçar um possível perfil:

Hesíodo é um pastor e agricultor, filho de um marinheiro que vivia de cabotagem até desistir dessa profissão e se fixar como agricultor em Ascra. Esse homem do campo teve dois filhos: Hesíodo e Perses. Após sua morte, sua herança foi dividida entre os filhos (DIAS, 2008, p. 8).

Apesar de se tratarem de obras do período arcaico, suas narrativas chegam até à Atenas do século V a.E.C., o que atesta seu valor discursivo para o período que estudamos. Hesíodo constrói, junto com os escritos homéricos, o pilar da cultura grega (MANTOVANELI, 2011, p. 31).

Os poemas hesiódicos foram amplamente divulgados no mundo antigo sob a forma oral, por meio da atuação dos rapsodos<sup>6</sup> (MANTOVANELI, 2011, p. 22). Os *aedos* – escritores desses enredos – são descritos, por Detienne (1967), como “Mestres da Verdade”; as canções poéticas proferidas pelos poetas são trazidas pelas Musas e estão, portanto, relacionadas à *Alethéia* – verdade. O discurso aqui é compreendido como eficaz e portador da verdade, pois advém de uma escala divina, diferente do discurso profanos, “que procura persuadir e se refere às questões do grupo” (DETIENNE, 2013, IX). As Musas evocam a *Mnemosýne*, “uma onisciência de caráter divinatório; tal como o saber mântico<sup>7</sup>, define-se pela fórmula: ‘o que é, o que será, o que foi’” (Ibidem, p. 15). Desta forma, a memória e o tom de vidência conferem ao discurso do *aedos* um estatuto mágico-religioso (DETIENNE, 2013, p. 16). Tanto na *Teogonia* quanto no *Os trabalhos e os dias*, o “poeta é sempre o inspirado das Musas, seu canto é o hino maravilhoso que as deusas o fizeram ouvir” (Ibidem, p. 26). Pela descrição religiosa que tem seu canto, as palavras de Hesíodo serão qualificadas como *etétyma*<sup>8</sup> (*Os trabalhos e os dias*, v. 10).

O poeta só tem a missão de exaltar os nobres, louvar os ricos proprietários que desenvolvem uma economia de luxo, fazem gastos suntuosos, orgulham-se de suas alianças matrimoniais e sentem-se envaidecidos com suas quadrigas ou suas proezas atléticas [...]. Na época arcaica, mesmo depois do declínio de sua função litúrgica, que coincide com o desaparecimento da função da realeza, ele continua sendo para a nobreza guerreira e aristocrática um personagem todo-poderoso: só ele concede ou nega a memória. É em seu discurso que os homens se reconhecem. [...] o poeta é sempre o “Mestre da Verdade”. Sua “verdade” é uma “Verdade” assertórica; ninguém a contesta, ninguém a demonstra (DETIENNE, 2013, p. 28-29).

Essa “Verdade” a qual Detienne declara ser ligada ao discurso hesiódico não se liga à nossa. Não há racionalidade científica que possa ser provada pelo experimento químico ou físico (DETIENNE, 2013, p. 1). Por fim, o autor toma a verdade como um discurso proferido a

<sup>6</sup> Os rapsodos eram cantores ou declamadores profissionais, eles costumavam percorrer várias cidades divulgando as obras dos *aedos* (poetas) (MANTOVANELI, 2011, p. 22).

<sup>7</sup> É uma saber oracular.

<sup>8</sup> Em verdade, autêntico (CHANTRAINE, 1999, p. 381).

partir de um lugar de privilégio, seria sobre esse fundamento que Hesíodo teria construído suas narrativas.

Na *Teogonia* de Hesíodo é narrada a gênese das potências imortais e de como viver em comunhão com as leis dos deuses. Ao descrever a fabricação do *cósmos* o autor explica, através da figura de Pandora, a formação da primeira mulher e como os Homens<sup>9</sup> foram castigados pelos deuses. A criação feminina justificava o motivo pelo qual as mulheres deveriam ser segregadas do ambiente masculino. Segundo o mito, num banquete conduzido para selar a paz entre mortais e imortais, Prometeu<sup>10</sup> engana a Zeus, apresentando-lhe duas oferendas: na primeira, está a boa carne, coberta de um repulsivo estômago de boi; na segunda, tem uma vistosa gordura que cobre os ossos, sem que haja nenhuma carne. O deus olímpiano, escolhendo a parte menos agradável, percebe ter sido vítima de um astucioso plano de Prometeu (*Teogonia*, v. 535-565). Para Fenand Robert e Jean-Pierre Vernant, a narrativa mítica estaria justificando uma prática sacrificial antiga, em que a carne do animal sacrificado era comida pelos homens e o resto era ofertado aos deuses, é por isso que Zeus escolheu a parte menos agradável (ROBERT, 1988, p. 25; VERNANT, 1999, p. 157).

Irado com a enganação, Zeus resolve se vingar e tira dos homens o fogo, esse que será roubado por Prometeu e devolvido à humanidade. Ao perceber essa segunda façanha, Zeus se enche de ira, castigando os homens e o ladrão. O Titã é destinado a viver longe dos mortais, agrilhado num rochedo, tendo seu fígado devorado, todos os dias, pela águia de Zeus, símbolo do raio divino. Na interpretação do mito por Jean-Pierre Vernant (1999/2000, p. 76), a águia é a portadora do fogo, dessa forma, “o fogo roubado pelo Titã reaparece em seu fígado”.

Já os homens serão punidos, a mando de Zeus, por Hefestos, que então criará a mulher: o “presente dos deuses” – δῶρον θεῶν.

Zeus criou já ao invés do fogo um mal aos homens: plasmou-o da terra o ínclito Pés-tortos [Hefestos] como virgem prudente, por desígnios do Cronida; cingiu e adornou-a a Deusa Atena de olhos glaucos com vestes alvas, compôs um véu laborioso descendo-lhe da cabeça, prodígio aos olhos, ao redor coroas de flores novas da relva sedutoras lhe pôs na frente Palas Atena e ao redor da cabeça pôs uma coroa de ouro, quem a fabricou: o ínclito Pés-tortos lavrando-a nas mãos, agradando a Zeus pai, e muitos labores nela gravou, prodígio aos olhos, das feras que a terra e o mar nutrem muitas ele pôs muitas ali (esplendia muita a graça) prodigiosas iguais às que vivas têm voz. Após ter criado belo o mal em vez de um bem levou-a lá onde eram outros Deuses e homens adornada pela dos olhos glaucos e do pai forte. O espanto reteve Deuses imortais e homens mortais ao virem íngreme incombátível ardil aos homens. Dela descende a geração das femininas mulheres. Dela é a funesta geração e grei das mulheres, grande pena que habita entre homens mortais, parceiras não da penúria cruel, porém do luxo. Tal quando na colmeia recoberta abelhas nutrem zangões,

<sup>9</sup> Homens aqui está com letra maiúscula para determinar que estamos aludindo ao gênero masculino.

<sup>10</sup> Segundo Lafer (1996, p. 29), “Epimeteu é irmão e reverso de Prometeu; seu nome indica que ele tem a compreensão dos fatos só após terem eles acontecido, como podemos verificar no mito. Fala-se em ‘prometéia’ e em ‘epimeteia’, como formas de inteligência dos fatos.”

emparelhados de malefício, elas todo o dia até o mergulho do sol diurnas fadigam-se e fazem os brancos favos, eles ficam no abrigo do enxame à espera e amontoam no seu ventre o esforço alheio, assim um mal igual fez aos homens mortais Zeus tonítuo: as mulheres, parelhas de obras ásperas, e em vez de um bem deu oposto mal. Quem fugindo a núpcias e a obrigações com mulheres não quer casar-se, atinge a velhice funesta sem quem o segure: não de víveres carente vive, mas ao morrer dividem-lhe as posses parentes longes. A quem vem o destino de núpcias e cabe cuidadosa esposa concorde consigo, para este desde cedo ao bem contrapesa o mal constante. E quem acolhe uma de raça perversa vive com uma aflição sem fim nas entranhas, no ânimo, no coração, e incurável é o mal. Não se pode furtar nem superar o espírito de Zeus pois nem o filho de Jápeto o benéfico Prometeu escapou-lhe à pesada cólera, mas sob coerção apesar de multissábio a grande cadeia o retém (HESÍODO, *Teogonia*, v. 571-617).

Para tornar a mulher irresistível, cada deus dá a ela sua mais reluzente característica, tornando-a um ser belo, sedutor e persuasivo. Apresentada aos deuses e aos mortais, a mulher se mostra sedutora e causa *thaúma* – espanto, admiração (ANDRADE, 2001, p. 42). No fim de sua criação, a mulher receberá de Hermes, mensageiro dos deuses, o dom da palavra e esse a nomeou “Pandora, aquela que é portadora de todos os dons, por isso um mal travestido de bem” (*Teogonia*, v. 585-593), ou, no grego, Πανδώρα, presente de todos<sup>11</sup> (LIDDELL; SCOTT, 1940, p. 475). Sendo o mal, as mulheres persuadem os homens a casarem com elas e gastam a sua fortuna de maneira indiscriminada, como bem, são necessárias para reprodução.

Após o castigo de Zeus, o homem é condenado ao trabalho e o faz para garantir sua sobrevivência, mas Pandora nunca está satisfeita, está sempre a reclamar do que não tem, sua postura é justificada pelo espírito execrável dado por Hermes (HESÍODO, *Teogonia*, v. 598-599). Moldada pelos deuses com o intuito de causar aflição aos homens, sua criação institui o casamento como obrigação e, assim, a capacidade do homem de gerar vida só se manifesta quando o mesmo aceita o castigo dos deuses, caso o contrário, não aceitando as núpcias, morre sozinho, sem herdeiros (Ibidem, v. 603-612). O apetite do ventre feminino é o consumo excessivo de alimento e o apetite sexual. Segundo Hesíodo no poema *Os trabalhos e os dias* (v. 582-586), “quando o cardo floresce e a estridente cigarra pousa na árvore [...], as mulheres são mais ardentes”. De outro modo, no verão as mulheres revelariam seu apetite erótico, dada a premissa, Vernant (1999, p. 164) afirma que a mulher é um *gastèr* – um ventre – que engole todas as riquezas do marido e, ao mesmo tempo, deve ser fecundado, associando o mito de criação do feminino ao *gastèr* com o qual o Titã envolve a parte comestível do animal.

Como enfatiza Andrade (2001, p. 43), a mulher será, então, o “mal necessário” e, jamais, a “metade do homem”. A primeira mulher é um ser duplo, possuidora das artimanhas e beleza dos deuses, é exógena à *pólis*.

Na personagem de Pandora vêm se inscrever todas as tensões, todas as ambivalências que marcam o estatuto do homem, entre animais e deuses. Pelo encanto de sua

<sup>11</sup> “Giver of all”.

aparência exterior, semelhante à das deusas imortais, Pandora reflete o rildo divino. Pela cadélice de seu espírito e de seu temperamento, ela tange a bestialidade. Pelo casamento que representa, pela palavra que articula, pela força que Zeus ordena seja colocada nela, Pandora é propriamente humana (VERNANT, 1999, p. 168-169).

Pandora funda uma nova raça: a das mulheres. A voz que sai de Pandora, diferente do homem, não traz verdades, mas cria ilusões sobre quem a ouve. Dela, diz Vernant (2000, p. 69), irradia *kháris*, charme irresistível, “um brilho que submerge e doma quem a vir”. Por fim, pode-se inferir que a narrativa hesiódica informa de que modo a humanidade será composta por dois sexos: “em suma, não há mais Homem sem Pandora” (VERNANT, 1999, p. 170).

Como a ave que sempre come o fígado de Prometeu, Pandora também pode ser interpretada como o fogo, “ela própria é um fogo que queima o homem, que o seca pela fadiga e pelas preocupações (por seu duplo apetite e por todos os males que lhe traz)” (VERNANT, 1999, p. 165). Por mais vigor que possa ter, o homem poderá ser sugado/queimado pela sua mulher e condenado a velhice precoce (*Os trabalhos e os dias*, v. 702-706), pois “Pandora é o fogo que Zeus introduziu nas casas e que queima os homens sem que seja preciso que se acender qualquer chama” (VERNANT, 2000, p. 73).

Na interpretação elaborada por Jenny Strauss Clay, assume-se que, ao negar o fogo ao homem, Zeus deseja limitar seu poder, pois vê a humanidade masculina como uma possível ameaça; contudo, Prometeu foi bem sucedido ao roubar o fogo e devolvê-lo aos homens. Por isso, o Crônida precisou criar Pandora: “embora Prometeu tivesse sucesso ao roubar novamente o fogo, a criação de Zeus da Mulher/Esposa permanentemente enfraquece os homens forçando-os a trabalhar incessantemente para alimentar a esposa e os filhos”<sup>12</sup> (CLAY, 2003, p. 126). A mulher foi desenhada, portanto, como uma armadilha dos imortais aos mortais. O poema não tem a intenção de explicar de onde vêm os homens – a raça masculina –, mas de explicar por que eles precisam dividir lugar com as mulheres (ANDRADE, 2001, p. 42).

Pandora e suas descendentes formam, então, uma raça à parte, não são imortais, mas também não são homens; sua identidade é ambígua, toma parte das características dos deuses (tendo o rosto semelhante às deusas), dos mortais (voz e forma humana) e dos animais (possuía um espírito de cão – *κυνεὸς νόος* – dado por Hermes e fome de zangão) (ANDRADE, 2001, p. 47-48). Desta forma, o discurso de separação dos sexos, escrito por Hesíodo por volta do século VIII a.C., descreve a posição feminina como perigosa, meticulosa, ardilosa, devendo os homens tomarem cuidado com a raça criada pelos deuses, essa que é exógena à *pólis*, ou seja, uma raça criada fora do mundo políade, e que é, portanto, o outro dentro desta cidade.

---

<sup>12</sup> Although Prometheus succeeds in stealing fire back again, Zeus’s creation of the Woman/Wife permanently weakens men by forcing them to toil ceaselessly to feed wife and children.

### b) Hipócrates e a “medicina”<sup>13</sup> grega

A inferioridade e reclusão feminina foi justificada, também, pela “medicina”. O médico grego Hipócrates, nascido em Cós – ilha-grega localizada no Dodecaneso, na extremidade leste do mar Egeu – em meados de 460 a.E.C. Segundo Regina Andrés Rebollo (2006, p. 47-48), a maior parte dos trabalhos do *Corpus Hipocráticos* que são considerados fundamentais na composição das tradições futuras teria surgido entre os 420 e 350 a.E.C., embora se possa afirmar que alguns são anteriores e outros posteriores. O vínculo com a prática e saber “médico” se estabelecia de forma hereditária, assim, “Hipócrates foi formado pelo pai, Heraclides, e o avô, Hipócrates, ambos médicos asclepiades<sup>14</sup> da Ilha de Cós” (REBOLLO, 2006, p. 49).

As obras de Hipócrates chegaram até nós como *Corpus Hippocraticus* e tratam de diversas recomendações e descrições “médicas”, sendo, provavelmente, utilizados como ferramenta didática na orientação prático-teórica. Em seus escritos, o “médico” deu grande importância à dieta e aos exercícios (corpo e mente), afinal, a preocupação com esses elementos estava aliada com o humor, que era mantido pelo equilíbrio de quatro componentes: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra (coração, cérebro, fígado e baço) (*Da Natureza do Homem*).

Mesmo tratando-se de um documento tão antigo e até obsoleto, a influência e discurso do “médico” vão além de seu tempo, basta percebermos que é lembrado nas cerimônias de medicina até hoje, no século XXI: quando os estudantes, de pé e em posição de honra, se comprometem com a sua profissão proferindo o juramento “médico” atribuído a Hipócrates. O compromisso travado entre “médico” e paciente mostra-se solidário e solícito para com todos os que necessitam de cuidados, mas poucos sabem que os escritos hipocráticos reservam um lugar não muito especial às mulheres.

A ideia de uma inferioridade feminina não é absolutamente enfatizada por Hipócrates, mas é fato que seus escritos apresentam nuances desse discurso. O “médico” afirma que a criança é gerada a partir da mistura das sementes, masculina e feminina, sendo o sexo da criança determinado por meio de algumas variáveis, por exemplo, a influência da direita e da

<sup>13</sup> A palavra grega para designar os hipocráticos era *iatroí*. Os *iatroí* são retóricos e se esforçaram para refutar os métodos de seus rivais. Sua argumentação era pragmática, mas sua explicação do seu próprio método deixava a desejar. Assim, para Bacelar (2018b, p. 122), a tradução do termo *iatroí* por médico é “um tanto incômoda, já que ela induz a projetar sobre a antiguidade o estatuto social do médico e a autoridade científica da biomedicina ocidental dos nossos dias”. Por essa explanação, medicina e termos sinônimos referentes à antiguidade foram colocados entre aspas.

<sup>14</sup> Aqui a autora faz referência ao deus da medicina, Asclépio. Os médicos asclepiades trabalhavam em santuários do deus Asclépio, em suas práticas não havia a separação entre medicina e religiosidade.

esquerda. Coloca-se em evidência que a superioridade da direita está acima da esquerda, afinal, é da parte direita que é produzido o masculino: do testículo esquerdo se produziria uma semente feminina, do direito a masculina – “Puberdade: qualquer que seja o testículo que aparece do lado de fora; da direita, masculino, da esquerda, feminino”<sup>15</sup> (*Epidemias*, II, 5, 21)<sup>16</sup>. Além disso, “a mama direita e o olho direito têm a maior força em relação à natureza. O mesmo com a parte inferior, também porque o macho é engendrado à direita”<sup>17</sup> (*Ibidem*, 15).

Na obra *Geração*, Hipócrates desenvolve a tese de que durante o coito que as sementes se misturam, masculino e feminino entram em disputa, e, nesse momento, o sexo e as características físicas serão determinados pela semente vitoriosa (*Geração*, VII, 6, 478)<sup>18</sup>. Sobre essa questão o autor explicita que “a criatura masculina sendo mais forte que a fêmea deve, é claro, se originar de um espermatozoide mais forte”<sup>19</sup> (*Ibidem*). A hipótese hipocrática leva em consideração que homens e mulheres eram indispensáveis ao conceber a criança, mas coloca em evidência, também, os aspectos de inferioridade e superioridade presentes em cada sexo.

Na Grécia Clássica, os aspectos físicos do masculino e do feminino eram identificados por observação e não por exames internos:

O paradigma cultural de masculinidade e feminilidade teve que ser apoiado pela demonstração de que características masculina ou feminina, tipicamente observáveis (ambos os órgãos genitais e as diferenças menos constantes de forma e comportamento do corpo), eram evidências de uma natureza invisível, mas perfeitamente identificadas como masculina ou feminina (*physis*)<sup>20</sup> (DEAN-JONES, 1995, p. 43-44).

A partir do estudo hipocrático, por exemplo, foi determinada a temperatura do corpo feminino: quente – quando o sangue envolve seu útero – e frio – após a menstruação (DEAN-JONES, 1995, p. 45- 46). As características físicas, como a temperatura dos corpos, legitimavam uma possível diferenciação dos espaços a serem ocupados pelos homens e mulheres: por terem os corpos frios, as mulheres não poderiam se expor ao espaço externo, direito este reservado apenas aos homens por possuírem o corpo quente (LESSA, 2011, p. 105). Ao estudar os *Corpus Hipocráticos* e o *De anima* de Aristóteles, Jean-Baptiste Bonnard entende que a diferença entre os sexos não vem de uma polaridade, mas de uma insurgência da natureza.

A diferença entre os sexos não é, em verdade, para esses escritores mera polaridade; deriva de uma diferença da natureza, resultante de um processo que continua ao longo

<sup>15</sup> Lubriciousness: whichever testicles appear outside; of right, male, of left, female.

<sup>16</sup> Livro II, seção 5, item 21.

<sup>17</sup> The right breast and the right eye have the greatest force with regard to nature. The same with the lower part, also because the male is engendered the right.

<sup>18</sup> Livro, parágrafo e página.

<sup>19</sup> the male creature being stronger than the female must of course originate from a stronger sperm.

<sup>20</sup> the cultural paradigm of masculinity and femininity had to be supported by demonstrating that typical male or female observable characteristics (both genitalia and the less constant differences of body shape and behaviour) were evidence of a more perfectly male or female invisible nature (*physis*).

da vida. O que resulta em um ciclo vicioso no corpo feminino, onde a umidade excessiva é mantida, e em um ciclo virtuoso no corpo masculino, onde – exceto em caso de doença ou defeito constitucional – o equilíbrio adequado entre calor e frio, umidade e secura, persiste e renova continuamente a masculinidade. Essa diferença de natureza é ainda mais visível no ramo da “medicina” hipocrática voltado para a anatomia feminina: *Os tratados ginecológicos*.<sup>21</sup> (BONNARD, 2013, p. 11).

O órgão que chama atenção no corpo feminino é o útero, um ser vivo e autônomo que, estando conectado ao ciclo menstrual, seria responsável por agenciar o *modus* operante do comportamento e humor da mulher (*Da natureza da mulher*, 8-7). A menstruação era um fator endógeno que causava alterações psíquicas e que, por sua influência natural, poderia alterar todos os órgãos de maneira patológica. O sangue era um excremento, se apresentava como um desequilíbrio próprio às mulheres, pois era o motivo do excesso de humor corporal relacionado com a menstruação e, portanto, com o humor feminino.

O útero que em grego se escreve ὕστερα (CHANTRAINE, 1999, p. 1162)<sup>22</sup> torna-se parte do processo do ser mulher. Em um de seus casos de prolapso, Hipócrates fala da ocorrência do deslocamento do útero (*Da natureza da mulher*, 5), explicando-o, dentre outros motivos, pelo desejo ávido de conceber (BONNARD, 2013, p. 12). Yvonne Knibiehler (2000), no livro *Historia de las Madres y de la Maternidad en Occidente*, ao analisar os escritos hipocráticos, afirma: “[...] os discípulos de Hipócrates estavam convencidos de que todas as doenças femininas tinham sua origem no útero: a esterilidade era o mal absoluto e o parto era a melhor prova de saúde”<sup>23</sup> (2001, p. 15). Não eram só as doenças que tinham origem no útero, mas acreditava-se que o próprio prazer feminino estaria localizado nesse órgão. Apesar de haver um prazer feminino, ele parece estar diretamente ligado ao prazer masculino, ao útero e à reprodução, ratificando, de certa forma, o pensamento de Jean-Baptiste Bonnard no qual a mulher é colocada como mera reprodutora.

Durante a relação sexual a vagina é friccionada e o útero é perturbado, uma irritação se instala no útero que produz prazer e calor no corpo em repouso. A mulher também emite algo de seu corpo, às vezes no útero, que então se torna úmido, e às vezes, também, externamente, se o útero estiver aberto de forma normal. Uma vez iniciada a relação sexual, ela sente prazer o tempo todo, até que o homem ejacule. [...] Tanto

<sup>21</sup> The difference between the sexes is thus not, for these writers, merely a polarity; it derives from a difference of nature, resulting from a process that continues throughout the life course. It results in a vicious cycle in the female body, where the excessive moisture is maintained, and in a virtuous cycle in the male body, where – except in case of illness or constitutional defect – the proper equilibrium between heat and cold, moisture and dryness, persists and continually renews masculinity. This difference of nature is still more visible in the branch of Hippocratic medicine concerned with female anatomy: *the gynecological treatises*

<sup>22</sup> Dele deriva o termo *hystérikos* (ὕστερα), tendo, portanto, relação com a histeria descrita na Europa moderna do século XVII (CHANTRAINE, 1999, p. 1162).

<sup>23</sup> Los discípulos de Hipócrates estaban convencidos de que todas las enfermedades femeninas tenían su origen en el útero: la esterilidad era el mal absoluto y el parto la mejor prueba de salud

o prazer quanto o calor atingem seu pico, simultaneamente, com a chegada do espermatozoide ao útero, e cessam<sup>24</sup> (*Geração*, VII, 4, 477).

Segundo Knibiehler, a inferioridade feminina era clara para os “médicos” gregos, mas o problema sobre o qual eles se debruçavam não era esse. A pergunta que queriam responder era se tal inferioridade influenciava na reprodução, e o motivo pelo qual as mulheres tinham filhos de um sexo ou de outro. As respostas, de acordo a autora, não vinham só das observações médicas, mas das filosóficas (2001, p. 14). A mensagem do *Corpus Hipocráticos* se resumiria na frase “Tota mulier in utero”<sup>25</sup> (KNIBIEHLER, 2001, p. 14). Esse recipiente invertido que vez ou outra se abria para deixar passar a menstruação, o esperma e o bebê, se fechava para manter dentro o mesmo esperma e alimentar o feto. O útero, dessa forma, era o órgão principal na diferenciação de gênero. Nessa perspectiva, os “médicos” hipocráticos estavam convencidos de que ele era a fonte das doenças femininas (Ibidem, p. 15).

Ainda que possua caracteres misóginos, a performance sexual descrita por Hipócrates (*Geração*, I; VIII) durante a ejaculação vai além de dois corpos que com suas genitais produzem embriões, pois, ali, há prazer<sup>26</sup>. O ato sexual perpassa e esgota cada parte dos corpos naquela ação, tanto o corpo feminino, quanto o masculino<sup>27</sup>, ainda que o prazer da mulher não seja necessário à procriação (KNIBIEHLER, 2001, p. 15-16). Após o ato sexual, os corpos se esgotam no prazer, “visto que foi seu corpo inteiro que produziu a pequena quantidade de esperma que lhe proporciona seu prazer. Portanto, o ato sexual concerne ao corpo inteiro” (FOUCAULT, 2016, p. 139). Assim, ainda que a teoria hipocrática traga um aspecto de inferioridade feminina, causada pela instabilidade do seu corpo e de seus aspectos físicos, traz também a ideia de que a mulher participa e se deleita com o ato sexual.

### c) A filosofia de Xenofonte e o ideal de esposa

Xenofonte nasceu em Erquia (*demos* de Atenas), alguns anos depois da Guerra do Peloponeso (431-404 a.E.C.), e pouco presenciou da ascensão ateniense e da potência democrática que foi o século V a.E.C.

Assistiu, contudo, ao prenúncio da dominação macedônica sobre a Grécia. Em 354 a.C., possível ano de sua morte, Filipe da Macedônia ataca as cidades gregas da costa

<sup>24</sup> During intercourse the vagina receives friction and the womb is disturbed, an irritation is set up in the womb which produces pleasure and heat in the rest of the body. A woman also emits something from her body, sometimes into the womb, which then becomes moist, and sometimes externally as well, if the womb is open with the normal. Once intercourse was begun, she experiences pleasure throughout the whole time, until the man ejaculates. [...] Both the pleasure and the heat reach their peak simultaneously with the arrival of the sperm in the womb, and then they cease.

<sup>25</sup> Toda mulher é útero.

<sup>26</sup> Ver FOUCAULT, 2016, p. 138-140.

<sup>27</sup> Demarco que são corpos binários pelo fato de Hipócrates não parecer falar da experiência homoerótica no mundo Grego.

setentrional, conquistando Potidéia e Metona – colônias atenienses – e apodera-se das minas de ouro do monte Pangeu. Entre 408 a.C., ano que Xenofonte alcança a maioria, e 401 a.C., quando parte para aventura na Ásia, teria podido acompanhar Sócrates [...]. Platão e Xenofonte, ainda que por um breve período, poderiam simultaneamente ter frequentado Sócrates. Xenofonte toma parte da Tirania dos Trinta (404-403 a.C.), como cavaleiro. Em seguida em 401 a.C., junta-se ao exército de mercenários gregos de Ciro, o jovem, em uma expedição para Ásia (LIMA, 2012, p. 10).

Após esse longo percurso, o filósofo volta a pátria, mas logo sofre ostracismo e se junta ao exército do rei espartano Agesilau. Xenofonte ainda participa da batalha em Coronéia (390-388 A.E.C.), na cidade da Beócia e, mais tarde, se retira para uma propriedade em Cilonte, cedida a ele pelos espartanos. Na década de sessenta do século IV a.E.C., Esparta e Atenas firmam um acordo que permitirá o regresso do filósofo a sua cidade de origem. “Mesmo exilado de Atenas, Xenofonte, em alguma medida, estava inserido nas discussões de seu tempo sobre temas como o da *paideia* adequada e o da política” (LIMA 2012, p. 11). Deste modo, o texto *Econômico* versa sobre a forma como a mulher deveria se posicionar na sociedade do século V a.E.C. ou IV a.E.C e reger os bens do esposo.

O *Econômico* é uma obra escrita entre 390 e 371 a.C. pelo filósofo e possível discípulo de Sócrates, Xenofonte. Na narrativa são reveladas, por meio do discurso de Iscômaco (o personagem principal da trama), as opiniões do autor acerca da formação feminina. A filosofia de Xenofonte não se inscreve nos cânones do fazer filosófico; não problematiza ou idealiza as virtudes, o saber ou a verdade. A sua concepção de mundo é voltada ao plano das opiniões (LIMA, 2012, p. 12). Quanto ao universo feminino, o filósofo entende a mulher como pertencente ao interior da casa e o homem ao exterior. O objetivo de seu texto é mostrar técnicas que possam fazer com que a casa prospere.

Desde o início, na minha opinião, o deus preparou-lhes a natureza, a da mulher para os trabalhos e cuidados do interior, a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior da casa. Preparou o corpo e a alma do homem para que possa suportar melhor o frio, o calor, caminhadas e campanhas bélicas. Impôs-lhe, por isso, os trabalhos fora de casa; à mulher, penso eu, por ter-lhe criado o corpo mais fraco para essas tarefas, disse-me ter dito, impôs as tarefas do interior da casa (*Econômico*, VII, 22-24).

Iscômaco é um rico proprietário de terras em Atenas, sua performance é tomada na filosofia de Xenofonte para descrever o homem de “bom caráter e gestor bem-sucedido de sua propriedade” (ALMEIDA, 2012, p. 30). A ele foi atribuído o epíteto *καλὸς κἀγαθός* (belo e bom). Jean-Pierre Vernant, ao analisar o homem grego do período clássico, ressalta a visão de Xenofonte sobre o ideal masculino sendo: “religioso, militar, econômico, doméstico, rústico, ouvinte e espectador” (2002, p. 169).

Ao discursar sobre a ocupação das funções no interior e exterior da casa, Iscômaco formula, nas palavras de Emerson Rocha de Almeida (2012, p.31), uma “paideia econômica” motivada pelas leis divinas.

Para a mulher é mais belo ficar dentro de casa que permanecer fora dela e para o homem é mais feio ficar dentro de casa que cuidar do que está fora. Se alguém faz coisas estranhas à natureza que a divindade lhe deu, talvez os deuses não deixem de perceber que ele está fora de seu lugar e ele é punido por descuidar-se de tarefas que são suas ou fazer tarefas da mulher (*Econômico*, VII, 30-32).

A narrativa deixa claro que a mulher trazida à mente por Iscômaco é a mulher da elite, subscrita no silenciamento e submissão ao marido; a sua educação não é adquirida por meio do pai ou da mãe, mas do próprio esposo. Comparada à abelha-rainha que cuida da colmeia e a faz prosperar, a mulher ideal deve administrar o *oîkos*<sup>28</sup>, não deixando que as abelhas (os servos) fiquem ociosas. Quem primeiro apresentou-nos a abelha-rainha foi o poeta Semônides de Armogos, que em seu *Iambos* decompôs a figura de Pandora fazendo uma analogia a vários animais: porca, raposa, cadela, mula, doninha, égua, macaca, abelha. A décima espécie feminina introduzida pelo poeta – a abelha – era a “única realmente desejável para coabitação humana” (ANDRADE, 2001, p.149).

Outra fê-la da abelha: afortunado o que a tem;  
só a esta não assenta a censura;  
os bens crescem e aumentam por causa dela.  
Amiga do marido que ama, envelhece na sua companhia,  
depois de ter gerado uma bela e ilustre descendência.  
Distingue-se entre todas as mulheres,  
uma graça divina envolve-a (SEMÔNIDES, *fragmento 7*, 83-89).

A educação recebida pela esposa de Iscômaco se faz presente na obra, sobretudo, no livro VII quando no diálogo com Sócrates manifesta a forma como a ensinou liderar a casa, tornando-a colaboradora da ascensão masculina. A necessidade de ensinar a mulher é justificada na própria fragilidade de sua natureza e quando os deuses a criam como armadilha aos homens.

Sócrates – Quanto ao resto, Iscômaco, disse eu, tu mesmo educaste tua mulher para que fosse capaz de cuidar das tarefas que lhe cabem?

Iscômaco – Não, por Zeus! disse Iscômaco, não o fiz antes de oferecer sacrifícios e, com uma prece, pedir que eu, ensinando, e ela, aprendendo, conseguíssemos o melhor para nós ambos.

Sócrates – E tua mulher, disse eu, não participou contigo dos mesmos sacrifícios e preces?

Iscômaco – Participou, sim, disse Iscômaco, e aos deuses fez muitas promessas de que seria como é preciso. Via-se que não descuidaria do que lhe fosse ensinado.

<sup>28</sup> O *oîkos* deve ser compreendido como “tudo o que pertencia à família, como bens – escravos, gado, fazenda etc.” (ALMEIDA, 2012, p. 34), alguns autores antigos usam o termo como sinônimo do espaço doméstico...

Sócrates – Pelos deuses, Iscômaco! Conta-me o que lhe ensinaste em primeiro lugar. É isso que eu gostaria de ouvir-te contar e muito mais que de ouvir-te falar sobre a mais bela competição de ginástica ou hipismo.

E Iscômaco respondeu:

Iscômaco – É isso que queres, Sócrates? Quando a senti dócil e à vontade para conversar comigo, interroguei-a mais ou menos assim: Dize-me, minha mulher, será que já pensaste por que te tomei como esposa e por que teus pais te entregaram a mim? Sei, e é evidente para ti, que não haveria dificuldade de achar outro com quem dormirmos. Eu refletia a meu respeito e teus pais sobre ti para ver quem escolheríamos como o melhor para a casa e para os filhos. Eu te escolhi e os teus pais, acho eu, dentre os maridos possíveis me escolheram para ti. Quanto aos filhos, quando a divindade conceder que os tenhamos, nesse momento deliberaremos sobre eles para que os eduquemos da melhor maneira possível, pois também comum a nós dois será esse bem, conseguir os melhores aliados e os melhores protetores na velhice. Agora, porém, o que temos em comum é esta casa. Eu declaro que é de nós dois tudo o que tenho e tudo o que trouxeste puseste em comum. E não devemos ficar calculando qual de nós contribuiu mais em quantidade. Ao contrário, é preciso que saibamos bem que, dentre nós, o que for melhor parceiro, esse é quem contribuirá com o que é de maior valor.

A isso, Sócrates, minha mulher respondeu: 'Em que, disse ela, eu poderia colaborar contigo? Que capacidade teria eu? É de ti, ao contrário, que tudo depende. A minha parte, afirmou minha mãe, é ter juízo.'

Por Zeus! É sim, minha mulher, disse eu, e meu pai disse-me o mesmo. Próprio dos que têm juízo, porém, seja homem ou mulher, é fazer com que o que têm esteja da melhor forma possível e que as outras coisas, em sua maior parte, venham a ser acrescentadas por meio do que é belo e justo (*Econômico*, VII, 7-16).

Em princípio, e de maneira superficial, poderíamos retirar a parte que Iscômaco alude aos deveres iguais perante à *oikia* e compreender o texto como trazendo uma isonomia no tocante ao gênero: “[...] seja homem ou mulher, é fazer com que o que têm esteja da melhor forma possível e que as outras coisas, em sua maior parte, venham a ser acrescentadas [...]”, deslocando esse trecho de contexto, poderia inferir que a mulher-abelha aparece no *Econômico* de forma complementar ao homem. Vítimas de uma complementaridade irreduzível, imposta pela divindade e pelos costumes (*Econômico*, VII, 16), pois o homem não sobrevive e não aumenta seus bens sem a esposa, e a mulher nada mantém se não for a atividade masculina. Assim, “homens e mulheres, cada um dentro de seu respectivo domínio espacial, têm força e prerrogativas simétricas, ou seja, marcadas pela equivalência” (ANDRADE, 2001, p. 151).

Contudo, o belo e justo ao feminino será posto de maneira excludente. Os afazeres destinados à esposa são guiados, ao casar torna-se aprendiz, só lhe cabe a arte de tecer, essa que não será ensinada pelo esposo. A arte de formar a “mulher de bem” é parte do papel masculino, ao esposo é dado o mérito de uma boa formação. A mulher de Iscômaco, cujo nome nem mesmo é mencionado, será condenada a ser como a abelha-rainha, devendo cuidar do interior da casa e gerir os bens:

Iscômaco – Ela (a abelha), disse-lhe eu, permanecendo na colmeia, não deixa que as abelhas fiquem ociosas. Ao contrário, as que devem trabalhar fora envia para o trabalho e fica sabendo o que cada uma trouxe para dentro de casa, recebe-o e

conserva-o até o momento em que deverá usá-lo. E, quando chega o momento de usá-lo, distribui a cada uma o devido. E fica à frente da feitura dos favos para que sejam feitos bela e rapidamente e cuida da prole para que cresça bem (*Econômico*, VII, 33-34).

Assim, o que fica evidente na obra de Xenofonte são as virtudes almeçadas para as mulheres “bem-nascidas”: “a reclusão no interior do *oïkos*, o silêncio, a inferioridade, a debilidade, a fragilidade, a passividade, entre outros” (LESSA, 2011, p. 105). A mulher-abelha é então uma espécie particular de feminino, a única desejável pelos “cidadãos de bem”. Como sintetizou Andrade (2001, p. 149), ela era a complementaridade do masculino, sóbria e casta, “não se preocupava com comida excessiva, com maquiagens, penteados e adornos, nem dava atenção às conversas entre mulheres acerca dos atos de Afrodite”. No *Econômico*, a mulher-abelha passa de idealização a possibilidade arrematada por escolha do esposo: “não é mais ficção, uma possibilidade da loteria do casamento, mas uma escolha do marido, e uma aplicação do ‘homem de bem’ em sua educação” (Ibidem, p. 150).

Na hierarquia proposta pelo filósofo, o homem seria o provedor social dos bens mediante seu exaustivo trabalho, enquanto a mulher deveria gerir os bens trazidos pelo marido de maneira a poupá-los e evitar o desperdício, “circunstância que Xenofonte considera regra entre as mulheres por sua atribuída falta de controle racional, por suas pretensas futilidades, por sua imputada lubricidade” (BITTENCOURT, 2017, p. 74). Portanto, o trabalho feminino não é compreendido como necessário para se prover bens à casa, é como se a mulher não fosse capaz de produzir riquezas, apenas de conservá-las. Devido à irracionalidade feminina, caberia ao marido o comando sobre todas as coisas, inclusive sobre sua esposa, nesse sentido, a coerção adequada era necessária “para atenuar suas ditas falhas naturais e assim se manter o equilíbrio do lar e dos bens familiares, promovendo então a paz e a prosperidade dos seus membros, disposições essas garantidas, a rigor, pela coerção” (Ibidem, p. 75).

#### **d) O discurso aristotélico sobre o feminino**

Aristóteles, discípulo de Platão, nasceu em Estagira no século IV a.E.C. (384 a.E.C. - 322 a.E.C.), sua opinião a respeito das mulheres pode ser encontrada na *Política*, obra em que narra maneiras de bem viver dentro da *pólis*, e de maneira mais incisiva na *História dos Animais*, na qual, como o título já sugere, trata de uma análise corporal dos seres vivos. Apesar de viver, sobretudo, no período helenístico, o filósofo tem não só a oligarquia e monarquia, mas a democracia políade como referência de governo. Desta forma, suas obras se ligam diretamente ao período Clássico.

Duas experiências anteriormente analisadas são mencionadas por Aristóteles, a primeira é a menstruação feminina.

De entre as fêmeas de todos os animais, a mulher é de longe a que tem mais sangue, e, no que se refere ao chamado fluxo menstrual, é nas mulheres, de entre todos os animais, que ele é mais abundante. Quando este sangue menstrual se altera, chama-se-lhe perda. Mas as mulheres estão menos sujeitas a doenças do que os homens. São raras as que sofrem de varizes, de hemorroidas ou de hemorragias nasais. Se lhes acontecer algum destes percalços, a menstruação não se faz normalmente (*História dos Animais*, III, 521a-521b).

A segunda faz rememorar a narrativa de Xenofonte sobre a mulher-abelha. Aristóteles, em *História dos animais*, descreve as características próprias das abelhas, algumas se assemelham à compreensão de mulher-abelha: o trato com os alimentos e o armazenamento – “às abelhas não se dedicam à caça, são elas mesmas que preparam o alimento e o armazenam” (*História dos Animais*, IX, 40, 623b) –, a restrição ao gineceu com saída apenas se acompanhada – as “rainhas, se não for com todo o enxame, não saem em voo, nem para se alimentarem, nem por qualquer outro motivo” (Ibidem, 624a) – e a procriação da fêmea (*História dos Animais*, II, 21, 553a-553b; IX, 40, 623b-624a).

Os aspectos de abelha rememorados acima são partes do imaginário grego sobre as tarefas que deveriam ser destinadas as mulheres, mas não é a realidade em si. Como comenta o próprio Aristóteles, as abelhas saem da colmeia para recolher a cera (*História dos Animais*, IX, 40, 624b) ou para realizar outras atividades (Ibidem, 625b), e, ainda que sua saída esteja ligada à administração do lar, essa observação deve ser estendida para a sociedade ateniense. Além disso, o filósofo não faz uma comparação direta entre a abelha e a mulher, como é o caso de Xenofonte ou Simônedes.

Aristóteles divide o sexo a partir dos órgãos: pênis e útero. Os órgãos femininos formam uma estrutura inversa ao pênis.

Os órgãos genitais da mulher têm uma configuração inversa aos do homem. De fato, a parte situada debaixo do púbis é côncava e não saliente, como a do macho. Nela fica a uretra, fora do útero, que dá passagem ao esperma. Ambos os sexos têm um canal para a evacuação de fluidos (*História dos animais*, I, 463b).

A explicação aristotélica de um sexo único foi acatada como real até o período iluminista, apenas no século XVIII, “através de inúmeros micro-confrontos com o poder nas esferas pública e privada” (LAQUEUR, 2001, p. 242), o modelo de dois sexos pode ser produzido. Mas não supera de imediato a construção recorrente de sexo único.

A lei que rege os aspectos físicos dos seres humanos é ditada segundo a natureza de inferioridade e superioridade, por isso a cabeça está acima de todos os membros, mas, complementa o filósofo, “só o homem [...] completado o seu desenvolvimento, a tem em cima em relação ao universo” (*História dos animais*, I, 494b). Na mesma lógica, o filósofo afirma,

na *Política*, que “a relação entre homem e mulher consiste no fato de que, por natureza (*physis*), um é superior, a outra, inferior, um governante, outra governada” (*Política*, I, 5, 1254b). Por conseguinte, acrescenta: “a relação entre homem e mulher é de permanente desigualdade” (Ibidem). Ao olhar para o discurso aristotélico pode-se afirmar que as principais virtudes almeçadas para as mulheres bem-nascidas são as mesmas que nos ditou Xenofonte.

A superioridade masculina está na convicção de que são os homens que, por meio do sêmen, produzem seus filhos. “No que respeita aos vivíparos, há os que trazem dentro de si próprios os ovos, como os seláceos, outros geram no seu próprio corpo as crias, como o homem e o cavalo” (*História dos animais*, I, 489b). Assim, na formulação aristotélica, o homem é o provedor do sêmen que fecundará a mulher, ser passivo e receptor, a sua observação difere do que disse Hipócrates em *Geração*. Para o “médico”, no coito, homem e mulher expõem, durante a fricção de seus órgãos, duas sementes que formam o embrião (HIPÓCRATES, *Geração*, VII).

Thomas Laqueur, na obra *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud* (1990), examina de que forma foi construída a diferença entre os sexos. Ao analisar os escritos de Aristóteles, o historiador americano argumenta que a ideia defendida pelo filósofo, os homens são ativos e as mulheres são passivas, é pensada hoje como construção social. Mas, essa formulação não está dada no período aristotélico, ao contrário, essas ideias eram vistas como fatos incontestes e naturais; como verdades descobertas a partir da observação dos órgãos (útero, pênis e testículos). Nas palavras de Laqueur (2001, p. 44),

o que nós pensaríamos serem construções sociais com carga ideológica de gênero - que os homens são ativos e as mulheres passivas, os homens contribuem com a forma e as mulheres com a matéria para a geração - eram, para Aristóteles, fatos indubitáveis, verdades “naturais”. O que nós pensaríamos serem fatos básicos de diferença sexual, por outro lado - os homens têm um pênis e as mulheres uma vagina, os homens têm testículos e as mulheres ovários, as mulheres têm um ventre e os homens não, os homens produzem um tipo de produto germinal, as mulheres outro, as mulheres menstruam e os homens não - eram, para Aristóteles, observações contingentes e filosoficamente pouco interessantes sobre a espécie específica em certas condições.

A questão é que, em Aristóteles, a mulher e o homem já estão condicionados às características que lhes são dadas pela *phýsis* – a “natureza, as qualidades naturais, poder, constituição, condição”<sup>29</sup> (LIDDELL; SCOTT, 1940, p. 702). Ou seja, não há problematização de cunho social em sua análise. Portanto, o filósofo, a partir da visualização dos órgãos e membros, conclui que um ser é inferior ao outro.

A fêmea é também menos musculada e tem as articulações menos robustas; tem os pêlos mais finos, nas espécies com pêlos, ou o mesmo acontece com aquilo que lhes é análogo, nas que os não têm. As fêmeas têm igualmente a carne mais flácida do que

<sup>29</sup> The nature, natural qualities, powers, constitution, condition.

os machos, os joelhos mais unidos e as pernas mais delgadas. Nelas os pés são mais delicados, nas espécies que os tiverem (ARISTÓTELES, IV, 11, 538b).

O breve levantamento feito dos discursos normativos serve para nos trazer um panorama do lugar em que as mulheres eram posicionadas no imaginário ateniense e para pensar como esse foi reproduzido e sustentado pela historiografia tradicional, fazendo com que as mulheres fossem excluídas ou subjugadas nos debates acadêmicos – a exemplo de Fustel Coulanges (*A cidade Antiga*, 1889), Gustave Glotz (*A cidade grega*, 1928), Charles Picard (*A vida privada dentro da Grécia Clássica*, 1930), Alfred Croiset (*As democracias antigas*, 1920)<sup>30</sup> e Sara Pomeroy (*Deuses, prostitutas, esposas e escravos: mulheres na antiguidade clássica*, 1975)<sup>31</sup>. O que a crítica realizada por vários(as) autores(as) trazidos(as) mostra é que esses documentos não devem ser tratados de modo a conter verdades absolutas, pois, desta forma, o historiador constrói e cristaliza a imagem de mulher do lar, fixar esses personagens no âmbito privado ocasionou um desaparecimento e silenciamento (ANDRADE, 2002, p. 108). De acordo a análise feita por Pierre Bourdieu (1999/2002, p. 28), esse trato com a fonte poderia ocorrer em uma tentativa de enfatizar a dominação masculina, de modo a manter e controlar o poder de uma sociedade patrilinear.

### 1.3. Estatuto Civil: as mulheres na vida pública

Em Atenas, as mulheres eram tuteladas por uma figura masculina, seu pai ou parentes, até se casarem e serem dadas ao esposo. As mulheres de classe alta, as “bem-nascidas”, aprendiam a cuidar dos seus afazeres com seus maridos, homens mais velhos; a função da “boa esposa” era a produção de herdeiros legítimos para a formação do *oïkos* (POMEROY, 1995, p. 60). Como deixa claro o pesquisador Pedro Paulo Abreu Funari, a dominação masculina, que marca a presença do patriarcado, se reportaria, sobretudo, à classe dominante<sup>32</sup>.

Entre as pessoas de posses, o casamento era considerado uma aliança de famílias “de bem”, pelo que era acertado entre o pai da noiva e o noivo. O noivo era frequentemente alguns anos mais velho do que a noiva. Os homens casavam-se já perto dos trinta anos e as meninas entre 15 e vinte anos de idade. (Entre os pobres, ao que tudo indica, o casamento era menos formal, a diferença de idade entre os cônjuges era menor, a mulher não era confinada e acredita-se que talvez não fosse o pai da noiva a decidir

<sup>30</sup> Ler o artigo “Uma cidade da ‘inclusão’: mulheres, estrangeiros e escravos na cidade grega positivista”, José Antonio Trabulsi (2000, p. 209).

<sup>31</sup> Sobre o aspecto positivista de Pomeroy ler o artigo “O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas Clássica” de Marta Mega de Andrade (2001, p. 4).

<sup>32</sup> A dominação masculina não se encontra apenas nas classes dominantes, haja vista a narrativa sobre Euricléia. Filha de Opes de Pisenor, a moça aponta que Laertes a havia comprado por vinte bois para se utilizar sexualmente dela, não o tendo feito para não causar ressentimento em Anticléia (HOMERO, *Odisseia*, I, vv. 340-345). Portanto, “as escravas tinham o seu lugar na casa, para aí lavar, coser, moer os alimentos, prestar serviços. Mas, se eram jovens, o seu lugar era também na cama do senhor” (FINLEY, 1982, p.52).

sobre a união.) A garota costumava casar-se na puberdade, após alguns ritos de iniciação. A menina, com seus 12 a 13 anos, ao casar, passava à posição de dona da casa. O marido, com seus 35 a quarenta anos de idade, já era um homem experiente, que havia combatido no exército, e que iria, na verdade, não apenas ser o marido como o professor da esposa, que tudo aprendia com ele. A começar, naturalmente, pela administração da casa. A mulher passava a fazer parte da família do marido e seus laços e de seus filhos davam-se pelo lado paterno, em uma relação patrilinear, centrada sempre no lado dos antepassados homens. O casamento, para a elite, visava a transmissão da herança e, por isso mesmo, esperava-se que da união resultassem filhos, os herdeiros: a ausência de herdeiros podia levar ao pedido de divórcio (FUNARI, 2006, p. 45-46).

O casamento era considerado o alicerce da sociedade grega, sendo parte importante do ritual antigo, era através dele que as classes altas perpetuavam a imagem de cidadão grego, constituindo “o principal núcleo e a base necessária para a preservação da raça” (VRISSIMTZIS, 2002, p. 40), a importância desse ritual era relevante apenas quando se tratava de casais ditos cidadãos. A lei 451, possivelmente promulgada por Péricles no século V a.E.C., declara que o acesso a cidadania da cidade de Atenas só seria permitido por aqueles nascidos de pais atenienses (a lei é relatada por Tucídides em *A guerra do Peloponeso*). Ainda que a lei não fosse inflexível em sua prática, como declara Claude Mossé (2008, p. 131), ela ficou em vigor durante um longo período. De acordo com a autora supracitada, “a partir da lei de Péricles, a definição de cidadania é a mesma para as mulheres e para os homens. E isso permite distinguir as mulheres ‘cidadãs’ (*astai*) das mulheres estrangeiras” (MOSSÉ, 2008, p. 142).

Ao analisar a obra aristotélica e a compreensão geral de cidadania ateniense, a historiadora Vanessa Codeço (2015, p. 49) entende a cidadania da seguinte maneira:

Em Atenas [...] o direito à cidadania advinha daquele que fosse homem, livre, maior de dezoito anos, ser nascido em Atenas, filho de pai ateniense ou mãe ateniense, ser reconhecido pela *phatria* de seu pai, inscrito nos registros cívicos (*dêmos*) e cumpridor das obrigações militares.

A cidadania feminina é relativizada por Claude Mossé por ser entendida como inferior à cidadania masculina, que em tese integra os privilégios políticos. Para Sue Blundell (1995) o termo *politai* – cidadania com todos os direitos políticos – não se aplicava às mulheres, se referindo apenas aos homens. A palavra que mais se aplicava às mulheres era *astai* (*ἄσται*), se referindo aos direitos civis expressos, por exemplo, na participação religiosa (BLUNDELL, 2001, p. 128). Todavia, Cuchet (2015, p. 288) explica que na *Política* de Aristóteles o termo *πολίται* – cidadão – se refere a homens e mulheres. *Politai* (*πολίται*), quando empregado no plural se refere aos cidadãos com direito a participar das instituições políticas, mas pode se referir também aos habitantes de determinada cidade, seja homem ou mulher (CUCHET, 2015, p. 290).

Ao analisar a representação política desenhada por Aristóteles no livro III da *Política*, Cuchet assinala que as mulheres aparentadas aos indivíduos que participam dos

debates públicos são descritas, num primeiro momento historiográfico, como tuteladas pelo masculino: “em todos os assuntos políticos (ou seja, discutidos nas assembleias coletivas), as mulheres, quando concernidas, viam-se representadas pelo seu κύριος” (CUCHET, 2015, p. 283). E se os assuntos discutidos não se referissem diretamente a elas, essas não eram representadas, assim, por conta de seu sexo ficavam fora da compreensão aristotélica de cidadania. “As atenienses formavam, dessarte, uma categoria à parte, diferente dos cidadãos, quer estes participassem ou não das assembleias deliberativas e legislativas” (CUCHET, 2015, p. 283).

A partir da leitura da lei de Péricles, na qual são considerados cidadãos aqueles nascidos de pai e mãe ateniense, Cuchet afirma que a cidadania grega é política a todos.

A cidadania é política para todos, na medida em que há discriminação entre filhos legítimos – meninas e meninos – e filhos ilegítimos. As mulheres que são fruto desses nascimentos são ἄσται (membros da *pólis/cidade*) e Ἀθηναίαι. Elas têm a condição de cidadãs, mas não exercem todas as funções cívicas: por serem mulheres, são excluídas do exército e das assembleias deliberativas e judiciárias e do sufrágio (CUCHET, 2015, p. 292)<sup>33</sup>.

Cuchet declara que a historiografia descreveu “as atenienses como ‘cidadãs’, entre aspas, ou seja, indivíduos que participam da política, mas em menor medida” (CUCHET, 2015, p. 285). O político designaria a prática cívica, nesse caso, costuma-se diferenciar os níveis de participação cotidiana, esse direcionamento da pesquisa “baseia-se numa abordagem de história social, assim como na ideia de que cada um desses planos deve ser articulado com os demais” (CUCHET, 2015, p. 285). A partir de uma breve explanação das correntes teóricas que se debruçaram sob a cidadania grega, a historiadora francesa propõe que nos distancie de uma proposição econômica e *finleysiana*<sup>34</sup> para alçar voo sobre as práticas, o que não significa que não haja um patriarcado dentro do universo ateniense.

A modernidade tende a interpretar a cidadania grega pôr vias do presente, compreendendo o direito de votar, e as bases jurídicas, como a principal forma de interpretação dessa cidadania (CUCHET, 2017, p. 2-8).

A experiência da política na sociedade ateniense antiga pode ter se constituído como algo muito mais fluido, mais ligado à experiência da cidade como espaço urbano e território, do convívio, e da comunidade, do que às práticas da nossa política, no estado moderno (ANDRADE, 1998, p. 392).

Assim, ao compreender que na Grécia antiga a política era “a arte de conviver em sociedade, de construir, de manter, mas também de negociar laços e papéis sociais”

<sup>33</sup> Em relação à cidadania masculina, essa não era definida em suma pela participação nas assembleias, mas pelo fato de fazerem parte de uma comunidade (*pólis*). “Destarte, é inexato afirmar que, nas práticas sociais das cidades gregas, o cidadão era definido em função da participação nas assembleias” (CUCHET, 2015, p. 289).

<sup>34</sup> A autora se refere aqui ao historiador da antiguidade, Moses Finley. Escritor do século XX, Finley com um estudo associado à corrente marxista, voltou-se para às questões sociais.

(ANDRADE, 2009, p. 66), Andrade infere que as mulheres também faziam parte dessa dimensão política da *pólis* ateniense. Quando se considera a questão da concessão de cidadania, algumas mulheres serão efetivamente entendidas como *politai*, pois nas concessões coletivas são implicitamente inclusas no benefício. Ao analisar o discurso de Apolodoro *contra Neera*, por exemplo, Cuchet explica que em 429 a.E.C., “quando a *pólis* de Plateias, vizinha à Beócia, foi atacada pelos tebanos e os espartanos, alguns plateenses se refugiaram em Atenas e se lhes concedeu, tanto a homens quanto as mulheres, a cidadania, por decreto” (CUCHET, 2015, p. 293). O decreto indica que todas as honras e privilégios de um cidadão lhes foram imputados:

Eles podem participar das atividades da *πόλις*, em especial, dos assuntos sagrados e rituais, e são registrados nos *dêmos* e nas tribos (os homens iriam, portanto, às assembleias e se tornariam magistrados, podendo homens e mulheres participar dos atos coletivos da *pólis* ou do *dêmos*) (Idem, p. 294).

Para entender a dimensão participativa das mulheres na sociedade ateniense e questionar uma sociedade patriarcal restritiva, duas questões devem ser levadas em consideração: primeiro, a definição de público e privado; segundo, para quem o discurso da divisão espacial era destinado. Ao primeiro damos a palavra à historiadora Marta Mega de Andrade, que na obra *A vida comum – espaço, cotidiano e cidade na Atenas clássica* (2002), questiona a interpretação feita ao cotidiano. No segundo momento, utilizamos as historiadoras francesas Marie-Laure Sronek e Marie Augier para demonstrar que o discurso sobre o espaço se destina as mulheres da elite e que ainda assim não é factível. As mulheres de classe baixa gozavam de maior liberdade, elas podiam ir e vir sem que houvesse questionamento, mas isso não restringe as mulheres da elite a uma vida dentro do ambiente da *oikia*.

Para Andrade, muitos manuais de História Antiga tendem a destacar o espaço privado e público como formas opostas e recorrentes de interação social, ligadas à ideia abstrata de *oikos* e *pólis*<sup>35</sup>. O primeiro seria o espaço das necessidades cotidianas e da reprodução da vida, e é pensado como a esfera do feminino; o segundo demarca o espaço público (*koinós*) – “tudo o que é gerido pelo chefe de família como seu patrimônio privado (*ídios*) e tudo o que marca a hierarquia por oposição e isonomia característica da esfera pública” (ANDRADE, 2002, p. 93). Essa análise binária não consegue ir além da fronteira do discurso e pensar práticas da vida cotidiana, já que tal descrição leva em conta apenas “uma ideologia que só tem fundamento e eficácia quando se considera o cidadão e não o habitante e suas práticas cotidianas, assim como sua vivência do espaço habitado” (Idem, p. 95).

---

<sup>35</sup> Contudo, a presente dissertação não dialoga com os manuais, mas com as pesquisas que vão de encontro a sua dicotomia.

O argumento utilizado pela autora é de que o discurso escrito que chegou até nós, a exemplo de Xenofonte, não é prova direta da realidade empírica dos habitantes da *pólis*. O que ocorre entre essas duas esferas – pública e privada – é, na verdade, uma mediação, o que requer uma interação conjunta. Entende-se aqui que o espaço privado não se encerra na dimensão física da *oikía*, mas atua deliberadamente nos interesses do chefe de família. Citando a antropóloga Lisa Nevett e seu estudo sobre as casas da colina norte da cidade de Olinto, Andrade afirma que o espaço físico da casa era flexível e frequentado por todos os moradores, mesmo no caso do *andrón* – espaço masculino (ANDRADE, 2002, p. 99). Segundo Nevett e Bradley Ault, o que poderia ocorrer dentro do espaço doméstico era uma tentativa de separar os forasteiros dos moradores da casa, em especial as mulheres. Entretanto, não havia uma demarcação fatídica entre masculino e feminino.

Muitas casas claramente não foram segregadas segundo linhas inflexíveis de feminino e masculino, mas o uso do espaço dependia da natureza das relações interpessoais e de *status* das relações, e isso foi em grande medida o agendamento das atividades que ajudaram a limitar o contato indesejado entre mulheres respeitáveis e homens não aparentados<sup>36</sup> (AULT; NEVETT, 2005, p. 162).

Assim, ao estudar o cotidiano da cidade de Atenas, Andrade identifica duas dimensões da vida: a política e a experiência. A primeira diz respeito aos cidadãos e aos seus pares; a segunda ao cidadão que, dentro do seu universo prático, interage com os outros (*metecos*, mulheres, escravos) (ANDRADE, 2002, p. 17). A cidade grega era um local para habitantes; nas palavras da historiadora “uma cidade de usuários do espaço nas práticas do habitar” (Idem, p. 18), isso implicaria no uso do espaço como produtor de configurações. “O uso produz algumas formas esperadas e outras capazes de subverter a ordem das coisas, mesmo que de modo *silencioso* ou fugaz” (ANDRADE, 2002, p. 18-19). Trata-se aqui das táticas sinalizadas por Michel de Certeau o qual entende que no cotidiano é possível identificar elementos de uma cultura subversiva, que se utiliza dos mecanismos do dominante para se posicionar. O aspecto da subversão, muitas vezes, é quase invisível, está intrínseco à prática (CERTEAU, 1994, p. 40). Assim, levando-nos à dimensão das práticas sociais, Andrade esclarece que as

[...] mulheres atenienses não viviam em um compartimento que categorizamos como vida privada; elas apareciam aos olhos públicos, tanto pela via do discurso quanto pela vida do teatro ou da iconografia, como um agente importante da vida privada de outrem, precisamente da vida privada do homem livre e cidadão (ANDRADE, 2002, p. 22-23).

---

<sup>36</sup>Many houses were clearly not segregated along inflexible female and male lines, but rather, the use of space depended on the nature of interpersonal and status relationships, and it was largely the scheduling of activities which helped to limit unwanted contact between respectable women and non-kin males.

Portanto, as mulheres não estavam em espaços isolados e sua rede de amizade era constituída não apenas na participação pública, no fazer da profissão, como veremos, mas, também, nos seus afazeres domésticos. A *pyxis* de figura vermelha CA 587, datada do século V a.E.C. é analisada por François Lissarrague (figura 1). O vaso é uma representação possível do que ocorria dentro da *oíkiá*. A imagem cobre toda a superfície da cerâmica, podendo ser analisada por meio da estrutura arquitetônica e dos signos, esses que parecem identificar o ambiente e a classe social representada. Na imagem vê-se uma coluna, perto do que seria uma porta, o objeto foi alongado de forma a completar toda a altura do friso, a porta encontra-se aberta e dentro há uma cama cheia de travesseiros, constituindo um espaço que remete ao *thalamos* – o quarto nupcial.

A imagem separa as mulheres em grupo de três ou dois (LISSARRAGUE, 1998, p. 161), são no total três lados, analiso apenas a parte do vaso como exemplificação da rede de amizade feminina. As personagens que aparecem nas extremidades da imagem a seguir se reportam a figura central que parece dobrar um tecido. Ao primeiro olhar poderíamos dizer que a mulher da esquerda tem um objeto pequeno à mão, porém o que vemos pode ser também um efeito do verniz, alerta Lissarrague. A terceira figura seguraria um tipo de caixa que poderia ser usada para armazenar o tecido, na borda do canto esquerdo observa-se ainda um pássaro e, mais acima, um vaso cujo uso não pode ser especificado em nossos dias (LISSARRAGUE, 1998, p. 161). Suas vestes (*himation* e *chiton*), seus cabelos presos e sua pele clara são significativos, pois demonstram – segundo Fábio Lessa (2001, p. 61), ao analisar a mesma imagem – que pertenciam a uma classe alta. Contudo, para Lissarrague é difícil definir a qual classe social que cada uma se reportaria (LISSARRAGUE, 1998, p. 161).

**Figura 01 – Mulheres envolvidas em tecelagem e outras atividades domésticas**



*Pyxis* ática de figura vermelha, Paris, Musée du Louvre, CA 587. Atribuído: Centauromachy; proveniência: não informado; datado: 460-440 a.E.C.; dimensão: não informado.

A partir de todos esses elementos descritos, o local em que a cena ocorre pode ser identificado como sendo o interior da casa. A imagem, então, demonstra a existência de várias mulheres dentro do espaço doméstico, indicando a possibilidade de redes de comunicação feminina, fazendo crer que as mulheres não estavam isoladas umas das outras. Segundo o historiador Fábio de Souza Lessa, as mulheres constituíam *redes sociais de amizade* que permitiam a circulação de informação entre as mulheres “bem-nascidas” e, por conseguinte, sua participação cívica de maneira informal: “partimos do princípio de que a amizade – *phília* – será o fator de coesão das redes sociais informais nas quais a *mélissa* irá atuar, constituindo seus próprios grupos e seus lugares de participação cívica” (LESSA, 2004, p. 65).

A visão de Lessa e Lissarrague quanto às interações interpessoais femininas é endossada pela pesquisadora Nathalia Junqueira. Ao analisar iconografias que denotavam atividades femininas no interior da *oikia*, a historiadora percebeu a existência desse *círculo social* entre as mulheres.

Essas representações mostram como havia uma interação entre as mulheres dentro do *oikos*; elas não permaneciam isoladas o dia todo, cuidando da casa e dos filhos. Há um círculo social em que podem participar as amigas, as vizinhas e as parentes femininas, em um momento em que elas poderiam conversar e trocar informações, em que o silêncio priorizado pelo padrão da melissa era quebrado (JUNQUEIRA, 2001, p. 68).

Um ponto importante sobre as avaliações elaboradas acerca do espaço das casas gregas está no fato de o trabalho de fiação ser produzido em um aposento específico, essa perspectiva e os escritos de Xenofonte tornaram possível uma tentativa de demarcar a divisão espacial de gênero dentro da *oikia*. Fábio Lessa argumenta que especialistas como Susan Walker destacaram essa separação em seus estudos, chegando até a fornecer uma planta da divisão espacial do *andrón* – espaço masculino – e *gunaikón* – espaço feminino (LESSA, 2004, p. 161).

Todavia, voltando ao texto de Nevett e Ault, não há indícios arqueológicos que possam indicar a veracidade dessa afirmação, “A distribuição dos achados sugere que as mulheres não teriam ficado confinadas a uma parte ‘feminina’ específica da casa, mas que, em vez disso, a maioria, se não todas as áreas, foi usada ocasionalmente”<sup>37</sup> (NEVETT; AULT, 1999, p. 155). Na divisão espacial das casas parece haver uma tentativa de separar os membros dos convidados, mas não por uma lógica sexual (Ibidem, p. 114-115).

<sup>37</sup> A The distribution of finds suggests that women would not have been confined to a specific ‘female’ part of the house, but that instead they may on occasion have used most, if not all areas.

Entre historiadores e arqueólogos, muito se discute até hoje sobre a existência ou não de um aposento específico na casa grega, usado somente pelas mulheres para os trabalhos de tecelagem. A combinação que poderia indicar aos arqueólogos a existência de um tal aposento – espaço dividido entre homens e mulheres + utensílios femininos + materiais de trabalho de fiar e tecer – não foi encontrada em nenhuma das casas escavadas do período histórico grego. Mas, embora nos faltem as evidências, a literatura grega nos apresenta a esse lugar, que, se não era real, foi, com certeza, um lugar (imaginário) de beleza feminina para os autores, para os pintores e para o público em geral (ANDRADE, 2009, p. 63).

A dicotomia entre público e privado, *pólis* e *oikos*, está sempre presente no debate historiográfico sobre o universo feminino dos atenienses, essa questão parece, por vezes, ter sido bem demarcada dentro da Antiguidade grega, mas tem um limiar na medida em que o *oikos* se constitui como parte da *pólis*. A *pólis* é o espaço entendido como público, de livre circulação masculina, e o *oikos* é o espaço privado, lugar em que, em tese, a mulher habita e comanda (LESSA, 2004, p. 40-41). Contudo, como afirma François Lissarrague (1998, p. 158) há atividades femininas que são exercidas fora da casa: na fonte, no mercado e no campo, fazendo com que cruzem com o espaço masculino. Do mesmo modo, há tarefas masculinas que são feitas no âmbito privado, a exemplo dos banquetes (ANDRADE, 2002, p. 98). Essa discussão torna a questão da oposição entre os espaços físicos mais complexa do que se apresenta, pois a demarcação exata desses espaços aparece apenas enquanto discurso.

Segundo Andrade, Sourvinou-Inwood propõe o desafio de pensar na *oikia* como o lugar em que as mulheres dependem dos homens para suas atividades, enquanto na *pólis*, parte pública, as mulheres exercem suas atividades de forma mais livre:

[...] enquanto no *oikos* as mulheres dependem dos homens (pai, irmãos, marido) como seus tutores – o que aparece muitas vezes nos discursos dos oradores áticos – e não têm responsabilidade religiosa fundamental como operadoras de ritos da casa (apenas em pontos particulares, como por exemplo em uma fase do rito funerário), é no domínio da *polis* que elas operam de forma independente como oficiantes nos rituais, sendo aí, na dimensão religiosa da *polis*, que as mulheres encontram seu reconhecimento e sua força como ‘parte’ da cidade (ANDRADE, 2011, p. 198).

É nos rituais funerários, por exemplo, que as mulheres tornam evidente sua participação social e pública: “essa prática social evidencia que as mulheres também participavam da esfera pública da polis, e não necessariamente passariam os seus dias trancafiadas dentro do gineceu” (JUNQUEIRA, 2001, p.69). Marie Augier no artigo, “As mulheres públicas. Gênero, visibilidade e sociedade dentro da antiguidade grega e romana”<sup>38</sup>, argumenta que as fontes literárias acabam por enfatizar a não participação feminina no meio público – a bibliografia utilizada em seu trabalho leva em conta a obra de Nicole Loraux e Jean-Pierre Vernant. Augier, ao analisar as estelas funerárias, argumenta que as mulheres apareciam

<sup>38</sup> Des femmes publiques. Genre, visibilité et sociabilité dans l’Antiquité grecque et romaine.

“em público”; seus nomes eram citados e elas eram honradas pela cidade, a exemplo das doadoras e sacerdotisas (AUGIER, 2018, p. 109).

Nessa perspectiva, Andrade, em seu artigo “O espaço funerário: comemorações privadas e exposição pública das mulheres em Atenas (séculos VI-IV a.C.)”, afirma que, a partir do último quartel do século V a.E.C., as mulheres em contexto funerário devem ser pensadas em conjunto com o espaço público e político da *pólis*. O local de sepultamento seria voltado para o olhar público e coletivo, servindo como lugar “de publicação de ‘notas públicas’, como a ágora ou a acrópole o serão” (ANDRADE, 2011, 187). Dando voz a R. Osborne, Andrade argumenta que a profusão de estelas erigidas e a participação feminina no espaço de publicização demonstra uma consequente

[...] valorização do papel público e cidadão das mulheres de Atenas: valorizam-se as mulheres que já morreram expondo publicamente suas virtudes, enquanto se mantém essa possibilidade de cidadania introduzida pela lei em sua latência, sua iminência, não no seu ‘fato’ (Idem, p. 188).

Marie-Laure Sronek, ao analisar um variado *corpus epigráfico* (estelas funerárias, dedicatórias, tabletes de maldições), lança mão de uma hipótese na qual demonstrará o envolvimento das mulheres com o espaço público. Em sua investigação, reporta inúmeros casos de profissões femininas: enfermeiras, babás, médicas, parteiras. Os documentos permitem afirmar que as trabalhadoras são importantes figuras dentro do comércio ateniense e para a funcionalidade da cidade. Colocar a mulher ateniense nesse lugar é demonstrar que elas exercem uma profissão e ocupam fisicamente o espaço cívico (SRONEK, 2018, p. 134).

A profissão levará as mulheres a participarem de espaços destinados, segundo a leitura tradicional, apenas aos homens (SRONEK, 2018, p. 135).

La diversité – des métiers exercés par les femmes et attestés par les sources épigraphiques nous amène à nous interroger sur la thématique des femmes en tant qu’actrices économiques dans la cité athénienne classique, c’est-à-dire des femmes jouant un rôle et, en ce sens, possédant un impact sur les forces économiques établies dans l’espace civique<sup>39</sup> (Idem, p. 139).

As diversas profissões femininas encontradas na antiguidade clássica permitem pôr em questão o tema das mulheres como atrizes econômicas, mas, é preciso entender que a relação de trabalho no mundo antigo não se aproxima das diretrizes do mundo moderno, no qual a profissão assume um caráter valorativo, em que o homem pode ser definido. Portanto, o “trabalho, embora possa produzir bens com valor de troca num comércio que ultrapassa o mercado interno, não constitui um valor social, seja de virtude ou de prestígio: ter prestígio é poder vangloriar-se do ócio (*hé scholé*)” (ANDRADE, 2000, p. 249). Afinal, não é consenso

<sup>39</sup> A diversidade de profissões exercidas por mulheres e atestadas por fontes epigráficas nos leva a questionar o tema das mulheres como atores econômicos na cidade clássica ateniense, ou seja, as mulheres desempenhando um papel e, nesse sentido, impactam as forças econômicas estabelecidas no espaço cívico.

das representações do mundo antigo, mas é possível que a valorização do ócio implicasse no reconhecimento do indivíduo à elite, ou seja, os homens ricos da cidade ou os grandes proprietários rurais poderiam passar seu tempo dedicando-se às atividades que não obtivessem riquezas:

[...] o ócio é uma prerrogativa que define os homens de prestígio social. A cidade deve ser dirigida por homens ociosos, homens que não dependem das fadigas diárias para sobreviver. As paisagens campestres, o ginásio, a palestra, a caça, o banquete, são os contextos em que vamos descobrir, no imaginário dos homens daquela época, os “ociosos” (ANDRADE, 2000, p. 253).

Maria Tsuruda, ao analisar as fontes literárias e iconográficas, conduz o leitor à interpretação em que o estilo de vida vivenciado pela sociedade ateniense variava conforme sua classe social.

O estilo de vida variava segundo a classe social a que pertenciam. A vida reclusa, em casa, era própria das mulheres de família eupátridas ou, pelo menos das que pertenciam às camadas abastadas da sociedade. As mulheres ricas atuavam dentro de casa, dirigindo os trabalhos, sendo o *oikos* considerado uma unidade de produção e só saíam em ocasiões muito especiais, principalmente as ligadas a cerimônias religiosas, mas as mulheres pobres gozavam de uma liberdade de locomoção muito maior (TSURUDA, 2007, p. 42-43).

As afirmações e análises postas até o presente momento nos levam a inferir que o controle social de cidadania normativa é dirigido as mulheres da alta classe. Assim, Sue Blundell argumenta que a reclusão feminina, embora possa ter existido como ideal masculino, provavelmente, só deve ter sido difundida dentro de uma classe social privilegiada: “A reclusão de mulheres, embora possa ter existido como um ideal masculino, provavelmente só poderia ter sido posta em prática pelas elites”<sup>40</sup> (BLUNDELL, 2001, p. 138). Essa afirmação se deve ao fato de sabermos que as mulheres de classe mais baixas (escravas, estrangeiras e mulheres atenienses livres) circulavam em meio ao “mundo masculino”.

Outra questão é que essas mulheres, principalmente de classe mais baixa, possuíam seus próprios círculos de amizade e vizinhança que funcionam em paralelo com a sociedade masculina (BLUNDELL, 2001, p. 137). A conclusão a que se pode chegar é a de que existem várias mulheres no mundo antigo e que estas experienciam maneiras de viver diferentes. É o caso de Diótima, que é estrangeira – ou seja, não-cidadã –, mas que Platão imputa dignidade suficiente para expor sua perspectiva sobre o amor em um longo discurso no *Banquete*. Além desse, há o caso de Aspásia, concubina de Péricles, Xenofonte (*Econômico*, III, v. 14) diz que Sócrates nutria grande admiração por seus conhecimentos filosóficos. A casa da concubina teria sido um local de discussão filosófica e política que poderia ter influenciado

---

<sup>40</sup> The seclusion of women, while it may have existed as a masculine ideal, could probably only have been put into practice by affluent classes.

em grandes decisões de Guerra; por conta disso, “foi acusada de ser responsável pela Revolta de Samos (440 a.C.) contra Atenas e pela Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), o que mostra sua forte influência política e o poder que se acreditava que uma concubina poderia ter” (PETERS; CERQUEIRA; PETERS, p. 72, 2013).

Por fim, retomando a questão do trabalho feminino, não se pode deduzir com certeza se as inscrições epigráficas onde os nomes das mulheres e suas e profissões foram encontrados fazem parte de um corpo documental destinado às elites atenienses: “a profissão não parece ser sinônimo de condição servil, portanto, não há nada que contradiga a ideia segundo a qual um escravo, um meteco ou um cidadão, poderia ter escolhido optar por deixar em seu epitáfio a memória de seu ofício”<sup>41</sup> (SRONEK, 2018, p. 137). É o exemplo talvez da mãe de Eurípides, Cleito, que é chamada de verdureira em Aristófanes (*As Rãs*, v. 840)<sup>42</sup>. Possivelmente o tragediógrafo não vem de uma realidade de classe baixa, já que seu pai era proprietário de terras (WEFFORT, 2008, p. 35) e, deste modo, sua mãe não necessitaria de uma profissão. A afirmação do comediógrafo não pode ser totalmente confirmada e permanece imprecisa (FARIAS, 2016, p. 101), mas é um indício de que mulheres que pertenciam à elite poderiam vir a exercer uma profissão, assim, nem sempre o marcador de classe vai funcionar para demarcar o “dentro” e o “fora” da casa. Contudo, podemos afirmar, a partir dos discursos de participação feminina na esfera pública e econômica expostos ao longo deste tópico, que há na Atenas Clássica uma forma de cidadania atestada pelas mulheres.

---

<sup>41</sup> La profession n'apparaît pas comme synonyme de la condition servile, rien ne vient contredire l'idée selon laquelle un esclave, tout comme un métèque ou un citoyen, ait pu faire le choix de laisser sur son épitaphe le souvenir de son métier

<sup>42</sup> Gabriela Guimarães Gazzinelli, no texto “A vida de Eurípides de Sátiro”, cita outras fontes que fazem referência a mãe de Eurípides como verdureira (2004, p. 157-158).

## **Capítulo II – Entrando no universo mitológico da Antiguidade Grega**

### **Considerações iniciais**

O segundo capítulo tem por objetivo cercar a documentação estudada, sobretudo, a tragédia, documento utilizado no tópico 2.4. e pensar na representação das bacantes como paradigmática em relação aos documentos trazidos no capítulo anterior. No primeiro capítulo, aponto para a possibilidade de as mulheres desenvolverem táticas que subvertam a ordem dominante, no segundo e no terceiro capítulo, o propósito é trazer, a partir do teatro e, sobretudo, das seguidoras de Dioniso, de que forma essas *táticas* são representadas. A pesquisa desenvolvida trabalha diretamente com fontes que rememoram narrativas mitológicas, por isso, é relevante trazer uma breve investigação do que alguns estudiosos compreendem por mito. Dentre os estudiosos trazidos nesse capítulo encontram-se nomes renomados como Calame (1943), Eliade (1907-1986), Sousa (1911-1987), Vernant (1914-2007) e Veyne (1930).

Em seguida, os pontos que serão levantados pelo item 2.2 e 2.3 referem-se respectivamente ao uso do teatro ateniense e sua inserção nas Grandes Dionisíacas. Uma das principais teses levantadas pelos tópicos está na implementação do festival pelo tirano Pisístrato como forma de uma política anti-aristocrata e no caráter de ostentação e opulência aristocrática propiciado pela festa. Essa ambiguidade do festejo está também na adversidade do próprio deus Dioniso que é terrível e amável ao mesmo tempo.

Por fim, após ter explicado a importância da peça teatral, de como é formada, sua intenção de controle social e a possibilidade de transgressão que se faz presente no cenário dionisíaco (tanto na festa quanto na encenação), a pesquisa se volta à análise da tragédia *As Bacantes*. A obra póstuma de Eurípides foi encenada em 406 a.E.C., antes do tragediógrafo – das peças que chegaram até nós – apenas Ésquilo levará o furor dionisíaco a ser interpretado (SOUSA, 2010, p. 11).

### **2.1. O Mito e a experiência para o mundo antigo**

O mito no Mundo Antigo foi estudado e problematizado por diversas áreas de conhecimento – antropológica, histórica, filosófica, filológica; nesse sentido, muito se tem a falar sobre esse conceito e nem sempre de forma congruente. As principais discussões sobre o mito serão abordadas a partir de cinco estudiosos do assunto: Claude Calame, Eudoro de Sousa, Jean-Pierre Vernant, Mircea Eliade e Paul Marie Veyne.

Calame (1943) é um autor suíço, formado em semiótica, etnologia e filologia, professor de língua e literatura grega na Universidade de Lausanne, diretor da Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais (França), e pós-estruturalista. Eliade (1907-1986), nasceu em Bucareste, na Romênia, foi um Cientista das Religiões e autor de inúmeros livros sobre mitologia comparada. Apesar de Eliade não ser helenista, como os outros autores que trabalho, ele compõe um clássico entre os estudos do mito, mas sua análise é feita de forma universalista, há sempre um ponto de encontro entre mitos de diversos lugares e temporalidades. Veyne (1930), arqueólogo e historiador francês, se aproxima das teorias foucaultianas, tendo em 2008 produzido o livro *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. O principal objeto de pesquisa do autor será a teoria da história e a antiguidade romana.

Sousa (1911-1987), filósofo e filólogo, sofreu grande influência do alemão Martin Heidegger e do Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Em sua obra *Mitologia*, a qual faço uso nesse tópico, Sousa explica de forma filosófica o caráter do mito. Vernant (1914-2007) é historiador e antropólogo francês, até hoje é um nome de peso para os estudos sobre antiguidade helênica. Grande parte de suas obras se ocupa em estudar a concepção de mito na religião grega, dentre os intelectuais que compuseram obras com Vernant temos dois grandes historiadores helenistas que se detiveram a falar de mito: Pierre Vidal-Naquet (1930-2006) e Marcel Détiene (1935). Os cinco pensadores aqui analisados abordam aspectos e olhares diversos sobre o mito antigo; nessa perspectiva, são trazidos à análise para auxílio e percepção das diversas concepções teóricas do conceito *mýthos*.

O primeiro autor que se apresenta é Eliade, no mundo moderno Ocidental o autor virou uma espécie de leitura obrigatória para os acadêmicos que desejam estudar mito. Deste modo, possivelmente, os trabalhos que se seguem confrontam ou dialogam com o pensamento eliadiano. Segundo Vitor Chaves de Souza (2011, p. 204), a obra do historiador das religiões tem por objetivo um estudo ontológico, pouco percebido por seus leitores. A busca ontológica parte de uma “profunda insatisfação do homem com sua situação atual, com aquilo que se chama condição humana” (ELIADE, 1999, p. 127).

No livro *Tratado de História das Religiões* (1977), Eliade evidencia o caráter repetitivo da esfera religiosa através do método da História comparada: “o que nos interessa é justamente este estudo comparativo, o único capaz de revelar, por um lado, a morfologia inconstante do sagrado e, por outro, o seu devir histórico” (ELIADE, 2008, p. 7). Em suas reflexões, as religiões dos ditos ‘primitivos’, documentadas nos séculos XIX e XX, assim como as religiões históricas do cristianismo e do hinduísmo, são usadas para formular o que chama de *homo religiosus*. Nessa perspectiva, o autor supracitado se pretende, como dito

anteriormente, universalista, acreditando poder aplicar tal conceito a qualquer contexto social em que haja mitos e o faz por meio do método comparativo.

A análise de Eliade dá ao mito um motivo para sua existência histórica e científica, no sentido de que o autor, de maneira empírica, apontando várias religiões antigas e modernas, demonstra uma necessidade dos povos de formarem uma religião baseada na vivência mítica que explica práticas do mundo material. O mito revela “a *realidade* manifestada numa criação periódica” (ELIADE, 2008, p. 15). Através do mito, sabemos que a chuva é formada pelas lágrimas de Ísis, ou que as estações do ano estão ligadas ao rapto de Perséfone. Quando se trata do mundo antigo estudado pelo autor (religião védica, hindu, grega, ou do cristianismo judaico), não há um povo, em sua análise, que escape à lógica de vivência mítica como explicação. É preciso evidenciar que essa análise do mito é rejeitada por Claude Calame, uma vez que, para o estudioso, mito não poderia designar uma “forma de pensamento” nem uma “narrativa aplicada” (CALAME, 1996/ 2003, p. 4).

Para Claude Calame, a narrativa apontada enquanto mítica não existe fora da forma discursiva, mas deve ser enunciada a um público específico por meio da performance cantada:

[...] são essas formas que, associadas a uma performance oral, conferem dimensão pragmática a narrativas que constroem um mundo possível de ações situadas no tempo e no espaço dos heróis e deuses, para nós um mundo de ficção; são essas formas que emprestam referência prática às narrativas que concebemos como mitos em razão da distância cultural que delas nos separa (CALAME, 2005, p. 47-48).

A compreensão de mito proposta pelo suíço é justificada pela análise da semiótica dos termos  $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$  (*mýthos*) e  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$  (*lógos*). Segundo Calame, o *lógos* em Platão geralmente estaria associado à descrição e não à argumentação, conforme exemplo presente em *Teeteto* (século V a.E.C.). No texto, “o *lógos* é sucessivamente comparado ao discurso apropriado à promulgação de opinião, à enumeração dos elementos constituintes do objeto de opinião e à formulação de suas características distintivas”<sup>43</sup> (CALAME, 2001, p. 124).

O discurso de *Protágoras* apresentado por Platão, em que é discutido se a virtude pode ou não ser ensinada, é fonte argumentativa da análise do professor Calame. No discurso platônico, o *lógos* é vinculado à noção de “exposição” e o mito é alcançado através da “demonstração” (ERRÁZURIZ, 2017, p. 443). Em *Protágoras*, mito e *lógos* trabalham juntos de forma a demonstrar que a premissa – a “virtude pode ser ensinada” – é correta (Ibidem, p. 443-444). Já na oratória de Isócrates, o mito aparece enquanto ferramenta de argumentação e se recorre à narrativa mítica como um argumento histórico e político que tem por função legitimar o discurso (CALAME, 2001, p. 126-127). É por meio desses documentos e discussões

<sup>43</sup> *Logos* is successively likened to discourse appropriate to promulgating opinion, to enumeration of the constituent elements of the object of opinion, and to formulation of its distinctive characteristics.

que Claude Calame procura nos gregos o significado semântico do termo *mýthos*, concluindo que *mýthos* e *lógos* são ferramentas enunciativas (Ibidem, p. 13-15). O mito dentro da filosofia, ou da oratória, contém alguma verdade (PLATÃO, *República*, 377a), possui uma capacidade pedagógica e funciona como meio argumentativo para convencimento do outro (ERRÁZURIZ, 2017, p. 445).

No livro *Mito e sociedade na Grécia Antiga*, escrito por Vernant (1974), o *mýthos* faz referência a palavra formulada – “quer se trate de uma narrativa, de um diálogo ou da enunciação de um projeto” (VERNANT, 1999, p. 172). A narrativa dos deuses e dos heróis transmitida aos iniciados é denominada de *mýthoi*, que podem ser qualificados como *hieroi logoi*, discursos sagrados. De acordo com Vernant, a passagem da oralidade para a escrita exerceu forte influência no tocante ao uso do mito. Em sua argumentação, o autor opõe a linguagem filosófica do discurso ontológico ao discurso de um orador como Górgias ou um historiador como Tucídides. A diferença estava no nível de abstração conceitual, no vocabulário e na diferenciação da lógica racional empregada pelo filósofo em detrimento das técnicas de retórica, persuasão e convencimento oral utilizado pelo orador. Assim, no discurso escrito, o *lógos* deixa de significar a palavra para assumir o valor racional:

Na e pela literatura escrita instaura-se esse tipo de discurso onde o logos não é mais somente a palavra, onde ele assumiu o valor de racionalidade demonstrativa e se contrapõe nesse plano, tanto pela forma quanto pelo fundo, à palavra do *mythos*. Contrapõe-se pela forma através da separação entre a demonstração argumentada e a textura narrativa da narrativa mítica; contrapõe-se pelo fundo através da distância entre as entidades abstratas do filósofo e as potências divinas, cujas aventuras dramáticas são contadas pelo mito (Ibidem, 1999, p. 174).

Do ponto de vista do destinatário do texto escrito, as palavras perdem o encanto, não há mais o mistério e o encanto do discurso proferido, há, assim, uma mudança de estatuto em que o discurso “torna-se ‘coisa comum’ no sentido que os gregos davam a esse termo no vocabulário político: não é mais o privilégio de quem possui o dom da palavra; pertence igualmente a todos os membros da comunidade” (VERNANT, 1999, p. 175).

As narrativas míticas não servem a quem busca compreender algo, pois o *mýthos* não comporta uma inteligibilidade, a qual “o discurso explicativo é o único a possuir” (VERNANT, 1999, p. 177). Na construção filosófica do mundo, o *mýthos* é dimensionado ao fantástico, nele há discursos verdadeiros e falsos que não são distinguíveis. Em Aristóteles, por exemplo, o *mýthos* e *logos*, que outrora estavam juntos, se separam e se opõem; a “separação agora é tal que a comunicação não se efetua mais; o diálogo é impossível, o corte é consumado” (ibidem, p. 178).

O que chegou até nós em forma escrita não é *mýthos*, mas mitologia,

[...] isto é, um conjunto narrativo unificada que representa, pela extensão de seu campo e por sua coerência interna, um sistema de pensamento original, tão complexo e rigoroso à sua maneira quanto pode ser, num registro diferente, a construção de um filósofo (VERNANT, 1999, p. 182).

Nesse sentido, a experiência mítica dissolve-se, ou melhor, transformasse em mitologia, e tais narrativas, ao adentrar no campo da escrita, justapõem o campo político presente na *pólis* do século V a.E.C. O mito, conseqüentemente, perde seu encanto, se tornando histórico; enquanto a fala encanta e persuade, o texto escrito registra e perpetua um conhecimento durável: “essa divergência funcional entre palavra falada e escrita interessa diretamente ao estatuto do mito” (VERNANT, 1999, p. 174). A história, para Políbio, não tem como função “emocionar” ou encantar o ouvinte, ao contrário, o objetivo da história é convencer seu leitor pela verdade. Deste modo, o mito perde seu caráter de maravilhoso, deixa de ser mito e passa a ser narrativa contada/mitologia (Ibidem, p. 177).

No momento em que a palavra cantada é escrita, ela toma, de certa forma, uma organização, é como um sonho que se pretende ser lido. Além disso, há, por parte da filosofia, um questionamento do mito enquanto alegoria/fabulação. Em sua análise, Vernant se posiciona entre a narrativa elaborada no período arcaico e clássico, este último demarca o momento em que a palavra falada passa a ser escrita. Talvez, o grande problema da análise do antropólogo seja o de não evidenciar que a passagem – da escrita para a oralidade – é um processo bastante lento no mundo antigo e em nada se assemelha à modernidade. O analfabetismo – como evidencia Rosalind Thomas (1992/2005, p. 1-44) – é ainda muito alto e a escrita não é tão utilizada quanto pensa a modernidade, outra questão é colocar a filosofia como centro hegemônico do pensamento grego clássico. Essa passagem da concepção de *mýthos* – verdade ou fabulação – que em Vernant é demarcada pela oralidade e escrita parece muito mais uma reestruturação filosófica da sociedade. Como formula o filósofo Ordep Serra, é preciso abandonar a antítese em que o *mýthos* é irracional e o *logos*, racional, visto que ambos são formulações da linguagem e indicam processos de comunicação (SERRA, 1998, p. 26).

As duas proposições iniciais sobre mito trazidas por Calame e Vernant explicitam uma diferença da concepção filosófica de *mýthos*. Para Vernant, o orador traz um encantamento que será negligenciado pelo filósofo, opondo, assim, *mýthos* e *logos*. Já Calame, se volta a análise semântica do *mýthos* e, a partir dos documentos de cunho filosófico e oratório, acaba por vincular o termo ao seu caráter de ferramenta discursiva, o desprendendo/afastando da experiência mítica/sagrada.

Para Richard Buxton, nas palavras de Diego Honorato Errázuriz, ao desfazer a compreensão de mito como narrativa sagrada, Claude Calame não cria um termo, um conceito para estudar de forma hermenêutica o espaço místico.

As contribuições de Calame para o nosso assunto estão entre as abordagens mais radicais para a compreensão da dicotomia entre mito e logos. Richard Buxton disse, com razão, que “parece que chegamos a um ponto em que ‘a conquista grega’ não tem mais a miragem do que o milagre, mas também ficamos sem vocabulário para descrever os eventos que antes eram pensado para constituir essa conquista” (Buxton, 2001, 11). Pode ser que sim ou não, mas o que importa para nós é que o estudioso suíço levou a direção desses estudos, desde a segunda metade do século XX, a uma certa completude relativa, no sentido de que a chamada oposição entre mito e os logos foram finalmente declarados como simplesmente uma invenção da filosofia e antropologia ocidentais - imposição violenta de categorias ocidentais (ERRÁZURIZ, 2017, p.452)<sup>44</sup>.

Portanto, o que parece complicado na argumentação proposta pelo professor Claude Calame é a tentativa de definir, por meio da semântica, o que poderia ou não ser considerado mito, visto que aquela sociedade não parece ter se preocupado em problematizar essa questão, ou o seu conceito em si, o que torna difícil estabelecer uma definição fixa. Nessa perspectiva, me volto ao filósofo Ordep Serra que no artigo – “A antropologia, a mitologia e sua escrita” – busca mediar um diálogo entre a concepção semântica e moderna do termo *mýthos*. Para o autor, a investigação do mito não está fixada em um valor semântico nem moderno, pois, estas concepções, sozinhas, não são suficientes para compreensão do termo.

Uma coisa é certa: seja qual for o período de sua história semântica, no grego antigo, que se queira destacar, *mythos* jamais corresponde precisa e exclusivamente ao que hoje se entende por “mito”. Mas também a palavra ideia, tal como existe e se compreende nas línguas modernas a cujo vocabulário se incorporou, de modo algum equivale ao que Platão entendia por ideia; e muito menos ao que o termo significava para o homem comum da Grécia Antiga. No pensamento ocidental, ela mudou de sentido várias vezes (desde a Antiguidade, alias): talvez se possa reconhecer estilos e distinguir sistemas filosóficos pelas diferenças de emprego técnico desse termo... Ainda assim, a noção tem um poder comunicativo inegável e presta-se a discussões fecundas. Os diálogos que travam os pensadores a propósito de seu significado, sempre a renovam... Isto quer dizer que ela tem um rendimento cognitivo constante: tanto que continua a ser empregada como um instrumento teórico, por sinal difícil de dispensar... Por outro lado, por mais que se tenha alterado a noção de ideia, sua recriação platônica ainda se apresenta como um momento decisivo na história do conceito. Creio que é útil estudar a evolução semântica do termo mito, não porque haja um momento perfeito em que essa palavra tenha tido (apenas) um sentido exato a recuperar e aplicar precisamente, mas porque a apreciação de sua história pode sugerir novas aproximações a algo que ela tanto indica quanto encobre. Isso não obriga a uma fidelidade absoluta ao(s) sentido(s) do étimo. Pelo contrário, a construção (ou reconstrução) de um conceito frequentemente exige que se dispense

---

<sup>44</sup>Calame’s contributions to our subject are among the most radical approaches to the understanding of the dichotomy between myth and logos. Richard Buxton has rightly said that “we might seem to have reached a point where not only does ‘the Greek achievement’ have about it more of the mirage than the miracle, but where we are actually left without a vocabulary for describing the events which were once thought to constitute that achievement” (Buxton, 2001, 11). It may be so or not, but what matters for us is that the Swiss scholar has brought the direction of these studies, since the second half of the XX century, to a certain relative completeness in the sense that the so-called opposition between myth and logos has been at last declared to be simply an invention of occidental philosophy and anthropology – aviolent imposition of western categories.

ao vocabulário empregado nesse trabalho um tratamento algo “excessivo”: exige que se altere e até que se viole o seu uso primeiro, ou comum (SERRA, 1998, p. 27).

O que de fato poderia ter sido questionado na antiguidade grega é a verossimilhança das narrativas. Paul Veyne, em seu livro *Acreditavam os gregos em seus mitos?* (1983/2014), lança mão de uma interessante hipótese sobre a crença dos gregos e o questionamento feito a elas. O autor afirma que poderia não haver uma crença absoluta nas narrativas míticas gregas, mas acreditava-se sim numa realidade global. A discussão central da obra se desenvolve entorno dos *programas de verdade*, pois “[...] a verdade é uma palavra homônima que só deveria empregar-se no plural; apenas existem programas heterogêneos de verdade” (VEYNE, 2014, p. 35), o que está evidente em seu trabalho são as construções e o tempo dos discursos históricos e, por conseguinte, do mito. O verdadeiro se manifesta interpondo uma série de critérios, dentre eles a não universalidade, visto que a verdade só é evidente dentro de um regime de crenças da qual o indivíduo acredita (Ibidem, p.11). Deste modo, o que Veyne chama de verdade é para Leandro Fernandes Dantas “o nome que os homens dão às suas crenças” (DANTAS, 2015, p. 13).

Para os gregos, não há um questionamento da veracidade do mito, mas dos elementos inverossímeis contidos nele, os gregos poderiam não acreditar em todas as partes fantasiosas da narrativa, mas não negavam em absoluto sua veracidade: “o objeto nunca é inacreditável em si e seu desvio da realidade não pode nos chocar, porque, sendo as verdades todas analógicas, nem o percebemos” (VEYNE, 2014, p. 44). A argumentação trazida por Veyne ganha maior destaque dentro do período helenístico quando os Epicuristas e/ou os Céticos colocam em voga a participação dos deuses na vida humana. Para Epicuro, por exemplo, “os deuses de fato existem e é evidente o conhecimento que temos deles; já a imagem que deles faz a maioria das pessoas, essa não existe [...]” (EPICURO, *Carta sobre a felicidade*, p. 25). Veyne conclui então que “o mito é verídico, mas no sentido figurado; não é verdade histórica misturada com mentiras: é um ensinamento filosófico elevado, inteiramente verdadeiro, desde que seja visto como uma alegoria, e não tomado ao pé da letra” (VEYNE, 2014, p. 103).

Ao pensar nesse viés questionável das narrativas míticas não se deve deixar de lado a irrupção do divino. Para Mircea Eliade o mito<sup>45</sup> está entrelaçado a um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante participação de entes sobrenaturais: a narrativa aponta “que o

---

<sup>45</sup> Ao enunciar um autor estarei trabalhando exclusivamente com a concepção de mito presente em sua obra. Pois ainda que os autores usados sejam contrários uns aos outros é importante trazer uma variada formulação analítica e problematização do mundo mítico. Assim, ao falar de mito em Eliade ou Eudoro de Sousa, ainda que seja clara e lúcida a proposta pós-estruturalista de Claude Calame que vai de encontro a formulação dos autores, parece legítimo trazer esses debates com o qual dialogo durante a dissertação.

mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenatural, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 2002, p. 22). Nesta perspectiva, o surgimento do mito se dá por uma necessidade de explicação cosmogônica.

É na frequente vivência desse mundo mítico que o homem grego o entende como comum ao seu cotidiano: “essas histórias constituem para os nativos a expressão de realidade primeira, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade” (ELIADE, 2002, p. 23). Através do mito, o homem retorna ao tempo primordial e atualiza a experiência sagrada, vivenciando o tempo dos deuses: “ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*” (Ibidem, p. 22).

Para entender melhor a experiência mítica<sup>46</sup> utilizo a obra *Mitologia*, escrita por Eudoro de Sousa em 1980. A experiência mítica se dá na relação homem-mundo-deus; sendo no mundo que o deus se oculta e se apresenta: “um deus imerge no mundo que dele emerge, morre a vida do mundo que vive a sua morte, encobre-se no mundo que é descoberta sua, oculta-se no mundo que desocultou. Por isso a mitologia está por fazer” (SOUSA, 1984, p. 37). O mundo aparece, dessa forma, como presença de um deus: Apolo, Afrodite, Dioniso ou Atena; e, por isso, é representado sob aspectos diferentes.

O mito aparece ligado ao homem, ao deus e ao mundo apenas enquanto revelação. Digo isso pelo fato de o próprio Sousa cogitar um mito anterior ao mundo e ao homem. A realização do mito é pré-histórica, o que significa que se origina antes da história, antes dos homens. Na escatologia do intelectual, o mundo se originou de um caos extremo, um não lugar em que os opostos coexistiam sem uma distinção, podendo ser um e outro ao mesmo tempo. A narrativa escatológica é aquela que nos põe diante do Princípio e do Fim, todavia do Fim que se liga ao Princípio (SOUSA, 1994, p. 50), chamado de “além-horizonte”, o primórdio de tudo é morada dos deuses, a ele os gregos se referem e tentam alcançar. Luís Lóia, comentador das obras de Sousa, afirma: “o *além-horizonte* a que se referem os mitos gregos, e a capacidade de buscar os princípios, as causas primeiras dos fenômenos, a partir da consideração da diversidade das existências, possibilitado pelo exercício filosófico próprio do *aquém-horizonte*” (LOIA, 2007, p. 30).

A poesia assume o local de origem da mitologia, que surge justamente a partir desse “dizer poético” (LÓIA, 2007, p. 32), constituindo “uma das possibilidades de relação entre uma ordem pré-lógica e uma ordem lógica” (Ibidem). A mitologia seria o meio pelo qual o homem,

---

<sup>46</sup> Compreendendo o significado semântico do termo mito e afim de não confundir meu leitor, chamarei de experiência o que antes trataríamos por mito.

através da linguagem, fala sobre sua relação com o mundo e com os deuses, portanto, ela não é a linguagem da natureza (mundo) e tampouco dos deuses (LÓIA, 2007, p. 40), ao contrário, é uma tentativa de traduzir as experiências humanas. A realidade pré-lógica – do mito – corresponderia a um universo simbólico e a realidade lógica – da linguagem – às “coisas”. As coisas e o símbolo são discutidos na obra *Mitologia*. O primeiro conceito será definido pelo mundo material, o segundo, pelo divino. As coisas são partes de um todo que originalmente formavam símbolos, mas que, no processo deferido pelo homem de negar o que lhe é dado de graça (o paraíso, por exemplo), é lançado no horizonte da objetividade, habitação do diabólico. Por conseguinte, devido à presença diabólica no mundo, os símbolos foram separados e só restaram “coisas” (SOUSA, 1984, p. 101-103). De outra forma, pode-se dizer que a experiência mítica é símbolo e a narrativa, coisa.

Esse movimento de coisificação do mundo faz com que as unidades primeiras (deus-homem-mundo) sejam apartadas. O Diabo fez com que o homem acreditasse na virtude dessa separação, colocando-se como construtor de si e do seu mundo e, por conseguinte, utilizando a natureza apenas para a realização dos seus interesses. “O que se dá com o Diabo é a fragmentação, a divisão arbitrária da unidade manifestada pelo Um” (SOUSA, 1984, p. 107). Separado em três partes, “o Homem se fecha sobre si próprio e indisponível para a abertura ao outro, ao mundo e a Deus” (LÓIA, 2007, p. 56). A ideia de Diabo trazida por Sousa é uma metáfora que leva em conta o cristianismo como exemplo, mas que traz em sua redação a epistemologia da palavra grega diabólico (*diabállein*), que tem por significado “separar” (SOUSA, 1984, p. 105-106). Portanto, a discussão não deixa de lado o universo grego, do contrário, a ideia de êxtase proporcionada pelo amor erótico – pelo deus Eros – traz a presença helênica. O argumento traçado por Sousa é que o êxtase erótico-religioso é um encontro de dois corpos que se tornam um e transcendem ao mundo das “coisas”. O ponto é que os homens vivem dispersos nesse mundo de “coisas” aparentemente opostas, mas que formam símbolos (Ibidem, p. 127).

Apenas a dimensão disposta de símbolos poderá tornar as “coisas” partes de um todo. O rito é o principal elemento de união entre dois opostos, nele vemos a união do diabólico (*aquém-horizonte*) e do divino (*além-horizonte*) (LÓIA, 2007, p. 59-60), nele, também, está expressa a ponte construída pelo deus que liga o horizonte da objetividade – diabólico, *aquém-horizonte* – ao da transobjetividade – dos deuses, *além-horizonte* (SOUSA, 1984, p. 122-124). Após transcender o horizonte da objetividade, o homem se tornaria parte da Realidade em que “há sempre um mundo ‘objetivo’ que oculta ou em que se oculta a transobjetividade do Real e

do Absoluto, isto é, do *Secretum* ou do Separado, que não deixará de sê-lo, senão quando, descendo em nós mesmos, até ao ínfimo de todos os Infernos[...] (SOUSA, 2002, 201).

O símbolo é identificado por Sousa como aquilo que transcende ao significado original sem desapropriar-se do que é. O exemplo dado pelo filósofo é o da bandeira: ao mesmo tempo em que é um desenho formado por ornamentos geométricos, ela é, também, a representação da pátria. Ou seja, mesmo estando para além da sua imagem, a bandeira não deixa de ser um objeto, mas adquire um outro significado: a pátria. É certo dizer que a bandeira não é o único exemplo que temos sobre essa relação entre objeto (coisa) e símbolo. Na verdade, as “coisas” estão constantemente sendo significadas, uma vez que homem e mundo não se opõem totalmente um a outro, pelo contrário, relacionam-se, e, ao passo em que o homem lida com o mundo, este se esforça a apreendê-lo dentro dos códigos linguísticos que desenvolve (SOUSA, 1984, p. 153).

As “coisas” residem, todas elas, num deserto de afeições. Coisas não se afeiçoam, nenhuma quer tomar a feição da outra, do contrário, deixariam de existir. “Enquanto forem coisas, sempre dois entes que se amam ou julguem amar-se permanecerão separados” (SOUSA, 1984, p. 103). Um casal pode viver em um só, mas para isso, ambos devem esquecer o “si mesmo”, ou seja, deixar de serem coisas, referindo-se a si como unidade que não permite falar de um ou outro separadamente. Assim, mesmo imerso no mundo das coisas, por meio da afeição, o homem poderá transcender. “Por mais paradoxal que pareça, este mundo do simbólico não é impenetrável a nossos olhos de civilizados, no mundo em que as coisas são o que são, ou significam o que não são” (Idem, 2004, p. 98).

Como dito anteriormente, a mitologia é o meio pelo qual o homem expressa a experiência do mito. Contudo, a mitologia não é biografia dos deuses e muito menos apenas alegoria, mas, acima de tudo, tautologia. Ou seja, “o dizer dos deuses na sua mesmidade e não a afirmação ou atribuição de significados a esse relato. Assim, o mito significa e não é significado, compreendê-lo é considerar essa mesmidade dos deuses [...]” (LÓIA, 2007, p. 54). Portanto, o mito dará significação ao que está fora, à chuva, à fertilidade das plantas, contudo não é significado a partir desse “fora” (SOUSA, 1984, p. 42). A significação dada ao mito por essa materialidade compreende os deuses como “aspectos do mundo” e os tornam alegorias. Em Eudoro de Sousa (1984, p. 45), essa análise dos deuses e do mundo enquanto alegorias é rejeitada:

Posídon não é outra maneira de dizer “mar”; Deméter não é outra maneira de dizer “terra criadora do cereal”; Artemis não é outra maneira de dizer “natureza indomável” [...]. Mas também não são, na mesma ordem, modos de dizer que o Mundo se nos revela ou como a abismal profundidade dos Oceanos e a correnteza serena ou bravia de todas as águas dos rios, ou como claridade maternal deslumbrante da etérea

abóbada do céu, ou como maternal cuidado pelo cultivo das terras férteis, ou como selvática proteção da terra que jamais arado sulcou, ou como o fogo que, flamejando nas forjas, vence a dureza dos metais, ou como desvario das mulheres arrancadas ao sossego da domesticidade, ou como transvio de homens dementados pelo suco fermentado das uvas.

O que podemos afirmar com essa análise é que o mito é tautegoria<sup>47</sup> dos deuses e alegoria de homem e mundo. Quando se reporta aos deuses, se oculta, quando se refere ao homem e ao mundo transcendente, revela por meio do simbólico. Nesse sentido, o “mito é ontofania, cosmofania e antropofania, é manifestação do Ser<sup>48</sup>, do Cosmos e do Homem [...]” (LÓIA, 2007, p. 55).

A crítica feita por Eudoro de Sousa, ao longo da obra *Mitologia*, está na análise funcionalista proposta para o mito, no qual se atribui a essa experiência uma função de revelar, como o faz Eliade, ou uma limitação, como quando o professor Calame (1996) restringe o significado do termo *mýthos*.

Um mito, como narração, é espécie do género literatura oral ou escrita, ou oral e escrita. Tudo vai bem, enquanto não se procure o específico daquele genérico. Mas tão bem não parece que as coisas vão, quando um autor retende ultrapassar os limites da teoria literária, ao empenhar-se e, desvelar o ‘significado (do mito) e (suas) funções nas diversas culturas (SOUSA, 1984, p. 26).

Na verdade, ‘mito’, umas vezes se refere a um relato mítico, outras vezes, ao impulso para criá-lo, ainda que jamais assomem ao nível da expressão verbal, como específica forma de género narrativo (Ibidem, p. 29-30).

Para a historiadora Lolita Guimarães Guerra, a obra *Mitologia* trata-se de uma via sacra, em que o filósofo português traça cada passo que o homem deve dar para ascender ao além-horizonte: “*Mitologia* afirma-se como *hierologia*: é relato de uma via sacra, a ser percorrida para além do horizonte da objetividade, rompendo-o e fazendo do si mesmo aquilo que em verdade é [...]” (GUERRA, 2015, p. 568).

Após a análise dos teóricos até aqui propostos, pode-se concluir que o mito em sua forma “original” é uma experiência entre o homem, o mundo e o deus e que em sua forma narrada, oral ou escrita, tenta explicar a existência do homem e a relação que o mesmo tem com

<sup>47</sup> Schelling (1998) foi o primeiro a dizer que a mitologia não era alegoria, mas tautegoria. O conceito de tautegoria composto pelo filósofo alemão intenta um método de análise da narrativa mítica na qual a mesma é compreendida no seu dizer. Na tautegoria tudo é o que é e nada mais. Na interpretação de Cristiane A. de Azevedo (2014, p. 556) sobre a obra de Schelling: “os deuses não existem de maneira abstrata, eles são mitológicos por sua natureza e desde o início seres históricos. Logo, Schelling afirmará que a mitologia deverá ser não uma ciência que se ocupa da natureza dos deuses, mas uma história dos deuses”.

<sup>48</sup> O Ser em Eudoro de Sousa e nessa passagem se refere ao Ser Heideggeriano presente na obra *Ser e Tempo – Sein und Zeit*, de 1927. Heidegger desloca o sentido do ser para a cotidianidade, segundo o filósofo, só o homem (*dasein*) poderia acessar o ser. Assim, é em meio a lógica de mundanidade e de experimentação do mundo que percebemos não haver uma realidade oculta ainda não revelada, escondida em um horizonte distinto daquele em que o *dasein* vive e experiencia o mundo; não há um mundo das ideias metafísico, ao contrário, a realidade última está imersa na essência do viver humano. Assim, o filósofo Alemão descarta a possibilidade de que o homem habita outro tempo que não este (HEIDEGGER, 2007, §25, p. 173).

o divino, dando um aspecto discursivo à narrativa, como acontece na tragédia grega. Segundo Foucault (1979/2010, p. 9),

o discurso não é reflexo da realidade; ele não é reflexo de alguma coisa, mas, sim, produto da sociedade, sua produção é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar os seus poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar a sua pesada e temível materialidade.

O mito por trás da encenação trágica é confuso, pois sendo revelado durante experiência, traz respostas sem formular um problema. Contudo, quando formulado pelos tragediógrafos, o mito poderá servir de ferramenta para a apresentação de explicações dos comportamentos sociais: “em sua forma autêntica, o mito trazia respostas sem jamais formular explicitamente os problemas. A tragédia, quando retoma as tradições míticas, as utiliza para colocar, através delas, problemas que não comportam solução” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 181). O discurso do mito trágico teria, deste modo, o objetivo de atender às necessidades da *pólis* e questionar o universo da cidade (Ibidem, 1999, p. 10-11).

Nas definições do helenista Jean-Pierre Vernant (2006, p. 5), há “algo de divino no mundo e algo de mundano nas divindades”. Desta forma, o culto e, por conseguinte, o discurso não são encerrados em um além mundo; não fazem parte apenas do extramundano “cuja forma de existência não tenha relação com nada que não seja da ordem do natural, no universo físico, na vida humana, na experiência social” (Ibidem, p. 5). Na experiência mítica dos homens gregos não há uma separação entre real e sobrenatural, ao contrário, esses são partes intrínsecas à vivência grega. O fiel não estabelece com o deus uma relação entre iguais, “um deus transcende precisamente por estar fora do mundo, fora do alcance deste mundo, pode encontrar no foro íntimo de cada devoto, em sua alma, o lugar privilegiado de um contato e de uma comunhão” (VERNANT, 2006, p. 9).

Nessa perspectiva, Vernant (1999, p. 59) compreende que sagrado e profano não são lidos por completa oposição.

Entre o sagrado inteiramente proibido e o sagrado plenamente utilizável, encontra-se uma multiplicidade de formas e de graus. Além das realidades que são dedicadas a um deus, reservadas ao seu uso, há algo de sagrado nos objetos, nos seres vivos, nos fenômenos da natureza, assim como nos atos corriqueiros da vida privada – uma refeição, uma partida em viagem, a acolhida a um hóspede – e naqueles, mais solenes, da vida pública.

Para o autor supracitado, no plano do profano, (que na linguagem eudoriana seria o mundo das “coisas”), há aspectos do divino com o qual o homem dialoga em sua vida cotidiana (privada ou pública). Portanto, atesta que na cidade grega não há uma fronteira incontestável e delimitada do espaço divino.

## 2.2. Os usos do teatro ateniense: uma visão da *pólis* sobre si

### mesma

É certo afirmar que a origem do gênero trágico<sup>49</sup>, assim como tantos outros momentos e documentos do mundo antigo, é marcada pela ausência de certezas. Todavia, como nota Jacqueline de Romilly, existem algumas poucas indicações seguras sobre a tragédia, uma delas é que tal gênero possui uma origem religiosa proveniente do culto a Dioniso (ROMILLY, 1998 p. 13). Desta forma, o mais provável é que tenha nascido do ditirambo dionisíaco, de um canto ao deus (SEAFORD, 2006, p. 16). Sabemos pouco sobre esse canto, os vestígios apontam para sua encenação durante as Grandes Dionisíacas, em meados do século VI a.E.C. e no período clássico. Em seu caráter primitivo, o ditirambo era um canto ritualístico composto de dor e alegria, em que se narrava a dolorosa passagem de Dioniso pelo mundo mortal, fazendo alusão ao seu desmembramento (SANTOS, 2005, p. 43). “O termo ‘ditirambo’, em seu contexto original e primitivo, sugeria uma ligação íntima com Dioniso, uma vez que o termo poderia ser utilizado tanto como um epíteto do deus quanto como o nome de seu hino cultural” (GERALDO; OLIVEIRA, 2016, p. 60).

A mais antiga menção ao ditirambo foi encontrada no fragmento do poeta Arquíloco de Paros, que viveu na primeira metade do século VII a.E.C. (GERALDO; OLIVEIRA, 2016, p. 61). Pickard-Cambridge, ao analisar os fragmentos de Arquíloco e Epicarmo – outro poeta que escreveu ditirambos a Dioniso – entende que o ditirambo primitivo tem uma associação direta com o vinho, requerendo-o como elemento fundamental do ato ritualístico (PICKARD-CAMBRIDGE, 1927, p. 6 apud GERALDO; OLIVEIRA, 2016, p. 61).

Ao longo de seu desenvolvimento o ditirambo perdeu seu caráter primordialmente improvisado e cultural (GERALDO; OLIVEIRA, 2016, p. 67). Assim, na Atenas do século V a.E.C., o ditirambo cantado nas festas dionisíacas se constituía em um hino narrativo de temas heroicos (Ibidem, p. 60), “redigido literariamente para uma performance ordenada e complexa, desempenhada por um coro composto de cinquenta coreutas” (GERALDO; OLIVEIRA, 2016, p. 67). Aristóteles, na *Poética* (1449a), revela que a tragédia teria origem no improviso e se formou por meio da composição lírica, como eram construídos os ditirambos (ROMILLY, 1998, p. 14).

Os ditirambos ocupavam só o primeiro dos cinco dias de performances, contudo esse primeiro dia contava com quase três quartos do gasto das coregias (MOERBECK, 2017, p. 89). Segundo Pausânias (Ibidem), a tribo vencedora dos ditirambos recebia uma trípode como

---

<sup>49</sup> O termo tragédia significa ‘canto do bode’ (WILES, 2000, p. 34).

troféu e um boi <sup>50</sup>. O arconte-epônimo selecionava os coregos, ricos homens atenienses que tinham como função sustentar, ensaiar e selecionar os atores que iriam participar do festival, nas tragédias, comédias e ditirambos (MOERBECK, 2007, p. 123; ROMILLY, 1998, p. 26). “A cidade pagava pelos atores e os *coregos* pagavam pelo treinamento e figurino do coro” (MOERBECK, 2007, p. 97). Em termos de gastos, as tragédias não ficavam atrás, havia um grande investimento nos coreutas e nas vestimentas, resultando em gastos bem maiores do que nos ditirambos (Ibidem, p. 123).

A princípio na tragédia o coro era o elemento mais importante quando se preparava o concurso trágico. Dois dos mais importantes magistrados de Atenas davam conta da designação dos coregos. Aqueles escolhiam também os poetas que iriam concorrer nos festejos; esses, por sua vez, solicitam e instruem o coro. Muitas peças são designadas pelo nome dos ocupantes do coro, ressaltando a importância de seu papel, é o caso das *Suplicantes*, das *Bacantes*, das *Coéforas* (ROMELLY, 1998, p. 26-27). O coro muitas vezes é impotente, não manipula ou influi na ação que se desenrola no palco e em sua maioria representa as mulheres ou os velhos.

Os autores da tragédia buscam na epopeia inspiração para suas obras, pode-se dizer que “se a festa criou o gênero trágico, foi a influência da epopeia que fez dele um gênero literário” (ROMILLY, 1998, p. 21). A performance trágica presente no espaço teatral revela de forma próxima e imediata narrativas ‘reais’ e temerosas: “em tudo se crê, tudo se teme. E sabemos, por testemunhos antigos, o quanto determinados espetáculos assustavam a plateia. Se a compararmos com a epopeia, vemos que a força da tragédia reside no fato de ela ser tão tangível e terrível” (ROMELLY, 1998, p. 21).

O espaço do teatro era constituído por uma enorme arquibancada em formato de semicírculo (*theatron*). Devido à forma, a plateia tinha que olhar para baixo para ver a peça, a visão que tinham era panorâmica (KIBUUKA, 2015, p. 85). “A visibilidade e a acústica eram perfeitas, garantidas em parte pela implantação na topografia, em parte pela sua forma geométrica, de tal maneira que, em qualquer fileira, poder-se-ia ver e ouvir perfeitamente as vozes dos atores” (VIECELI, 2014, p. 54). Na arquibancada eram reservados alguns bancos aos magistrados da cidade, aos sacerdotes e aos visitantes (MOSSÉ, 2008, p. 163).

Na frente da plateia havia paredes de fundo onde uma cena com os personagens se desenrolava; sob a parede erguia-se uma espécie de sacada em que os deuses poderiam aparecer, esta estrutura era nomeada de *skéné* (tenda, cabana). Assim, o lugar ficava atrás da área de

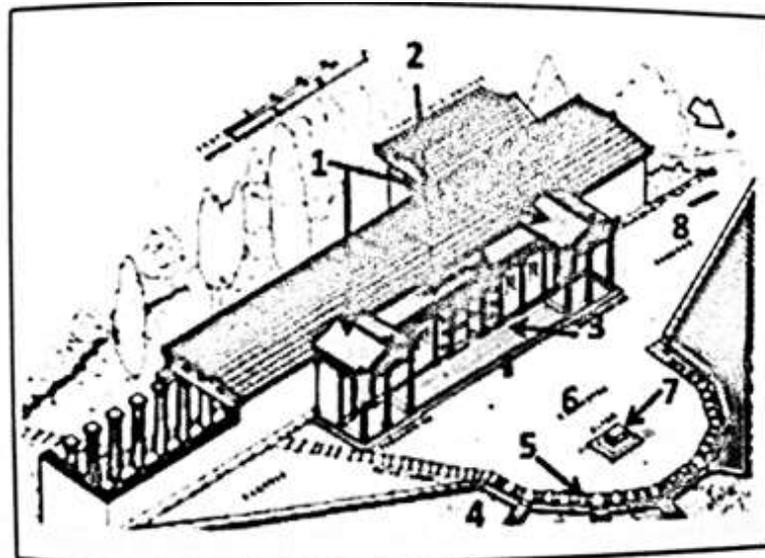
---

<sup>50</sup> Sobre o prêmio dos ditirambos ver BACELAR, 2018a, p. 39.

atuação. No século V a.E.C. a estrutura parece ter sido relativamente simples, construída em madeira e montada apenas em ocasião de festejos (KIBUUKA, 2015, p. 88; MOSSÉ, 2008, p. 163). O espaço parece ter sido usado para representar lugares fechados, um palácio, uma casa, uma cabana; já seu telhado servia para mostrar os deuses e heróis, esses últimos que haviam transcendido ao mundo dos imortais.

Além desses espaços o teatro ateniense possuía o “espaço da orquestra”, espécie de plataforma em formato circular, lugar destinado apenas ao coro. No centro desta plataforma havia um altar redondo (*thyméle*) destinado a Dioniso (ROMELLY, 1998, p. 23-24) e na arquibancada havia um lugar de honra reservado ao sacerdote do deus (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 163). Pela disposição do teatro, o coro e os personagens não precisavam interagir diretamente, ainda que o coro pudesse reagir às ações dos atores. Abaixo vemos um esboço elaborado pelo professor Brian Kibuuka (2015, p. 85), no qual é demonstrada a estrutura do que foi o teatro de Dioniso na Atenas do século Va.E.C.

**Figura 02 – Teatro de Dioniso no século V a.E.C**



1: paraskenia; 2: telhado da skenê; 3: skenê; 4: théatron;  
5: orchêstra; 6: ; 7: thymélē; 8: párodos.

A distribuição do espaço teatral promovia a unificação entre intérprete e público, estabelecendo-se como lugar ritualístico. Através da dinâmica teatral os espectadores das tragédias experimentavam um momento catártico. “A partir disso, pode-se afirmar que o teatro grego tenha continuado a funcionar como um ritual, e pode ser considerado como uma espécie de terapêutica coletiva, na medida em que era catalizador das emoções dos espectadores” (VIECELI, 2014, p. 56).

A performance presente no teatro é adornada por signos, como os figurinos e as máscaras. O número de atores era limitado e, por isso, esses elementos eram importantes, pois, permitiam a interpretação de vários papéis.

Nos primeiros tempos, um só ator, o protagonista, dialogava com o coro. Posteriormente, Ésquilo teria introduzido um segundo ator, e Sófocles, um terceiro. Esses três atores deveriam fazer todos os papéis, e pode-se imaginar o problema ao mesmo tempo duas personagens interpretadas pelo mesmo ator. Bem entendido, só havia autores homens, que desempenhavam os papéis masculinos e femininos, e que se identificavam pela máscara ou pelos trajes (MOSSÉ, 2008, p. 164)<sup>51</sup>.

Muitos personagens possuíam uma característica própria. Os deuses, por exemplo, utilizavam uma cor de roupa que pudesse identificá-los. Além disso, para diferenciar um personagem feminino de um masculino os atores deveriam usar máscaras de cores diferentes, adornos também eram usados para identificar o estrato social ocupado pelo personagem (BORONE, 2013, p. 20). Kostas Valakas (2008, p. 89), ao analisar o espaço performático do teatro através da iconografia e da encenação – cômica, trágica e satírica –, reforça que a máscara e a vestimenta são partes da metamorfose do corpo do ator.

Na tragédia [...], a modificação do corpo do intérprete por uma simples máscara ou por um traje mais ou menos elaborado produz uma imagem teatral que busca evocar o mundo antropomórfico do mito de uma forma não-realista, porém não totalmente não-natural. Máscara, trajes, objetos teatrais (como um bastão, um arco, uma carruagem) usados em relação a um papel específico, a voz variável do ator ou dançarino e as palavras de seu papel ou de outros personagens relativos a seu papel são os elementos diferenciadores da teatralidade; eles podem representar o gênero, o *status* mítico, bem como, talvez, a proveniência geográfica e algumas características individuais quer de um personagem como trágico ou satírico. Mas é menos comumente aceito que o modo de andar e a linguagem corporal dos intérpretes são igualmente significativos para a expressão de características e sentimentos individuais (VALAKAS, 2008, p. 89-90).

Apesar do ator ateniense poder ser um cidadão sem experiência teatral, os gestos, movimentações e dinâmica do corpo em cena são fundamentais para a compreensão do episódio que se quer demonstrar.

Para Romilly, a característica da performance trágica exclui “um teatro de nuances, dedicado à psicologia e aos personagens” (ROMILLY, 1998, p. 21). Nesse sentido, não haveria uma análise a respeito da subjetividade daqueles corpos. Todavia, o professor de drama da University of Exeter – Inglaterra –, David Wiles (2000, p. 85), em sua interpretação sobre as performances teatrais, afirma que as personagens femininas carregavam uma mensagem que denota a subjetividade da mulher: “Uma mensagem subtextual foi entregue sobre a natureza do sexo feminino, seu comportamento, aparência e distância formal da representação do homem”<sup>52</sup>. A perspectiva inferida pelo autor torna possível uma interpretação voltada ao

<sup>51</sup> Sobre a importância da máscara e da vestimenta ver (BOURSCHEID, 2008, p. 27).

<sup>52</sup> A subtextual message was delivered about the nature of the female gender, its behaviour, appearance and formal distance from representation of the male.

subjetivo (de que maneira as mulheres deveriam ou não agir) e ao material (a forma como se vestiam).

A tragédia grega é colocada por Jean P. Vernant “como forma de expressão específica” (1988, p. 13), desta maneira, “traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável” (Ibidem). Sendo assim, as peças possuem um caráter, por vezes, político, o que faz o espectador pensar em sua própria condição de mortal. Nas palavras do filósofo Gabriele de Cornelli, “o que a tragédia faz é revelar um desajuste, um incômodo profundo no interior da alma individual, com consequências devastadoras para a ‘pólis’” (CORNELLI, 2008, p. 8).

A dramaticidade trágica permite a experimentação do mito por parte de seus espectadores, aqueles que contemplam a encenação se veem no palco. A experiência aqui é similar ao que ocorre nos sonhos. Rito e mito são estabelecidos na experiência onírica; assim, a análise feita sobre a narrativa oniro-mítico-ritual por Lolita Guerra se encaixa muito bem no espectador trágico.

Em primeiro lugar, a narrativa onírica, mítica e ritual, enquanto tempo em imagens, tem o sentido astuto das pequenas e constituintes transgressões cotidianas. Essas imagens, é bom dizer, podem ser tanto atuadas, quanto vislumbradas, pois o grego vê e vive um sonho, o iniciante vive a iniciação, mas pode também vê-la e ser ofuscado por ela, como o espectador vê a tragédia que é reatualização de seu próprio mito de origens (GUERRA, 2015, p. 572).

Nessa perspectiva, a tragédia é uma realidade que está sendo experimentada durante a encenação pelo próprio espectador, fazendo referência a Eudoro de Sousa (1994, p. 95), é no teatro que o mito, uma narrativa em imagens, e rito, reatualização em atos, se unem.

Ao romper as restrições do cotidiano profano, o rito reatualiza uma temporalidade primeva, da criação de tudo que há. Esse é o tempo narrado no mito. Assim, todo mito é mito das origens: institui uma formação social, a organização do espaço físico e as leis responsáveis por reger mundo e homem. [...] se o mito e o rito contam como a realidade veio a ser, devem ser compreendidos como narrativas de ruptura, ou seja, narrativas sobre a passagem de um estado original a outro. Desta forma, todo mito e todo rito é, também, narrativa iniciática. (GUERRA, 2015, p. 572).

O exemplo mais simples dessa análise seria a *Teogonia* de Hesíodo, já que o poema conta, através da união e castração de Urano, a origem do mundo e de que forma o mesmo será separado, configurando a passagem do além para o aquém-horizonte (GUERRA, 2015, p. 572). Mas pensando nas *Bacantes*, teremos uma configuração talvez um pouco mais complexa, pois a narrativa euripidiana parece apontar para uma tentativa de união. As tias do rei protagonizam a “coisa” dentro do mito, sua marcha estabelece um processo de catártico<sup>53</sup> dentro da tragédia. As próprias bacantes anunciam, no prólogo, a sua trajetória: “o deus te instrui em seu mistério,

---

<sup>53</sup> O termo empregado nas *Bacantes* para se referir a catarse é καθαρμοῖσιν – a cleansing, purification – uma limpeza, purificação.

consagra-lhe a vida imácula! Anime o tÍaso tua alma-psiquê, nos montes – pura catarse! – dionisa-te”<sup>54</sup> (*Bacantes*, v. 75-76). O processo de purificação das mulheres poderia ser uma representação do encontro consigo mesmo no espaço teatral: naquele espaço toda a cidade é colocada em cena e vendo-se, se reconhece. Desse lugar, nem os atores e nem os espectadores que realmente vivenciam aquela peregrinação poderiam emergir da mesma forma que se iniciou essa ritualística.

Ao estudar a obra a *Poética* de Aristóteles – na qual se detém, dentre outras coisas, a analisar o trágico como cópia –, Umberto Eco (1992, p. 288) entende que o filósofo trata o enredo como ponto central da tragédia. O trágico teria como finalidade – *télos* – a produção – *érgon* – da catarse – *kátharsis*<sup>55</sup>.

[...] o elemento fundamental da tragédia é a narração, esta que é a imitação de uma ação cuja finalidade, cujo *télos*, é seu efeito, seu *érgon*. Este *érgon* é a *kátharsis*. Bela – ou bem-sucedida – é a tragédia que sabe provocar a mais completa purificação. Em que o efeito catártico é uma espécie de coroamento final da interpretação trágica, essa que não reside na tragédia enquanto discurso escrito ou representado, mas enquanto discurso recebido<sup>56</sup>.

O reconhecimento do espectador, no espaço do teatro, está em como o ritual é formulado: o coro como parte dos cidadãos, as procissões, os sacrifícios e, por fim, a vivência trágica. Veja que a tragédia não constitui um reflexo sobre Atenas, mas uma imagem produzida pela *pólis* sobre si mesma, por isso a cidade se reconhece. O teatro é realidade social e incide sobre as práticas sociais, criando-as como imagens.

[...] o teatro não é um reflexo da realidade social; ele é realidade social na medida em que é a própria realidade social que o fabrica, como um de seus mais atraentes produtos. Na medida em que é sobre as práticas sociais que ele incide, criando-as como imagem, como cena, como identidade e alteridade (ANDRADE, 2001, p. 24-25).

O reconhecimento do trágico se dá no teatro, onde as cenas são experimentadas pela *pólis* que, também, as produz. Esse jogo de produto e produtor cria uma imagem representativa, assim, no debate inserido no espaço teatral é a cidade que se coloca em questionamento. As encenações trágicas, feitas de forma oral, causavam um grande impacto, sendo apenas um dos diversos entretenimentos presentes no festejo cívico. Segundo Guilherme G. Moerbeek (2007, p. 89-90), as apresentações públicas da tragédia, a partir do século V a.E.C., estabelecem funções bem específicas na sociedade clássica:

<sup>54</sup> τελετὰς θεῶν εἰδὼς βιοτὰν ἀγιστεύει καὶ θιασεύεται ψυχὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύων ὁσίοις καθαρμοῖσιν, καθαρμοῖσιν.

<sup>55</sup> Não há um consenso quanto a utilização da *kátharsis*, se como ferramenta disciplinar, como meio de subversão ou como uma forma de extravasar as tensões (GAZONI, 2006, p. 19-20).

<sup>56</sup> L'élément fondamental de la tragédie est l'intrigue, et l'intrigue est l'imitation d'une action dont la finalité, le *telos* est son effet, l'*érgon*. Et ce *érgon* est la *kátharsis*. Belle – ou bien réussie – est la tragédie que sait provoquer la purification la plus complète. Donc l'effet cathartique est une espèce de couronnement final de l'entreprise tragique, qui ne réside pas dans la tragédie en tant que discours écrit ou joué, mais en tant que discours reçu.

A representação oral envolve o público numa reação global: física, emotiva e intelectual. Somado a isto, as festas podem aliviar as tensões sociais ao inverter a ordem e ultrapassar os limites sociais. Igualmente do ponto de vista ideológico, as festividades, assim como o conteúdo das tragédias, poderiam assumir um caráter de integração, ao forjar identidades culturais e fronteiras étnicas de várias amplitudes.

Por conta desse discurso retórico, a tragédia teve seu processo de formação associado ao Estado, a hipótese mais recorrente levantada pelos historiadores – Romilly (1997) e Trablusi (2004)<sup>57</sup> – afirma que o tirano Pisístrato introduziu, ainda no século Via.E.C., as práticas trágicas ao público para serem encenadas em uma das maiores festas populares: as Grandes Dionisíacas ou Dionisíacas Urbanas (TRABULSI, 2004, p. 93). Assim, “o nascimento da tragédia está bastante ligado à existência da tirania, ou melhor, de um regime forte sustentado pelo povo, contra a aristocracia” (ROMILLY, 1998, p. 15).

Ao analisar a obra de Heródoto e a *Constituição de Atenas*, Mossé declara que o tirano Pisístrato propunha um regime *demotikotatos*, isso é, mais voltado as classes populares. Essa política anti-aristocrática foi o que causou a expulsão do tirano por seus adversários coligados (MOSSÉ, 2008, p. 21).

Sabe-se que Pisístrato conseguiu dispor de uma guarda, que lhe foi concedida pelo povo, e se apoderar da Acrópole. Para fazer isso, ele se aproveitou do prestígio obtido no campo de batalha, principalmente na guerra contra Mégara. Mas a cabo de alguns anos, diz Heródoto, o sexto ano depois que tomou o poder pela primeira vez, a acreditar no autor da *Constituição de Atenas*, ele foi expulso por seus adversários, à frente dos quais se encontravam Licurgo e Mégaras. Não se sabe o que se passou nos anos seguintes. Mas, ao que parece foi Mégacles quem tomou iniciativa de negociar com o exilado (MOSSÉ, 2008, p. 22).

Ao se aliar com Mégacles, Pisístrato volta para Atenas, seu retorno marca a necessidade de um governante “pro-demos”. Ao chegar no poder, a intenção do tirano era manter uma política de contraexclusivismo da classe aristocrática e, por conseguinte, estabelecer a manutenção do seu poder por meio do povo. Apesar de antiaristocrata, o tirano era apoiado por essa classe, ou seja, sua política era, na verdade, mediar os dois lados que alimentavam seu poder: nobres e plebeus, ele “era um tirano, e não um chefe de partido democrático” (TRABULSI, 2004, p. 91).

Pisístrato sabia do perigo que era inserir as divindades *ctônicas* – deuses ligados ao submundo – nos cultos oficiais: “úteis para combater a *polis* aristocrática ‘de antigo regime’, esses cultos questionavam a própria *polis*, em si mesma, quanto estrutura de dominação de um certo número de pessoas sobre outras” (TRABULSI, 2004, p. 94). Por isso, antes de recorrer ao universo dionisíaco e *ctônico*, o tirano fez concessões, por exemplo, para manter o apoio do

---

<sup>57</sup> Um contraponto dessa hipótese aparece no livro *Paz negativa na Atenas Clássica: guerras, discursos e interesse de estado* de Alair Ferreira Duarte, e no artigo “Teatro, memória e educação na Atenas Clássica” de Maria Regina Candido.

*demos* “financia sua política não através de confiscações em massa, mas sim através de uma política fiscal, e com os rendimentos do comércio marítimo no qual Atenas começa a se destacar” (TRABULSI 2004, p. 91), o tirano ainda rompe sua aliança com os Alcemeônidas<sup>58</sup>, colocando em destaque sua política reformista e antiaristocrática. Portanto, a inserção, ou melhor, a realocação do culto a Dioniso não foi o meio exclusivo que o governante utilizou para chegar até as massas, mas a última medida para se manter no poder (TRABULSI, 2004, p. 90-95).

A Dionisíaca rural, ou rústica, já fazia parte do contexto de Atenas, o que Pisístrato trouxe de novo foi a Dionisíaca Urbana e suas programações: disputa, ritual, cortejo. Deste modo, “é bastante provável que Pisístrato tenha inspirado-se nas realidades do campo para incrementar uma política que valorizava a figura de *Dioniso*” (MOERBECK, 2007, p. 91) A data exata do prelúdio das Grandes Dionisíacas é ainda incerta. Daisi Malhadas, a partir da análise das obras de Tucídides (*A Guerra do Peloponeso*), Demóstenes (*Contra Mídias e Contra Timarco*) e Aristóteles (*Constituição de Atenas*), estabelece que as Dionisíacas, por serem presididas pelo arconte epônimo<sup>59</sup>, não ocorreram antes de 683 ou 682 a.E.C. O argumento utilizado é que essas datas são o momento em que o magistrado será nomeado como tal, sendo anteriormente chamado apenas de arconte (MALHADAS, 1983, p. 68).

Ao ser celebrada em março a festa reunia um grande número de pessoas, atenienses e estrangeiros. O final de março marca a passagem do inverno, momento em que as gélidas águas do Mediterrâneo se tornam navegáveis, atraindo estrangeiros de todas as partes para o centro da Grécia, o que criou possibilidades para as ricas trocas culturais (MOSSÉ, 1982, p. 20). A Grande Dionisíaca era a maior festa ateniense, sua função era mostrar a glória e a soberania da cidade. De acordo com Bacelar, Pausânias menciona um altar na estrada de Eleutera com a *eskhára* (altar baixo), “constituindo o centro da cidade, este altar seria bastante conveniente à celebração da introdução do culto de Dioniso” (BACELAR, 2018a, p. 34). A narrativa mítica de Dioniso será rememorada por Pausânias.

A epiclese divina [eleutereu] remete, entre outras coisas, à lenda que se supõe ser o mito etiológico do festival: Pégaso de Eleutera, cidade localizada na fronteira com a Beócia, chega à Ática com a estátua do deus, mas os atenienses se recusam a cultuá-lo. Colérico, Dioniso faz com que toda a população masculina da Ática seja acometida por uma doença incurável nos órgãos genitais. Envia, assim, embaixadores ao Oráculo de Delfos, que revela que a única forma de curar a doença é acolher a estátua do deus com todas as honras (Idem, 2018b, p.13).

<sup>58</sup> Família aristocrata poderosa em Atenas, os Alcmeônidas tinham uma posição de prestígio no mundo grego (MOSSÉ, 2008, p. 19).

<sup>59</sup> O arconte epônimo era uma titulação usada para se referir aos magistrados supremos de cada cidade-estado.

Dioniso poderá aparecer como Eleutereu para designar tanto a cidade de Eleutera quanto a *eleuthería*, liberdade em sentido político, pode parecer, também, enquanto *lúsios*, aquele que liberta (BACELAR, 2018b, p. 29). Na interpretação de Detienne (1986), Dioniso aparece nas *Bacantes*, sob duas facetas: “de frente, apresenta-se como bacantes, deus de delírio; enquanto por trás aparece como potência purificadora, como *lúsios*, deus da libertação vindo de Tebas e trazido por um fiel de sua epifania” (DETIENNE, 1988, p. 48). Trajado de *eleuthería* o deus liberta a cidade tebana da tirania de Penteu, como *lúsios* purifica a cidade, liberta as mulheres, retira as hierarquias e suspende as diretrizes sociais.

Dioniso é o deus-máscara “uma vez que a máscara pode representar tudo aquilo que o deus transforma. A máscara não tem essência, ela pode ser colocada e descartada, pode ser completada com qualquer conteúdo” (GERALDO, 2014, p. 10). Nas *Bacantes*, o deus se apresenta com duas personalidades, o bem-feitor (ἤπιος - gentil) (LIDDELL; SCOTT, 1940, p. 287) e o mal-feitor (δεινότατος- terrível), podendo ser “o mais benigno dos deuses, também é o mais maléfico” – Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός, δεινότατος, ἀνθρώποισι δ’ ἠπιώτατος. (*Bacantes*, v. 860-863). Essa dualidade Dionisíaca pode ser melhor explorada a partir dos epítetos, *Lúsios e Bakkheîos*

Dioniso *Lúsios e Bakkheîos* são epicleses que remetem à libertação, as principais informações desses epítetos são retiradas de Pausânias. Os termos “qualificam igualmente duas estátuas abrigadas juntas no *kosmetérion* em Sicione” (BACELAR, 2018b, p. 159), para Bacelar a interpretação dessas epicleses permitem duas hipóteses:

Ela pode remeter a dois momentos sucessivos: Dioniso seria *Bakkheîos* quando suscita *manía* e *Lúsios* quando libera dela; ou pode recorrer a dois aspectos coexistentes, mais precisamente às virtudes da própria *manía*: a ação liberadora do deus se realiza pelo transe. As duas leituras não se excluem mutuamente. De um lado, considerar a *manía* e a *lúsis* como dois estados consecutivos parece ter por corolário a atribuição de um efeito terapêutico à *lúsis* e, logo, um caráter mórbido à *manía*. Nesse caso, a *manía* em questão seria mais aquela, punitiva, das lendas. De outro lado, perceber *manía* e *lúsis* como duas faces de uma mesma moeda parece implicar que o objeto da libertação tenha um alcance mais geral, como as tensões cotidianas, sem doença a ser curada (Ibidem).

Essa dualidade em torno de Dioniso – *Lúsios e Bakkheîos, Kadmêios e Lúsios*, gentil e horrível – são dimensões da divindade. Ao ser formulado por essas oposições, o deus é entendido como o portador de “muitas faces” (FORTUNA, 2005, p. 17). Segundo Fortuna, pelas rachaduras da perversão Dionisíaca é possível trazer a análise de um deus benéfico: “[...] da terra ao êxtase, mostrando, principalmente, uma face de perversão. Uma perversão, porém, benéfica, que apresenta a luta pela edificação humana através do caminho contrário” (Ibidem, p. 25).

Dioniso é o portador da máscara, ela o identifica e, ao ser retirada, revela identidade. Ao analisar o *vaso de François*, Detienne identifica a máscara de Dioniso como aquela que lhe confere identidade figurativa, afirmando uma natureza epifânica que oscila entre presença e ausência, “[...] uma máscara que o esconde tanto quanto revela” (DETIENNE, 1988, p. 23). Assim, a máscara aparece enquanto metalinguagem do aparecer e esconder. Na interpretação de Marlene Fortuna sobre a divindade,

Dioniso é, além de tudo, caprichoso, pois, como se vê, quer ser o portador de um rosto a ser descoberto, de uma identidade a ser encontrada, de uma imagem a ser desvendada; uma máscara, uma persona sob a qual ele tem o desejo de se esconder ou de se revelar. Só não quer ser uma divindade a ser procurada. Quer ser a divindade logo reconhecida, sem procura, a divindade imediatamente reverenciada (FORTUNA, 2005, p. 43-44).

Uma vez tendo entrado no universo urbano, Dioniso torna-se uma das divindades mais veneradas nessa região, tendo nas Dionisíacas Urbanas um lugar reservado ao seu culto e tornando-se parte do calendário oficial da cidade (MOERBECK, 2007, p. 94). As festas possuíam um caráter de ostentação, afinal, Atenas, após as Guerras Médicas, precisava mostrar sua grandiosidade; logo, tais festas tinham um custo muito elevado, que era bancado por parte dos cidadãos aristocratas e pelo governo. A entrada era paga, mas aqueles que não dispunham de dinheiro poderiam entrar à custa do Estado, “consequentemente, esse espetáculo adquiriu características de uma manifestação nacional” (ROMILLY, 1998, p. 15). Trábulsi e Barbosa ao analisar os festejos a Dioniso e estabelecerem o culto como tendo sido formatado pelo governo de Pisístrato, assume que o aspecto do culto integrava a todos, cidadãos ou não. A entrada do deus em Atenas é, para Barbosa, um deslocamento do poder das mãos das aristocracias, que seguiam os cultos normativos:

Trazendo o culto *cthônico* de Dioniso para dentro das muralhas da *polis*, Pisístrato obtém uma dupla vantagem: ao mesmo tempo em que ele também traz para perto em uma resistência aos antigos ideais aristocráticos, ele também traz para perto de sua regência um culto que não fazia frente ao poder oficial (BARBOSA, 2012, p. 85)

Assim, uma vez que estava ligado à democracia e à integração das diversas classes sociais, Dioniso não era bem quisto pelos Eupátridas<sup>60</sup> que, além de não o aceitarem por inspirar comportamentos transgressores, o trocavam pelo sensato deus Apolo (SANTOS, 2005, p. 43). O deus era desprezado, também, pelos filósofos socráticos que viam nas obras trágicas, e em Dioniso, o caos social. Afinal, diferente do que se punha nas tragédias e nos rituais Dionisíacos, o pensamento socrático se valia da transcendência da alma, por meio da repreensão do corpo, e do cumprimento das leis cívicas (CORNELLI, 2008, p. 4-5).

---

<sup>60</sup> Eupátrida é uma forma de nomear a classe aristocrata de Atenas.

A tragédia grega através da sua leitura sobre a realidade, incomoda, impacta, espanta e entretém o espírito humano, faz através do seu enredo leituras da realidade. A narrativa trágica “pode ser considerada como o momento de maior reflexão cultural e pública sobre a ética e a política do mundo antigo” (CORNELLI, 2008, p.8), assim, como um espelho social, através dela é possível traçar indícios desse passado distante. “A tragédia foi um dispositivo que permitiu que os atenienses se unissem e pensassem coletivamente em seus problemas”<sup>61</sup> (WILES, 2000, p. 48). Pela ampla abordagem que suscitou a tragédia, é possível, por meio de sua análise, compreender o funcionamento do mundo grego (CANDIDO, 2005, p. 625).

Na *Antígona* de Sófocles, por exemplo, a protagonista é julgada pelo tirano Creonte, sendo sentenciada a viver numa espécie de gruta até sua morte. Diante de seu julgamento e tortura, a personagem se torna suplicante e pede durante toda a trama que os deuses lhe absolvam da expiação. O discurso de Antígona diante do tirano marca a violência por ela sofrida, faz o público se emocionar e se envolver com o espetáculo. Ao fim da peça, Creonte é convencido de seu erro e pede ao mensageiro que vá buscar Antígona, mas num ato de completa transgressão a jovem já havia se enforcado em seu véu (SÓFOCLES, *Antígona*, v. 1220-1222).

A todo momento a ação da personagem é investida por um jogo de poder, em que Creonte, ao final, é fixado como algoz da heroína trágica. Ao tirar a própria vida, Antígona tira do governante o poder de governar seu corpo, subverte esse jogo feroz entre dominado e dominante, “converte em suicídio o que seria uma execução” (LORAUX, 1988, p. 64). Além disso, as virgens, como no caso de Antígona, por ter menos autonomia que as esposas, não se matam, mas são mortas. Assim, segundo Nicole Loraux (Ibidem, p. 64), a jovem inventa sua própria morte e condena o tirano Creonte a uma vida de *miasmas*. Contudo, é importante se ater à morte da personagem. A forma que morre Antígona, degolada em seu próprio véu, demonstra a inferioridade e a fraqueza, afinal são os heróis, os guerreiros, os homens que morrem em batalha, de maneira honrosa, viril (LORAUX, 1988, p. 11-12).

O antropólogo britânico Max Gluckman cunhou o termo “rites of rebellion” (ritos de rebelião) para designar a ação religiosa, que serviria para controle comportamental e alívio do antagonismo entre os sexos (KEULS, 1993, p. 350). Ao estabelecer esta conexão entre ordem e desordem, não se tem a pretensão de afirmar que a ordenação pretendida pela tragédia seja eficaz. Além disso, durante os festejos públicos algo parece escapar aos olhos das autoridades. Nesse sentido, o teatro era, também, local de emersão do colapso social:

---

<sup>61</sup> Tragedy was a device which allowed the Athenians to come together and collectively think through their problems.

Repetidamente, a tragédia retrata a dissolução e colapso da ordem social, retrata o homem fora das fronteiras e normas do comportamento social, retrata um universo de conflito, agressão, impasse. [...] Em vez de simplesmente refletir os valores culturais de espectadores do século V, em vez de oferecer simples mensagens didáticas dos poetas da cidade para os cidadãos, a tragédia parece deliberadamente problematizar, tornar difícil a suposição dos valores do discurso cívico (MOERBECK, 2007, p. 103 apud GOLDHILL, 1987, p. 74).

O filósofo George Bataille na obra *O erotismo* (1957) discute a complexa relação entre transgressão, interdito e lei. Utilizando-se de documentos religiosos que trabalham com o ato sacrificial e sexual, o autor faz uma análise bastante complexa da transgressão na sociedade religiosa e da instituição do interdito. O interdito é um componente comportamental capaz de “eliminar a violência, e nossos movimentos de violência (entre os quais aqueles que correspondem à impulsão sexual)” (BATAILLE, 2013, p. 61), é visto pela ciência como patológico, a exemplo da neurose, tornando-o exterior a consciência. “Essa maneira de ver não suprime a experiência, mas lhe dá um sentido menor” (Ibidem, p. 60). Contudo, se há uma escolha entre violência ou não, esse interdito ressaltaria do consciente. “Isso implica inicialmente que ela (a consciência) tenha podido se constituir ao abrigo dos interditos: isso supõe ainda que possamos dirigir sua luz para esses mesmos interditos sem os quais ela não existiria” (Ibidem, p. 61). Logo, o interdito não é um fora do qual a consciência será vítima. O interdito é um limite ao qual nos impomos através de uma experiência com o fora. Em outras palavras, o interdito é como uma transgressão organizada e autorizada dentro da sociedade.

Todavia, “há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente” (BATAILLE, 2013, p. 63). Um exemplo de interdito, segundo George Bataille, encontra-se na *Bíblia*, no mandamento de número V é enunciado: “não matarás” (Ibidem, p. 65). O interdito enunciado é fundamentado a partir da transgressão do ato de matar, da violência, portanto, a transgressão é anterior e subsistente ao interdito. Quando intrínseca ao interdito, o ato de transgredir não gera a violência irracional, ao contrário, a impetuosidade é exercida por indivíduos dotados de razão. Para Bataille (2013, p. 89),

se a transgressão propriamente dita, opondo-se à ignorância do interdito, não tivesse esse caráter limitado, ela seria retorno à violência – à animalidade da violência. Mas não é nada disso o que ocorre de fato. A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social.

Mesmo o interdito, a organização da transgressão, sendo um limitador das impulsões cujo objetivo é afastar a violência, ele nem sempre a contém por completo, assim, “se a morte prevalece sobre um soberano, que parecia por essência ter triunfado dela, esse sentimento se sobrepõe, e a desordem não tem limites” (BATEILLE, 2013, p. 90). No plano mitológico, do sagrado, o autor coloca a transgressão como um meio de acesso ao mundo

divino, assim, a sociedade seria composta pelo sagrado e pelo profano. “O mundo profano é aquele dos interditos. O mundo *sagrado* se abre a transgressão limitada. É o mundo da festa, dos soberanos, dos deuses” (BATAILLE, 2013, p. 91).

Ao analisar a sociedade grega a partir dos conceitos levantados por Bataille, posso dizer que as tragédias e a própria instituição das Dionisíacas produzem e são frutos desse interdito “em tempo de festa, o que costuma ser interdito pode sempre ser permitido, por vezes exigido” (BATAILLE, 2013, p. 92). Nas *Bacantes* ou nos vasos que retratam essa passagem (figura 04 e 05), por exemplo, se apresenta o desmembramento de uma pessoa, cruzando as fontes sobre o conteúdo do ritual a Dioniso, poderíamos inferir que a morte de Penteu se trata de um ato sacrificial. Esse ato se apresenta em duas dimensões: 1) representa uma *pólis* onde a morte por sacrifício é possível e em que uma mãe mataria seu filho; 2) instaura a partir do ato transgressor uma angústia nos espectadores, formulando um interdito, um limite para ação humana. Portanto, volto à formulação anterior na qual a desordem fundamentaria a ordem (Ibidem, p. 89) e em que o interdito e a transgressão ocupam um movimento dialético dentro da sociedade.

Em entrevista a Jean Le Bitoux, julho de 1978, Foucault resume de forma claro o que em Bataille chamamos por interdito. Ao falar sobre a tolerância existente dentro das normatividades rigorosas do cristianismo e do sistema jurídico, o filósofo entende que a ilegalidade – transgressão – faz parte das formulações da lei. “Em suma, o ilegalismo faz parte do funcionamento da lei. E, em consequência, as práticas interditadas fazem parte do funcionamento da lei que as interdita. Por essa razão se tolera, ou mesmo se aceita, as práticas licenciosas” (FOUCAULT, 2015a, p. 10).

### **2.3. Dioniso e suas experiências: da festa ao mito**

A Dionisíaca Urbana era uma festa de grande prestígio para cidade ateniense, afinal era quando todos os olhares se voltavam exclusivamente a ela (MALHADAS, 1983, p. 69). Por meio da festa, Atenas “não só derrotava seus inimigos nos campos de batalha, como ritualizava o seu poder nos grandes teatros e nas festas” (MOERBECK, 2009, p. 123). Durante a Liga de Delos o festejo servia de palco para que as outras *póles* pagassem os tributos; exibindo, assim, a soberania e a importância da cidade ateniense (Idem, 2007, p. 95).

O evento das Grandes Dionisíacas se inicia com uma grande procissão em honra a Dioniso; no cortejo é levada uma estátua, o percurso feito liga o centro ateniense à periferia, forma de aproximar o corpo social e, também, afirmar o domínio político sobre todo o território (MOERBECK, 2007, p. 117). Na procissão, alguns festejantes, os chamados *ithyphalloi*,

carregam *phallós* como forma de aludir e se livrar da doença despertada pelo deus<sup>62</sup>. A narrativa que nos fala a respeito da doença desse órgão é transmitida através de um escólio dos *Acarnenses* de Aristófanes; o mito que se conta nessa ocasião é similar ao que vemos nas *Bacantes*: Pégaso de Eleutera chega à Ática com a estátua, provavelmente fálica, de Dioniso, contudo, os habitantes da cidade não permitem a entrada do artefato. Sendo desprezado pelos habitantes locais, o deus lança uma doença sobre os genitais dos homens. Diante dessa situação, as autoridades recorrem ao oráculo em busca de uma solução, esse diz que a honra ao deus e a aceitação de sua imagem seria o único jeito de acalmar aquela cólera desenfreada. A fim de evitar maior sofrimento, os atenienses puseram-se a fabricar *phalloí* para homenagear o deus (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 243)<sup>63</sup>, tornando emblema central do festival (WILES, 2000, p. 31).

O mito da chegada do deus a Ática e de sua rejeição parece “ponto de partida para que a recepção de Dioniso ocupe o lugar principal entre os atos culturais da festa, de modo que esta primeira hipótese leva a uma outra: a das Dionisíacas como *xenismós* (rito de hospitalidade)” (BACELAR, 2018, p. 50). Afinal, Dioniso é representado em Atenas como aquele que chega, “quer caminhe sorrindo ou salte irritado, Dioniso se apresenta sempre sob a máscara do estrangeiro” (DETIENNE, 1988, p.19), sendo identificado como *xénos*. O termo grego, *xénos*, serve para denominar um estrangeiro da região grega, dando-o um *status* maior do que o bárbaro, indivíduo oriundo de outras regiões fora da Grécia e que está de passagem pela cidade (MOSSÉ, 2008, p. 132).

Algumas categorias precisam de identificação nesse parágrafo: *metecos*, *xénos* e bárbaro. O primeiro trata-se de indivíduos advindos de qualquer local e que se estabelecem na cidade de Atenas, o *metoikia* é um *status* que pode ser concedido ao *xénos* (FIALHO, 2010, p. 117); o segundo termo é usado para identificar o estranho à comunidade, ou seja, os estrangeiros da própria região da Grécia e que estão de passagem pela cidade (MOSSÉ, 2008, p. 132); a terceira palavra é usada para identificar estrangeiros provenientes de outras regiões, com costumes, culturas e línguas diferentes da grega (FIALHO, 2010, p. 114). François Hartog (1980/2014, p. 328), no livro *O espelho de Heródoto*, analisa, por meio dos escritos de

<sup>62</sup> O cortejo com o *phallós* ocorria também nas Dionisíacas Rurais. Propagando o barulho e o riso, a faloforia era composta por personagens fantasiadas, bebedeira e sacrifício (MOERBECK, 2007, p. 91).

<sup>63</sup> O mito do *phallós* não está restrito apenas a obra *Acarnenses* de Aristófanes. A estudiosa do tema Agatha Pitombo Bacelar traz algumas outras fontes para tratar dessa passagem: a *Descrição da Grécia* de Pausânias (terceiro quarto do século II E.C.), a inscrição de Mnesíapes sobre o julgamento de Arquíloco (séc. III a.E.C.), os Escólios a Luciano que nos fala sobre Icário (BACELAR, 2018a, p. 32-48). Ao analisar o poema Ateneu (XIV, 622b) composto por Semos, Carl Kerényi (2002, p. 246) reconhece que a questão por detrás da procissão e do culto ao *phallós* é o orgulho fálico.

Heródoto, o jogo de poder no qual os gregos serão exaltados em detrimento dos bárbaros. Esse jogo serve como um “espelho” na busca por identificar e compreender os Outros.

A afirmação da identidade grega implica na identificação do não grego/do outro. Essa binaridade teria sido construída e integrada a um saber compartilhado a partir das Guerras Médicas, sendo o não grego identificado exclusivamente com os persas. “Persa é o sentido simbólico de bárbaro: o bárbaro é o persa” (HARTOG, 2014, p. 329). O bárbaro era identificado pelo grego como o Outro que não detinha o poder de elocução em relação àquele que julga. Contudo, após o século V a.E.C, poderia ter sido adicionado a essa dimensão da alteridade a condição de inferioridade cultural (GRUEN, 2007, p. 295). A ideia de bárbaro ganha evidência no final do século VI e início do V a.E.C. com a guerra entre gregos e persas. Nesse momento, “a figura do bárbaro se firma como oposto radical àquela dos gregos – especificamente a dos atenienses –, e encontra sua expressão maior na figura de um povo, o povo persa” (CODEÇO, 2015, p. 53). Portanto, os persas são para os gregos a absoluta alteridade, onde o valor negativo será imputado (Ibidem, p. 58).

O debate posto acima visa entender de forma breve como os cidadãos atenienses identificavam os indivíduos (*xénos* ou bárbaro), para então entender de que forma o deus Dioniso foi identificado na tragédia de Eurípides. Nas *Bacantes*, o rei Penteu, ao aprisionar Dioniso, o identifica como estrangeiro – ξέβε – (*As Bacantes*, v. 453), mas afeiçoado por traços bonitos (καλλονῆ) (Ibidem, v. 459). Ao colocar Dioniso como estrangeiro, Penteu retira os excessos dionisíacos dos cidadãos atenienses, em outras palavras, o assassinato, a orgia e a bebedeira não se ligam de maneira direta ao cidadão, ao contrário, as interpretações dizem que fazem parte do Outro, ainda que esse pertença à Ática.

Contudo, independente do lugar de origem que possa ser designado ao deus, esse faz parte do imaginário grego, tendo sua primeira inscrição nas tábuas micênicas escritas em linear B <sup>64</sup> (BACELAR, 2018, p. 131; DETIENNE, 1988, p. 21).

Os contatos, as misturas, o intercâmbio foram numerosos e contínuos; empréstimos foram tomados ao fundo religioso egeu e minoano, assim como acontece, à medida que progride a expansão grega no Mediterrâneo, em relação aos cultos orientais e tracofrígios. Contudo, é inegável que, entre os séculos XIV e XII [a.E.C.], os deuses reverenciados pelos aqueus – e cujos nomes figuram nas tabuinhas em escrita linear B de Cnossos e de Pylos – são em sua maioria os mesmos que encontramos no panteão grego clássico e que os helenos, em seu conjunto, reconhecerão como seus: Zeus, Posêidon, Eniálio (Ares), Paiawon (Peã = Apolo), Dioniso, Hera, Atena, Ártemis, as Duas Rainhas (*Wanasso*), ou seja, Deméter e Corê (VERNANT, 2006, p. 38).

<sup>64</sup> A linear B advém da cultura micênica (1500-1100 a.E.C.), “possuía uma escrita à mão silábica [...] que parece ter sido usada apenas para registros palacianos” (THOMAS, 2005, p. 17)

Para Eva Keuls (1985), os ritos que constroem o imaginário dionisíaco dentro do cenário ateniense são formas de controlar o comportamento, em que a rebelião (a ruptura com o controle) ocorre num “feixe de liberdade” – “a leap over the fence” (KEULS, 1993, p. 350). A autora menciona que estes ritos fornecem uma liberdade temporária limitada, de afrouxamento das regras sociais. Keuls, ao analisar a obra de Eurípides, deduz que os gregos sabiam que funcionalidade dos ritos celebrados era aliviar as frustrações reprimidas e recuperar as energias. Contudo, o descontrole no momento ritualístico parece ser marcado pelo processo de catarse, esse que escapa ao controle social. De modo recorrente, os mitos contam um embate do deus que chega para ser honrado e dos mortais que o negam. Essa narrativa aparece através de Licurgo<sup>65</sup>; Penteu e das filhas de Proitos<sup>66</sup>.

É necessário salientar que para Dioniso não bastam orações e sacrifícios; a relação do homem com ele não se limita a dar e receber: o deus deseja o homem por inteiro; e, quando contrariado ou menosprezado, torna-se o mais terrível dos deuses (GERALDO, 2014, p. 10).

Em todo caso, a recusa ao deus gera a *manía* que, como uma doença, se manifesta sob os diversos sintomas. Licurgo e as mulheres tebanas sofrem alucinações; o rei dos Edônios, acreditando ter cortado um ramo da videira, mata o próprio filho (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 35, 3-4); Agave, Ino e Autônoe cortam a desmembram Penteu pensando que era um leão (*As Bacantes*, vv. 1084-1147); as mulheres de Argos devoram a carne de seus filhos (APOLODORO, *Biblioteca*, 3, 37, 3-5). O sintoma comum em todas as narrativas é o delírio e o ato violento praticado por figuras femininas. Dioniso em parte alguma é encontrado dentro da casa, pois é habitante da desordem, do ambiente extra-políade, sendo o próprio deus parte dessa figura errante de caos e desordem.

É que, até no mundo dos deuses olímpicos ao qual foi admitido, Dioniso encarna, segundo a bela frase de Louis Gernet, a figura do Outro. Seu papel não é confirmar e reforçar, sacralizando-a, a ordem humana e social. Dioniso questiona essa ordem, ele a faz despedaçar-se ao revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante (VERNANT, 2006, p. 77).

Walter Otto (1996) sustentou a hipótese de que a natureza básica de Dioniso é a *manía*, uma loucura inerente ao mundo, não como uma medida duradoura ao homem, ou degenerativa, mas antes como algo que acompanha “a saúde mais perfeita” (OTTO, 2001, p.65). A *mania* será identificada na perda da identidade, no momento da transgressão, do impulso criador. “A *manía* divina introduz um corte na realidade do mundo, embaralhando ilusão e realidade, e desterrando o indivíduo de suas referências mais cotidianas e familiares” (ANDRADE, 200, p. 71). Bacelar traz uma interessante análise na qual compreende a descrição

<sup>65</sup> Conferir a *Ilíada* de Homero (6, 128-141) e a *Biblioteca* de Apolodoro (3, 34-35).

<sup>66</sup> Conferir a *Biblioteca* de Apolodoro (2, 26), escrita no século II E.C.

da *manía*, dentro dos mitos de chegada do deus, como uma *nósos* (doença) (BACELAR, 2018, p. 133). Para Detienne (1988, p. 12-13), Dioniso, assim como os outros deuses migrantes (Apolo, Ártemis), leva à Tebas uma epidemia. É desta maneira que “o deus vem, aparece, manifesta-se, faz-se reconhecer” (Ibidem, p. 14). Diferente dos demais deuses, Dioniso é uma potência latente e, por isso, não é apreendida e organizada segundo a ordem de culto das festas oficiais. Por ser uma divindade sempre em movimento, ainda que os rituais dionisíacos se passem em festas oficiais, algo lhes escapa. O deus é pulsante, chega de surpresa e toma seus adoradores (DETIENNE, 1988, p. 14-15).

Ao estudar os quatro tipos de loucuras mencionadas por Platão, Dodds (1951) se certifica que, de modo geral, a antiguidade viu o louco como aquele que possui em si um caráter divino. Sendo, ao mesmo tempo, perigoso e respeitado.

Mesmo em Atenas, os que sofriam de problemas mentais eram ainda evitados por muita gente, vistos como pessoas sujeitas à maldição divina, com quem o contato era perigoso – era comum atirar pedras nessas pessoas a fim de mantê-las afastadas, ou em casos mais brandos, simplesmente cuspir nelas. No entanto, se os insanos eram mantidos afastados, eles eram também vistos com um respeito que beirava o medo [...], porque, afinal, eles estavam em contato com o mundo do sobrenatural e podiam, quando surgisse a ocasião, dispor de poderes negados aos homens comuns (DODDS, 2002, p. 74-75).

Existiam variados rituais a Dioniso, sendo o ritual menádico o de maior destaque. Ana Paula Vieceli (2014, p. 52) sugere que no ritual o homem, tendo contato com sua parte divina, transcende e enlouquece, sendo levado a passar por um processo de catarse que seja eficaz em sua purificação.

Era através da música que se chegava a um diagnóstico, em função da reação do louco ao tambor e a flauta. A “cura” consistia no alívio proporcionado pela dança, que acontecia apenas se houvesse a identificação com o deus causador de tal estado alterado.

A cura acontecia por meio de uma conciliação entre deus e humano. Os vasos gregos remetem a esse tipo de ritual, em que as Mênades dançam e tocam ao redor do deus.

### **Figura 03 – Mênades e Dioniso**



*Kylix* ática de figura vermelha, Alemanha, Berlim, Antikensammlung, F2290. Atribuído: Makron; Proveniência: Etrúria; datação: 490 – 480 a.E.C.; dimensão: 12 cm de altura e 33 cm de diâmetro.

Na *kylix* de figuras vermelhas vemos seis mulheres, três podem seguramente ser identificadas como bacantes, pois seguram o *tirso*, as outras vestem *chitón* e *himation*. Lendo a imagem da esquerda para a direita teremos uma Mênade segurando o *tirso* na mão direita e com a mão esquerda estendida em direção a cabeça da mulher que está a sua frente; a segunda mulher toca o *crótalos*; a terceira, segura o *tirso* e um filhote de gamo; a quarta, tem em suas mãos um *skýphos*; a quinta, carrega o *tirso*; a última mulher tenta tocar a cratera, todas elas aparecem dançando ou/e tocam instrumentos musicais. O deus máscara, representado pela estátua, está relacionado ao festival à Lenéia, momento em que o nascimento de Dioniso era reencenado (KERÉNYI, 2002, p. 243-244). Assim, além da máscara teatral, usada pelos atores, os gregos conheceram a máscara ritualística: “esculpidas no mármore, modeladas em terracota, talhadas na madeira, destinadas a representar uma divindade ou a cobrir o rosto de seus celebrantes durante o rito” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 163). Cada máscara possuía uma finalidade, no teatro o objetivo era evidenciar a expressão, no ritual, fantasiar os adoradores do deus, sendo o propósito puramente religioso, e, por fim, a totêmica, usada para aludir ao próprio Dioniso.

Oficialmente, a Dionisiaca Urbana começava com uma grande procissão chamada *pompé*, que provavelmente ocorria após a entrada da estátua de Dioniso na cidade de Atenas, na delimitação da *ásty* – cidade. A procissão era acompanhada por cidadãos, mulheres, *metecos* e efebos. Os grupos sociais poderiam ser identificados segundo seu status social, gênero e idade por meio de suas vestimentas e oferendas (BACELAR, 2018, p. 55). Seguindo a reconstrução

do festival proposta por Sourvinou-Inwood, que se utilizou de textos e imagens para recomposição, Bacelar (2018b, p. 55-56) descreve o festival Dionisíaco da seguinte maneira:

Supõe-se que à frente da procissão, ao lado do arconte, ia uma *kanephóros*, jovem de família de renome que portava um cesto; os cidadãos carregavam odres de vinho (*askophóroi*) e talvez também bolos cozidos em espetos; os metecos, com vestimentas de cor púrpura, carregavam um tipo específico de vaso (*skáphe*) e suas filhas, ou esposas, hidrias. Os coregos (financiadores de um coro), os coreutas e os atores desfilavam ricamente vestidos. Parece que os *phalloí* eram carregados no fim do cortejo. O ponto de partida da procissão nos é desconhecido, mas sabemos que atravessava a Ágora, parando em diferentes templos e altares, e terminava no santuário de Dioniso Eleutereu contíguo ao teatro, onde eram ofertados inúmeros sacrifícios: o cálculo a partir de uma inscrição do século IV a.C. dá mais de cem animais.

Após longa caminhada pelos altares, onde paravam no altar a Dioniso, os participantes da procissão sacrificavam um touro. Segundo Moerbeck (2017, p. 118), vários grupos sociais compunham essa cerimônia que reverenciava a entrada de Dioniso na cidade de Atenas. Os coregos selecionavam e treinavam – em sua própria casa – o coro trágico (WILES, 2000, p. 34); na *pompé* – procissão –, eles, junto aos autores trágicos, ocupavam lugar de ostentação e visibilidade. As roupas usadas demarcavam a posição hierárquica de cada participante, os estrangeiros residentes em Atenas usavam um traje – escarlate – de destaque, os cidadãos carregavam odres de vinho e os estrangeiros ficavam à cargo de levar as tigelas para que o vinho fosse misturado com água, de modo que cada um desses signos servia para demarcar o *status* social de cada grupo (WILES, 2000, p. 32). Os coregos competiam entre si pela melhor e mais luxuosa peça teatral, quando um tragediógrafo ganhava o troféu por sua peça, tornava visível o capital do patrocinador (o corego). Portanto, essa política de opulência e visibilidade do poder de um único indivíduo, “punham na democracia traços de uma posição aristocrática de outrora” (MOERBECK, 2017, p. 121).

A procissão das Grandes Dionisíacas era procedida pela competição dos ditirambos, na ocasião participava um coro por tribo Ática, cada qual composto de cinquenta membros (BACELAR, 2018b, p. 56). Logo depois vinha os concursos das comédias seguidos pelas teatrologias, que ocorriam nos três últimos dias. Três tragediógrafos e suas tragédias eram previamente escolhidos, a cada dia um poeta apresentava três tragédias e um drama satírico, cabendo ao funcionário do estado escolher quais peças seriam encenadas no festival (WILES, 2000, p. 34). De acordo com Bacelar (2018a, p. 36; 2018b, p. 56), um dia depois do encerramento das Dionisíacas ocorre a reabertura da Assembleia. Na presente ocasião, a Assembleia, realizada no próprio teatro, tem por objetivo debater e condenar possíveis queixas ocorridas durante o festival.

Segundo Demóstenes, no documento do século VI a.E.C.<sup>67</sup>, durante as Dionisiacas a Assembleia era fechada e os participantes não poderiam ser presos. Esse fato incide na possibilidade de haver uma transgressão consciente, permitida no espaço do festival. Por volta de 347/6 a.E.C. o conhecido orador Demóstenes profere um discurso *Contra Mídias*, o relato é referente a um apelo feito ao tribunal ateniense para que Mídias fosse preso por agressão. O orador alegava que, enquanto estava sendo corego no festival da Grande Dionisiaca, o réu o agredira com um soco na face. O ato violento ocorreu diante de todos os que estavam participando do evento, mas Mídias não foi preso de imediato, como ocorreria se o fato estivesse passado fora do solo sagrado do festival. A questão que deve ser aqui ressaltada é o discurso proferido por Demóstenes sobre as leis atenienses, essas que proibiam, durante as procissões e ditirambos das Grandes Dionisiacas, a prisão de transgressores.

Os *Prytanes* convocarão uma reunião da Assembleia no templo de Dioniso no dia seguinte ao *Pandia*. Nessa reunião, eles tratarão primeiro das questões religiosas; depois, apresentarão as queixas exibidas a respeito da procissão ou das competições da Dionísia, a saber, aquelas que não se satisfizeram<sup>68</sup> (DEMOSTENES, *Contra Mídias*, III, 21, 8).

O festival era encerrado pela reabertura da assembleia, essa que era realizada no próprio espaço teatral. Na ocasião, as leis voltavam a reger a sociedade ateniense, contudo, as primeiras acusações e penas só seriam possíveis se correspondessem ao período da festa e a desrespeitasse (BACELAR, 2018b, p. 56). Por isso, nas acusações de Demóstenes, o réu é denunciado por desrespeitar a festividade.

Segundo Richard Seaford (2006, p. 28), o objetivo do festival está na manifestação da *pólis* enquanto unidade: “uma comunidade, especialmente uma *pólis*, precisa expressar sua unidade, para fazer-se visível, para si mesma e para os outros. Deste modo, os festivais dionisiacos eram muito comuns e notadamente persistentes”<sup>69</sup>. Para Agatha Bacelar (2018b, p. 56-57). a festividade é peça chave para a construção da identidade cívica e democrática de Atenas.

A partir do século V a.C., o discurso cívico ateniense integra a noção de *eleuthería*, liberdade, como valor fundamental da democracia. Neste contexto, a associação da epiclese *Eleutereu* com a ideia de liberdade política pode ser facilmente presumida. Basta enumerar os diversos atos constitutivos da festa que contribuem diretamente para a construção da identidade cívica ateniense.

<sup>67</sup> Apesar de não fazer parte do século V a.E.C., os escritos de Demóstenes são amplamente utilizados como testemunho para analisar possíveis formas de como os festejos ocorriam.

<sup>68</sup> The Prytanes shall call a meeting of the Assembly in the temple of Dionysus on the day next after the Pandia. At this meeting they shall first deal with religious matters ; next they shall lay before it the complaints lodged concerning the procession or the contests at the Dionysia, namely such as have not been satisfied

<sup>69</sup> A community, especially a polis, needs to express its unity, to make itself visible, to itself and to others. And so Dionysiac festivals were very common and remarkably persistente.

A construção dessa identidade estava tanto nas rupturas de hierarquia social, importante em Atenas já que muitos eram os excluídos da categoria de cidadania, quanto na demonstração de poder por parte da cidade. A festa, como já foi dito, atraiu pessoas de toda a região grega e era ponto determinante para afirmar a hegemonia da cidade e de sua democracia. Tal ponto questiona a ideia tradicional a qual as Dionisiacas teriam origem na tirania, afinal sua composição reforça uma soberania democrática “que faz do festival uma comemoração da queda da tirania em Atenas, da libertação e liberdade (*eleuthería*) da cidade” (BACELAR, 2018b, p. 58). Ao defender que apenas a tirania destruída permite ascensão da democracia, Bacelar (2018b, p. 59) questiona o argumento trazido por Trabulsi.

As casas aristocráticas não perderam sua importância na *pólis*, mesmo sob a democracia. Inclusive, se nos detivermos nos discursos atenienses do período clássico, não foram as grandes casas aristocráticas, mas sim a tirania que teve de ser destituída para que a cidade democrática se estabelecesse.

Essa perspectiva da destruição da tirania como fundamento da democracia, parece fazer sentido, mas ela não retira do jogo de poder a classe aristocrata. Na própria obra de Eurípidés, *As Bacantes*, o tirano destituído de poder é um aristocrata, nesse sentido, as duas teses parecem muito mais se complementar. Na análise feita por Mariana Virgolino sobre gênero e tirania na Magna Grécia e na Sicília, vê-se que a política de contraexclusivismo aristocrático é típica das tiranias

Atualmente predomina a concepção em que a tirania arcaica é entendida como resultado da política aristocrática, do acirramento das disputas internas entre os membros de grupos abastados [...]. O objetivo dos tiranos não seria romper com a ordem elitista, mas dominá-la. Eles se apresentavam como “agentes da justiça” contra as arbitrariedades dos mais ricos (MCGLEW, 1993, pp. 52-86), mas não quebram com a política restritiva da aristocracia [...]. A tirania, desse modo, se caracterizaria pelo acúmulo de poder dentro da própria elite (MORRIS, 2003, pp. 10-11), pertencendo à lógica competitiva da aristocracia (VIRGOLINO, 2018, p. 11).

A historiadora enfatiza que a tirania é, para o imaginário moderno e ocidental, sinônimo negativo de governo, associando-se a não liberdade e a falta dos direitos políticos. Tal imaginário sofreu influências de autores como Heródoto, Platão e Aristóteles. Para quem o tirano era possuidor da *hybris* – desmedida – e de uma exagerada autoconfiança (VIRGOLINO, 2018, p. 15-20). A prática tirânica de tentar equilibrar a força de classes para galgar o poder foi, assim, julgada e repreendida. O ponto é que a prática de tirania de Pisístrato foi recorrente no mundo antigo, ela não é um fato isolado, mas uma política de transição entre as práticas oligárquicas e as democráticas.

Na inserção das práticas Dionisiacas na cidade, a liberdade gozada pela figura do *Dionysos Eleuthereús* – o libertador – estaria associada aos humanos, principalmente as mulheres que embebidas da loucura deixavam suas casas e transgrediam as normas políades,

assim, o deus é entendido como destruidor das casas dos aristocratas e salvador da *pólis*. Afinal, a democracia só poderia ser estabelecida em detrimento das classes aristocráticas, essas que no mito serão punidas com a *manía*.

A associação de Dioniso com liberdade e comunidade deriva, em parte, de sua associação com o vinho. O deus liberta psicologicamente através do vinho (*As Bacantes*, v. 279-83, Plutarco, *Moralia*, 68d, 716b), e o vinho tende a dissolver barreiras entre as pessoas<sup>70</sup> (SEAFORD, 2006, p. 29).

O cortejo que leva a imagem de *Dionysos Eleuthereús* até a cidade de Eleuteria (KERÉNYI, 2002, p. 144) é precedido pelo ato sacrificial, onde se imolava um touro, símbolo do deus sendo despedaçado pelos Titãs (PEREIRA, 2012, p. 356-360; GUERRA, 2008, p. 197). O festival parece nos trazer alguns vestígios sobre seus mitos<sup>71</sup>, como no caso do sacrifício do touro que é feito ao final. O sacrifício do animal seria, para Pereira, uma analogia ao mito órfico dos Titãs. As *Rapsódias* (BARNABÉ, 2003/2012, p. 226-231, fr. 308-314)<sup>72</sup>, fragmentos atribuídos a Orfeu – personagem místico – que chegaram até nós e que foi catalogado e comentado por Alberto Barnabé, conta o mito da morte de Dioniso pelos Titãs<sup>73</sup>. Esses, com os rostos cobertos em gesso, adentram a gruta em que vivia Dioniso ainda criança. Com uma trapaça, os Titãs conseguem capturar, desmembrar, assar e comer o corpo do deus. Não podemos inferir com certeza, se a imolação do touro faz alusão ao mito dos Titãs ou se o mito órfico incorporou a imolação do touro ao seu repertório mítico.

A associação do touro com Dioniso poderá ser atestada, também, na metamorfose do deus. A mutação do deus ocorre nas *Bacantes* em dois momentos, o primeiro (v. 616-621) quando o palácio cai em ruínas.

Dioniso

Nisso o humilhei! Me imaginava preso,  
mas, pastor de ilusões, nem me tocara.

<sup>70</sup> The association of Dionysos with freedom and communality derives, in part, from his association with wine. He liberates psychologically through wine (Bacchae 279–83, Plutarch *Moralia* 68d, 716b), and wine tends to dissolve barriers between people.

<sup>71</sup> Em Kerényi sabe-se que a imagem de Dioniso é transportada pela cidade a partir da documentação material, pinturas em cerâmica (2002, p. 145).

<sup>72</sup> A datação da obra não possui um ponto final definitivo, mas para Barnabé (2012, p. 130) teria surgido numa “data ligeiramente anterior ao 100 a.C”. Além disso, cada número de fragmentos órficos foi atribuído a um autor. Damáscio, filósofo neoplatônico, se refere, já no século V-VI a.E.C. à existência desses vários fragmentos: “uma que considera a ‘corrente’, a chamada *Discurso Sacro (Hieros Logos)*, em 24 Rapsódias, ou simplesmente *As Rapsódias*; outra transmitida por Jerônimo ou Helânico, e outra, pelo peripatético Eudemo” (Ibidem, p. 22). As rapsódias, como dito anteriormente, é um mito recorrente mencionado pelos filósofos do século V e VI a.E.C. – a exemplo de Proclo, Damáscio e Olimpíodoro. É provável que a escola filosófica do neoplatonista de Siriano tenha utilizado textos órficos para ministrar aulas, atestando uma importância e reconhecimento desses poemas.

<sup>73</sup> Os textos referentes às narrativas órficas estão nos livros *Textos órficos y filosofía presocrática* (2004) e *Hieros logos* (2003). No primeiro texto o autor vai em busca de fontes antigas que façam referência ao Dioniso órfico, analisando os documentos órficos em contra posição a narrativas que possam indicar a existência e complementar os fragmentos. No segundo livro o autor se detém mais em comentar os fragmentos.

Qual um touro, me viu posto no estábulo:  
os joelhos circum-amarrou-lhe e os cascos;  
furiosamente bufa e o suor lhe escorre  
a cântaros; remorde os beiços

Διώνυσος

ταῦτα καὶ καθύβρις' αὐτόν, ὅτι με δεσμεύειν δοκῶν  
οὔτ' ἔθιγεν οὔθ' ἦσαθ' ἡμῶν, ἐλίσις δ' ἐβόσκετο.  
πρὸς φάτναις δὲ ταῦρον εὐρών, οὗ καθεῖρξ' ἡμᾶς ἄγων,  
τῷδε περὶ βρόχους ἔβαλλε γόνασι καὶ χηλαῖς ποδῶν,  
θυμὸν ἐκπνέων, ἰδρῶτα σώματος στάζων ἄπο,  
χείεσιν διδοὺς ὀδόντας· πλησίον δ' ἐγὼ παρῶν

O segundo (Ibidem, v. 918-922), quando Penteu vai ao encontro de seu destino.

Dioniso

Penteu

Afigura-se a mim que o sol sobrou,  
Tebas também dobrou, cidade sete-portas,  
e, guia, tu me pareces um touro,  
os cornos projetando-se do crânio –  
taurificado ou já eras, antes, fera?

Πενθεύς

καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,  
δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπτάστομον·  
καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς  
καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.  
ἀλλ' ἦ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν.

Dioniso é, então, interpretado como o deus sem face. Para Wiles, a tragédia preparou a cidade para o reconhecimento dos limites humanos, e a imolação do touro era a contemplação da morte humana (WILES, 2000, p. 35).

A narrativa dos Titãs e a figura ctónica associado a Dioniso, remetem ao aspecto de *catábase* presente em seu culto: segundo a narrativa órfica, o deus caminha pelo Hades – inferno – e volta ao mundo mortal. Esse processo descrito pelo mito apresenta a *catábase* como um mergulhar em si mesmo, transforma-se: aquele que entra no processo, perde sua identidade e torna-se outro. Para Eudoro de Sousa, a experiência de quem desce não permite que o indivíduo volte a ser quem era – a experiência de descida é experimentada por heróis e deuses. O mortal iria para lá apenas no momento de sua morte, de modo que não há descida. “O inferno não é lugar a que se desça, mas lugar em que estando, não quero estar [...]. Para mim, inferno é não haver lugar, é sentimento de não havê-lo onde estou, quando sou outro que não era [...]”

(SOUSA, 1984, §33, p. 58). Inferno é assim “uma situação limiar: eu já não sou o que fui, mas ainda não sou o que serei” (Ibidem), é a perda da identidade.

#### 2.4. Eurípides e sua última obra, *As Bacantes*

Eurípides, Sófocles e Ésquilo formam a tríade de tragediógrafos cujos escritos chegaram até os dias atuais. Nosso autor – Eurípides – viveu na Atenas clássica, tendo escrito mais de oitenta peças, das quais apenas dezessete chegaram até a contemporaneidade<sup>74</sup>. O seu conteúdo muitas vezes era direcionado ao ambiente feminino, como em *Medéia*, *Antígona*, *Electra*, *Hécuba* e *Bacantes*. Muitas de suas tragédias foram encenadas nas Grandes Dionisíacas, festa de grande prestígio para os atenienses. Na ocasião do festejo todas as tribos confederadas à liga de Delos se dirigiam a cidade de Atenas e levavam consigo tributos a serem depositados no templo de Atenas e os excedentes eram exibidos no teatro (GERALDO, 2014, p. 196).

A Liga de Delos – nome dado em tempos modernos – surge como uma aliança militar em 478 a.E.C. Nela se reuniam diversas cidades gregas:

Os membros da liga eram, principalmente, as ilhas do Egeu, mas com o tempo foram adicionadas as Ilhas Cícladas, Lesbos, Quíos, Samos, Rodes, cidades da Trácia, da Calcídica, e a maioria das cidades gregas a oeste e ao sul da Ásia Menor (FUNARI, 2009, p. 25).

A conferência de Delos fora fundamentalmente construída com base na necessidade de evitar uma terceira invasão do Império Persa, contudo o deslocamento do tesouro coletivo que era depositado em Delos para Atenas, em 454 a.E.C, marca uma nova destinação do patrimônio adquirido. O objetivo do arrendamento perde sua função inicial, deixa de ser militar e passa a ser a reconstrução da cidade ateniense, destruída pelos Persas nas Guerras Médicas (FUNARI, 2009, p. 25). Os tributos foram preponderantes para que Atenas se torna-se um império bem sucedido. No meio interno, ao promover políticas de incentivo à participação dos cidadãos que não tinham grandes posses, possibilitou o financiamento de festejos e o engrandecimento da democracia ateniense. E, no externo, provocou uma imagem imperial sobre si mesma.

Era a exploração do Império ateniense que bancava a prosperidade de Atenas, seus monumentos, festas, soldos, riquezas acumuladas, frota possante, construções, no século v a.C. O Império contava com aproximadamente duzentas cidades que forneciam a Atenas matérias-primas, tributos. Os ingressos provenientes das áreas do Império correspondiam a cerca de 60% do total de recursos atenienses, o que permitiu as grandes construções, o desenvolvimento das artes e das letras, mas, principalmente,

---

<sup>74</sup> *Alceste* (438 a.C.); *Medeia* (431 a.C.); *Os Heráclidas* (430 a.C.); *Hipólito* (428 a.C.); *Andrômaca* (425 a.C.); *Hécuba* (424 a.C.); *As Suplicantes* (423 a.C.); *Electra* (420 a.C.); *Héacles* (416 a.C.); *As Troianas* (415 a.C.); *Ifigênia em Táuris* (414 a.C.); *Íon* (413 a.C.); *Helena* (412 a.C.); *As Fenícias* (410 a.C.); *Orestes* (408 a.C.); *As Bacantes* (406 a.C.) *Ifigênia em Áulide* (405 a.C.) (BOURSCHEID, 2012, p.15; RIBEIRO, 2007, p. 131).

assegurou a participação dos pobres na política e fez deles beneficiários diretos da exploração imperialista. Além disso, Atenas pegou terras de outros e distribuiu entre seus cidadãos pobres. Assim, a potência de Atenas era baseada na exploração de seus “aliados”, a democracia de Atenas, com seu regime direto, pressupunha a escravidão e dependia da exploração de outros gregos. Nunca houve, portanto, igualdade entre todos e nem entre as cidades do Império (Idem, 2002, p. 42).

A introdução sobre a Liga de Delos e sua importância são necessárias para compreender a dimensão em que o espetáculo trágico, *As Bacantes*, e as iconografias foram consumidas. As encenações das Grandes Dionisíacas não evidenciam apenas o caráter religioso, político e econômico da cidade, mas também a proeminência ateniense, o festejo acontece quando todos os olhares se voltam à cidade.

A encenação póstuma das *Bacantes*, em 406 a.E.C., se deu na ocasião das Grandes Dionisíacas, a peça conta com a participação de seis personagens (Agave, Creonte, Penteu, Tirésias e o mensageiro) mais o coro, este que é composto pelas bacantes estrangeiras e nativas. No prólogo das *Bacantes*, narrado por Dioniso, o deus se coloca como filho de Zeus e Semele. Segundo a narrativa, a estirpe cadméia não o reconhece enquanto divindade, ignora e ironiza o fruto desta cópula. Para Agave, Ino, Autónoe – tias do deus – e Cadmo – seu avô –, a jovem teria sido seduzida por algum mortal e colocado a responsabilidade da gravidez em Zeus, motivo pelo qual teria sido fulminada pelo raio divino. É por negar a divindade que Tebas, ou qualquer outra cidade, é punida com a *mânia* dionisíaca:

À terra dos tebanos vim primeiro.  
 A pele nébrida ajustei aos corpos  
 sobreululando, o tirso e o dardo de hera  
 dei-lhes. Me denegriu quem não devia,  
 as minhas tias maternas: “Não é deus  
 Dioniso! Não é filho de Zeus! Grávida  
 De outro qualquer, Semele o inculpou pela  
 própria falta.” Sofismam, como Cadmo:  
 a mãe falsária, Zeus, então, matara-me!  
 Eis a razão de eu, para o monte, atraí-las  
 maníacas de furor, fêmeas frenéticas.  
 Fêmeas tebanas portam, todas elas forçadas,  
 paramentos para a orgia tresloucada às Cádmeias,  
 sob o cloroso aberto, sobre as pedras.  
 Malgrado seu, aprenda a cidadela  
 não ter sido iniciada em meus baqueus (*As Bacantes*, vv. 23-40).  
 πρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος  
 ἀνωλόλυξα, νεβρίδ’ ἐξάψας χρὸς  
 θύρσον τε δοῦς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος·

ἐπεὶ μὲν ἀδελφαὶ μητρός, ἅς ἦκιστα χρῆν,  
 Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῶναι Διός,  
 Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινοῦ  
 εἰς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχουσι,  
 Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν  
 Ζῆν' ἐξεκαυχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.  
 τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤστρησ' ἐγὼ  
 Μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν·  
 σκευὴν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν,  
 καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι  
 γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων·  
 ὁμοῦ δὲ Κάδμου πασιὶν ἀναμειγμένα  
 χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτραις.  
 δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει,  
 ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων.

Alguns pontos são importantes para entender o universo que performa o mito dionisíaco. Primeiro, em verso anterior, é dito que Dioniso toma a forma humana “μορφὴν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν” – “Deus em mortal transfigurado” (*As Bacantes*, v. 4) – para que o seu castigo venha a ser cumprido. Como parte do castigo divino, as mulheres encontram-se frenéticas – φρενῶν (LIDDELL; SCOTT, 1940, p. 45) – e são forçadas a saírem de sua morada. Para Courtney Friesen, a loucura divina é um fenômeno reconhecido e performado nos cultos antigos, especialmente nos dionisíacos. Segundo o autor, “a instituição cívica do menadismo funcionou para sancionar e circunscrever o frenesi e o delírio feminino”<sup>75</sup> (FRIESEN, 2015, p. 9).

Segundo, é descrito na tragédia a vestimenta feminina: pele de corças – νεβρίς (LIDDELL; SCOTT, 1940, p. 428) – e coroa de hera, portam o *tirso*<sup>76</sup> – θύρσον – e possuem perigosas serpentes<sup>77</sup> envolta do corpo, dançam e tocam chamando *Evoé* – εὐοῖ –, grito que evoca o deus Dioniso. A imagem das bacantes, descrita por Eurípides, já veiculava nas iconografias, nos vasos as Mênades portam símbolos que acabam por criar, por meio da observação de padrões, uma convenção imagética: estão quase sempre com pele de animal nas costas, *tirso* e/ou cobras nas mãos, a exemplo da figura 05<sup>78</sup>. A iconografia aqui mencionada é

<sup>75</sup> The civic institutions of maenadism functioned both to sanction and to circumscribe female frenzy and delirium.

<sup>76</sup> O *tirso* é o bastão de Dioniso, utilizado também pelas bacantes: ele é envolto por folha de hera e com uma pinha em seu topo (CHANTRAINE, 1999, p. 447).

<sup>77</sup> Para Carl Kerényi as serpentes que serviam de adorno para as mênades são símbolos de uma ambiguidade que associa a “vida com frieza, deslizamento, mobilidade e (muitas vezes) perigo mortal” (2002, p. 55). Além disso, retratam um mundo mítico em que era “posta em relação a videira carregada de hera” (2002, p. 55).

<sup>78</sup> *Kylix* ática de figura vermelha, Estados Unidos, Texas, Kimbell Art Museum, 500-480 a.C.

do século V a.E.C., datada de 460 e, por isso, anterior a própria encenação da tragédia que ocorre por volta de 406 a.E.C.<sup>79</sup> Na parte central da figura há uma mulher, provavelmente uma bacante, ela está descalça, seu cabelo é preso com o que parece uma tiara, em seu braço esquerdo segura uma cobra, no direito, o *tirso*, ela está com um longo vestido – *chitón* e *himation* – e traz em suas costas uma pele de animal.

O contexto de mistério é anunciado pelo coro no párodo da tragédia. De acordo ao pronunciamento há uma conexão entre o culto a Dioniso e a grande Mãe, Cibele. De acordo com Jens Holzhausen (2008, p. 42) o poeta, nos versus que se segue, mostra haver uma unidade nos dois rituais.

Ó venturosa!  
 Por teu demônio bom,  
 o deus te instrui em seu mistério.  
 Consagra-lhe a vida imaculada!  
 Anime o tíaso tua alma-psiquê,  
 nos montres – pura catarse! –  
 dionisa-te.  
 Cibele legisla  
 A orgia, máter magna!  
 Acima o tirso agita,  
 coroado de hera  
 – estefânio –  
 ao sacro serviço Dioniso! (*As Bacantes*, v. 73- 83).  
 μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων  
 τελετὰς θεῶν εἰδῶς  
 βιοτὰν ἀγιστεύει καὶ  
 θιασεύεται ψυχὰν  
 ἐν ὄρεσσι βακχεύων  
 ὁσίους καθαρμοῖσιν,  
 τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-  
 για Κυβέλας θεμιτεύων,  
 ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων,  
 κισσῶ τε στεφανωθεῖς  
 Διόνυσον θεραπεύει.

A questão que surge ao autor supracitado é se a relação entre os cultos τελετή e βακχεία ocorre apenas na dimensão literária – como discurso – ou se realmente anuncia uma iniciação mítica (HOLZHAUSEN, 2008, p. 42). A passagem menciona uma purificação, uma

<sup>79</sup> Jens Holzhausen diz que Eurípides escreve a tragédia em seu exílio na Macedônia, 407 a.E.C. (2008, p. 41).

catarse ocorrida através dos rituais a Cibele e Dioniso. Do que chegou até nós é sabido, num mito tardio do século II E.C., atribuído a Apolodoro, que Dioniso é neto de Réia (Cibele) e recebe de suas mãos as vestimentas de bacante. Para Marcel Detienne, a narrativa conta o processo do deus para iniciar-se em seus próprios ritos “depois de ter conhecido o transe da *manía*, Dioniso se torna assim aquilo que é” (DETIENNE, 1988, p. 44). Portanto, a ligação entre os dois cultos, anunciada por Eurípides, poderia atestar a já existência desse vínculo ritualístico na dimensão oral.

Ademais, no momento em que Semele é fulminada pelo raio, já carrega em seu ventre o fruto da união entre mortal e imortal. Com a morte da amada, Zeus pega o menino e o costura em sua própria perna para que ali termine sua gestação; sendo gestado e parido pelo pai, Dioniso aparece, de certo modo, como deus olímpiano. Mas seu nascimento e sua conduta são ambíguos, pois não é um semideus como Hércules e nem reconhecidamente deus conforme acontece com Hermes (MACEDO, 2013, p. 19). O deus é exibido, assim, como o absolutamente Outro. Para Detienne, o limiar que cerca Baco (deus/herói) será motivo na busca de seu reconhecimento pelos humanos (DETIENNE, 1988, p. 27-28).

O raio de Zeus voejando,  
 engravida Semele:  
 em espasmos de um parto imposto,  
 a mãe do ventre prematuro o expulsa  
 e morre sob o golpe do corisco.  
 Então Zeus recebe  
 num recesso-nascedouro:  
 no fêmur recluso, preso  
 com ágrafos dourados,  
 o oculta a Hera.  
 Ao ditame das Moiras, Zeus  
 deu à luz deus cornitáureo,  
 coroado de serpentes-dragões.  
 As mênades, por isso circuntrançam  
 nos cabelos ofídios cativos,  
 famélicos de feras (*Bacantes*, v. 88-104).  
 [...]
 Comigo aprendes o que é belo:  
 quando arrancou da chama do corisco  
 o deus infante, Zeus o pôs no Olimpo (Ibidem, v. 286-289).  
 ποτ' ἔχουσι' ἐν ὠδίνων  
 λογίαις ἀνάγκαισι

πταμένας Διὸς βροντᾶς νη-  
 δύος ἔκβολον μάτηρ  
 ἔτεκεν, λιποῦσ' ἀῤῷ-  
 να κεραυνίῳ πληγᾷ·  
 λοχίοις δ' αὐτίκα νιν δέ-  
 ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεὺς,  
 κατὰ μηρῶ δὲ καλύψας  
 χρυσέαισιν συνερείδει  
 περόναις κρυπτὸν ἀφ' Ἑρας.  
 ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι  
 τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν  
 στεφάνωσέν τε δρακόντων  
 στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θη-  
 ροτρόφον μαινάδες ἀμφι-  
 βάλλονται πλοκάμοις.  
 [...]

καὶ καταγελᾷς νιν, ὡς ἐνερράφη Διὸς  
 μηρῶ; διδάξω σ' ὡς καλῶς ἔχει τόδε.  
 ἐπεὶ νιν ἦρπασ' ἐκ πυρὸς κεραυνίου  
 Ζεὺς, ἐς δ' Ὀλυμπον βρέφος ἀνήγαγεν θεόν,

No primeiro episódio das *Bacantes*, o sábio Tirésias vai até o palácio para lembrar a Cadmo do acordo selado, outrora, entre eles:

[...] brandir o tirsó, usar pelames nébridos,  
 coroas a frente com hera frondosa (*As Bacantes*, v. 176-177).  
 θύρσοις ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δορὰς ἔχειν  
 στεφανοῦν τε κρᾶτα κισσίνοις βλαστήμασιν.

Ao ouvir a voz do sábio amigo, Cadmo vai até a porta do palácio e pergunta como fazer para cultuar ao deus. Em resposta, Tirésias traz a ideia de que todos eram bem vindos no culto a Dioniso.

Se é velho ou moço quem deva integrar  
 o coro, ao deus é igual: conagraçamento  
 é o que deseja, obter honras de todos,  
 rejeitar distinguir quem o engrandeça (*As Bacantes*, v. 206-209)  
 οὐ γὰρ διήρηχ' ὁ θεός, οὔτε τὸν νέον  
 εἰ χρή χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον,  
 ἀλλ' ἐξ ἀπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν  
 κοινὰς, διαριθμῶν δ' οὐδέν' αὔξασθαι θέλει.

Cadmo, por saber de sua condição mortal, aceita a divindade e sai para proclamar o seu culto, mas antes se depara com Penteu aflito e tem com ele uma longa conversa. No

diálogo o rei questiona a ida das mulheres para a floresta e a adesão dessas aos cultos de mistério; as acusações de Penteu contra o culto são seríssimas, pois compreende os rituais báquicos como desordeiro, lascivo e libidinoso (*As Bacantes*, v. 215-225; v. 237-238), afinal tinha a ideia de que não poderia haver pureza em festas onde o vinho era servido às mulheres (Ibidem, v. 261-262), afirmava ainda que a divindade era impostora (*As Bacantes*, v. 231-235). O imaginário grego de feminino trazido no discurso do jovem apresenta um incômodo por ver as mulheres fora de suas casas:

Durante a minha ausência desta terra,  
 pude escutar notícias más da pólis:  
 nossas mulheres abandonam lares  
 fingindo-se inspiradas por Baco (Ibidem, v. 215-217).  
 ἔκδημος ὦν μὲν τῆσδ' ἐτύγχανον χθονός,  
 κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά,  
 γυναιῖκας ἡμῖν δώματ' ἐκλελοιπέναι  
 πλασταῖσι βακχείαισιν

Dada a cena, Tirésias o adverte mostrando que sua profanação levará a cidade à destruição. O sábio pede que o rei não seja arrogante, que não seja um “cidadão ruinoso” (*As Bacantes*, v. 271) – κακὸς πολίτης γίγνεται – e, para exemplificar o poder da divindade, volta-se ao mito do deus que é levado pelo pai ao Olimpo.

No próprio fêmur Zeus o costurou.  
 E disso ris? Comigo aprende o belo:  
 quando arrancou da chama do corisco  
 o deus infante, Zeus o pôs no Olimpo.  
 Hera do urânio-céu queria arrojá-lo.  
 Zeus contraquinou qual faz um deus:  
 um setor do céu sancionado, circumtérreo,  
 fez e deu a Hera, qual penhor  
 da querela, uma cópia de Dioniso (Ibidem, v. 284- 294).  
 [...]Ele é um demônio mântico: baqueu  
 e demente têm vínculo com mântica.  
 Quando o divino adentra fundo o corpo,  
 faz dizer o futuro a quem delira.  
 Da moira de Ares participa: o pânico  
 domina hoplitas, antes de tocarem  
 a lança: isso é a loucura (*As Bacantes*, v. 299-305).  
 οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς,  
 ὥστε διὰ τοῦτον τὰγάθ' ἀνθρώπους ἔχειν.  
 καὶ καταγελαῖς νιν, ὡς ἐνεργάφη Διὸς

μηρῷ; διδάξω σ' ὡς καλῶς ἔχει τόδε.  
 ἐπεὶ νιν ἦρπασ' ἐκ πυρὸς κεραυνίου  
 Ζεὺς, ἐς δ' Ὀλυμπον βρέφος ἀνήγαγεν θεόν,  
 Ἦρα νιν ἤθελ' ἐκβαλεῖν ἀπ' οὐρανοῦ·  
 Ζεὺς δ' ἀντεμηχανήσαθ' οἷα δὴ θεός.  
 ῥήξας μέρος τι τοῦ χθόν' ἐγκυκλωμένου  
 αἰθέρος, ἔθηκε τόνδ' ὄμηρον ἐκιδιδούς,  
 Διόνυσον Ἦρας νεικέων· χρόνῳ δέ νιν  
 [...] καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει·  
 ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς,  
 λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηότας ποιεῖ.  
 Ἄρεώς τε μοῖραν μεταλαβὼν ἔχει τινά·  
 στρατὸν γὰρ ἐν ὄπλοις ὄντα κἀπὶ τάξεσιν  
 φόβος διεπτόησε πρὶν λόγχης θιγεῖν.  
 μανία δὲ καὶ τοῦτ' ἐστὶ Διονύσου πάρα.

Ao fim deste episódio, Tirésias alerta Penteu que mergulhe naquele delírio de velho e se jogue aos cultos báquicos. Cadmo, também, alude ao rei de suas atitudes, avisa que mesmo que Dioniso não fosse um deus, como estava afirmando, deveriam honrá-lo, pois estava claro que algum poder sobre as mulheres aquele ser possuía:

Mesmo se um deus não for, como o propagas  
 afirma-o tu pois bela é a pseudo-história:  
 Semele é tida como mãe de um deus,  
 nos cumulando e aos nossos de prestígio  
 Recorda a Moira mísera de Actéon,  
 a quem as perras carniceiras, antes  
 fiéis, carnearam, por se arrogar melhor  
 caçador que Ártemis, em montes férteis.  
 Evita o seu sofrer! Coroado de hera,  
 honora o deus em nossa companhia! (*As Bacantes*, v. 333-342).  
 κεῖ μὴ γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φῆς,  
 παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς  
 ὡς ἔστι, Σεμέλη θ' ἵνα δοκῆ θεὸν τεκεῖν,  
 ἡμῖν τε τιμὴ παντὶ τῷ γένει προσῆ.  
 ὄρᾳς τὸν Ἀκτέωνος ἄθλιον μόρον,  
 ὃν ὠμόσιτοι σκύλακες ἄς ἐθρέψατο  
 διεσπάσαντο, κρείσσον' ἐν κυναγίαις  
 Ἀρτέμιδος εἶναι κομπάσαντ', ἐν ὀργάσιν.  
 ὃ μὴ πάθῃς σὺ· δεῦρό σου στέψω κάρα  
 κισσῷ· μεθ' ἡμῶν τῷ θεῷ τιμὴν δίδου

Segundo Lidiana Garcia Geraldo (2014, p. 4), a interpretação da tragédia feita por Winnington-Ingram aponta que

Cadmo acata a proposta de Tirésias por este ser um sacerdote respeitado e considerado sábio nas questões divinas. Porém, a orientação de Cadmo, ao venerar Dioniso, não está relacionada com o reconhecimento sincero da divindade do deus, mas sim, pelo dever de cuidar das questões relacionadas à sua casa, e pelo orgulho de ter um deus na família. São por essas razões que Cadmo, verdadeiramente, vestiu os trajes báquicos, cambaleou alguns passos de dança, e se dispôs a adorar Dioniso.

O culto a Dioniso implicava reconhecer que Semele havia se deitado com um imortal. Desse modo, a narrativa de amor é difundida por Cadmo como uma tentativa de encobrir um possível envolvimento da filha com um homem qualquer (SOUSA, 2011, p. 77). Ainda que essa seja uma interpretação possível, ela não questiona o poder da divindade da qual o próprio Cadmo alerta Penteu. As advertências dadas no primeiro episódio foram vãs para o jovem rei, pois, não seguindo os conselhos dos mais velhos, os identifica como loucos e manda-os embora.

No segundo episódio, um dos servos entra no palácio e anuncia ter prendido o estrangeiro e as bacantes. Contudo, as mulheres presas e algemadas no cárcere público da *pólis* haviam se soltado e vagavam pelos montes (*As Bacantes*, v. 434-450), já o deus, esse deixa-se ser preso voluntariamente. Ao ver o preso, Penteu se espanta com sua beleza e logo abre-se um questionário a respeito do culto a Dioniso, esse que se porta como receptor dos mistérios do deus.

Penteu

Teu corpo, forasteiro, é escultural,  
aos olhos das mulheres, para quem chegas.

Do pugilato é que não vêm madeixas  
densas a orlar teu rosto, voluptuosas;  
cultivas o brancor da tez, avesso  
aos dardos de Hélio-Sol (amas a sombra).

Teus amavios cativam Afrodite.

Começa pelo início: qual tua origem?

Dioniso

É fácil responder-te, sem vanglória:  
alguém já te falou do flóreo Tmolos?

Penteu

Sem. A cadeia que envolve a urbe Sárdea.

Dioniso

De lá eu vim; a Lídia é a minha pátria.

Penteu

E de onde trazes teus mistérios à Hélade?

Dioniso

Dioniso, filho de Zeus, nisso instruiu-me.

Penteu

Há um Zeus local, patriarca de outros deuses?

Dioniso

É o mesmo Zeus que aqui esposou Semele.

Penteu

De noite te coagiu? Viste seus olhos?

Dioniso

Ele olha no olho ao conduzir a orgia.

Penteu

E essa orgia, de que forma configura-se?

Dioniso

É saber interdito aos não-dionísios.

Penteu

Mas qual vantagem traz a seu ministro?

Dioniso

Não te é lícito ouvir, mas bom sabê-lo.

Penteu

Pretendes me encantar com fala falsa?

Dioniso

Nos ritos tem-se horror ao homem ímpio.

[...]

Penteu

Aqui primeiro, o demo introduziste?

Dioniso

Só coreografam essa orgia os bárbaros.

Penteu

Pois, no pensar, são piores que os helenos.

Dioniso

São melhores: adotam outras normas.

Penteu

Celebras ritos diurnos ou noturnos?

Dioniso

Noturnos sobretudo. Atreva é sacra.

Penteu

Para as mulheres, uma burla sórdida (*As Bacantes*, v. 453- 487).

ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε,

ὡς ἐς γυναικάς, ἐφ' ὅπερ ἐς Θήβας πάρει·

πλόκαμός τε γάρ σου ταναός, οὐ πάλης ὕπο,

γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως·  
 λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις,  
 οὐχ ἡλίου βολαῖσιν, ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς,  
 τὴν Ἀφροδίτην καλλονῇ θηρώμενος.  
 πρῶτον μὲν οὖν μοι λέξον ὅστις εἶ γένος.

Διόνυσος

οὐ κόμπος οὐδέεις· ῥάδιον δ' εἰπεῖν τόδε.  
 τὸν ἀνθεμώδη Τιμῶλον οἴσθ' ἀποκλῶν.

Πενθεύς

οἶδ', ὅς τὸ Σάρδεων ἄστῳ περιβάλλει κύκλω.

Διόνυσος

ἐντεῦθεν εἰμι, Λυδία δέ μοι πατρίς.

Πενθεύς

πόθεν δὲ τελετὰς τάσδ' ἄγεις ἐς Ἑλλάδα;

Διόνυσος

Διόνυσος ἡμᾶς εἰσέβησ', ὁ τοῦ Διός.

Πενθεύς

Ζεὺς δ' ἔστ' ἐκεῖ τις, ὃς νέους τίκτει θεούς;

Διόνυσος

οὐκ, ἀλλ' ὁ Σεμέλην ἐνθάδε ζεύξας γάμοις.

Πενθεύς

πότ' ἄρα δὲ νύκτωρ σ' ἢ κατ' ὄμμ' ἠνάγκασεν;

Διόνυσος

ὄρων ὄρωντα, καὶ δίδωσιν ὄργια.

Πενθεύς

τὰ δ' ὄργι' ἐστὶ τίν' ἰδέαν ἔχοντά σοι;

Διόνυσος

ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν.

Πενθεύς

ἔχει δ' ὄνησιν τοῖσι θύουσιν τίνα;

Διόνυσος

οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι.

Πενθεύς

εἴ τοῦτ' ἐκιδήλευσας, ἴν' ἀκοῦσαι θέλω.

Διόνυσος

ἀσέβειαν ἀσκοῦντ' ὄργι' ἐχθαίρει θεοῦ.

Πενθεύς

τὸν θεὸν ὄραν γὰρ φῆς σαφῶς, ποῖός τις ἦν;

Διόνυσος

ὁποῖος ἦθελ'· οὐκ ἐγὼ ἵτασσον τόδε.

Πενθεύς  
 τοῦτ' αὖ παρωχέτευσας εὖ κοῦδὲν λέγων.  
 Διόνυσος  
 δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εὖ φρονεῖν.  
 Πενθεύς  
 ἦλθες δὲ πρῶτα δεῦρ' ἄγων τὸν δαίμονα;  
 Διόνυσος  
 πᾶς ἀναχορεύει βαρβάρων τάδ' ὄργια.  
 Πενθεύς  
 φρονοῦσι γὰρ κάκιον Ἑλλήνων πολὺ.  
 Διόνυσος  
 τάδ' εὖ γε μάλλον· οἱ νόμοι δὲ διάφοροι.  
 Πενθεύς  
 τὰ δ' ἱερὰ νύκτωρ ἢ μεθ' ἡμέραν τελεῖς  
 Διόνυσος  
 νύκτωρ τὰ πολλὰ· σεμνότητ' ἔχει σκότος.  
 Πενθεύς  
 τοῦτ' ἐς γυναῖκας δόλιόν ἐστι καὶ σαθρόν.

Esse segundo episódio narra a estrutura do culto a Dioniso, feito, de preferência, à noite e com a presença feminina. Além disso, o mito possui um caráter de mistério, não sendo permitido que se fale detalhadamente sobre o que se passa entre os iniciados. Por fim, no discurso de Penteu, o culto é identificado como bárbaro, como uma forma de religiosidade que não pertenceria ao mundo civilizado do cidadão grego; porém na fala do deus o ser bárbaro parece se assemelhar mais ao outro, aqueles que marginalizados não seguem as normas políades. Vernant e Vidal-Naquet, chamam a nossa atenção quanto a dimensão do olhar no culto a Dioniso que é evidenciada na fala do deus transfigurado em humano, “ele olha no olho” (*As Bacantes*, v. 470). Assim, “é impossível olhá-lo sem cair imediatamente sob o fascínio de seu olhar, que nos arrasta para fora de nós mesmos” (1999, p. 174).

A segunda interpretação parece mais verossímil, visto que Dioniso já era conhecido do mundo grego e, portanto, não era um estrangeiro; menção ao deus é feita na *Ilíada* cantos VI e XIV e na *Odisséia* cantos XI e XXIV. Segundo Leandro Barbosa (2012, p. 42), Eudoro de Sousa (1973, p. 9), Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1972/1999, p. 174), as primeiras fontes arqueológicas que fazem referência ao deus datam do período minoico – no segundo milênio –, ou seja, de uma época anterior à formação da Ática, assim, “ainda que ele fosse um deus estrangeiro, seu culto devia ser conhecido na Frigia, em Creta e na Grécia na época ‘pré-helênica’” (TRABULSI, 2004, p. 22). Desta forma, o Dioniso presente nas *Bacantes* já está

familiarizado com o mundo grego e, provavelmente, não era um deus de outra região. Além disso, na própria narrativa eurípidiana, Dioniso é nascido em Tebas, no entanto é considerado estrangeiro pelo seu afastamento da terra natal e aquisição de características orientais. O ser bárbaro estaria ligado mais aos costumes helênicos do que ao nascimento do deus.

Dioniso é considerado estrangeiro pelos gregos porque cresceu em outras terras e foi levando seu culto a outras paragens longe da Hélade, sempre passando por elas e permanecendo pouco nelas: chegando e rapidamente partindo. Daí afirmar-se ser Dioniso o deus que nunca conseguiu um lugar fixo, um altar eterno, um templo, um centro, um *omphalós*. Era o vadio, o vagante, o bêbado errante, de pouco valor para uma Atenas aristocrática, racional e implacável (FORTUNA, 2005, p. 39).

No terceiro episódio, Dioniso, ainda aprisionado, chama pelas bacantes (*As Bacantes*, vv. 576-578) que rapidamente o escutam e pressagiam o que acontecerá no palácio:

Coro

Ah!

O paço de Penteu logo estremece  
e se espedaça.

Dioniso adentra o paço

Venerai-o!

Veneremo-lo!

Olhai! Por sobre o colunário  
dançam traves marmóreas!

É o deus Rumor quem no interior ulula! (*As Bacantes*, v. 586-593).

Χορός

ᾶ ᾶ,

τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι-  
νάξεται πεσήμασιν.

--ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα·

σέβετε νιν.

--σέβομεν ᾶ.

--εἶδετε λάινα κίσις ἔμβολα

διάδρομα τάδε; Βρόμιος <ὄδ'> ἄλα-

λάζεται στέγας ἔσω.

Em resposta, o deus pede que raios caiam sobre a morada do rei e, sem demora, o local é fulminado (*As Bacantes*, v. 594-595). Penteu encontra-se assustado e grita para que os guardas apaguem o fogo (*Ibidem*, v. 624-626). Em chamadas, o palácio real desmorona, e Baco sai livremente. No discurso que precede essa cena, é apontada a mortalidade do rei e a incontestável vitória da divindade. Essa passagem de Eurípidés parece alertar seu interlocutor para o grave perigo que corre um mortal ao tentar conter o divino (BARBOSA, 2012, p. 26).

Minha prisão custou-lhe caro, Exausto,

larga a espada. Mortal, ousou guerrear  
 contra um nume (*As Bacantes*, v. 634-636).  
 πικροτάτους ιδόντι δεσμούς· τούς ἐμούς· κόπου δ' ὕπο  
 διαμεθείς ξίφος παρῆται· πρὸς θεὸν γὰρ ὦν ἀνὴρ  
 ἐς μάχην ἔλθειν ἐτόλμησε.

A saída de Dioniso da prisão serve de paradigma para compreensão de *Lúsios*. Para Friense, a figura de Dioniso *Lúsios* aparece sobre duas roupagens, relatadas em diferentes momentos do culto e do rito: a “primeiro, no presente histórico do reino, como na fuga da prisão e libertação da tirania, [a] segundo para a alma na vida após a morte” (FRIESEN, 2015, p. 47)<sup>80</sup>. Indo pelo mesmo caminho, Marcel Detienne compreende que *Lúsios* se refere ao deus no limite do espaço urbano; aquele que precede cerimônias de libertação e purificação, sendo identificado, também, como o Dioniso *Kathársios* (DETIENNE, 1988, p. 46-47).

A associação de Dioniso com *lusion* pode demonstrar uma possibilidade de se libertar da tirania política de Penteu (FRIESEN, 2015, p. 48). Assim, a destruição da casa real mostra, por um lado, uma supremacia da democracia ateniense, por outro lado, a postura do deus exibida por Eurípides, enfatiza, paradoxalmente, uma tentativa totalizante e universal de adoração e submissão (FRIESEN, 2015, p. 48). Assim, “o papel do deus como libertador e símbolo da democracia está em conflito com o de um conquistador universal”<sup>81</sup> (FRIESEN, 2015, p. 48). Ao final do terceiro episódio o deus anuncia: “Dioniso, entre terribilíssimo e gentil”<sup>82</sup> (*As Bacantes*, vv. 860-863). Aqui duas formas de representar Dioniso são postas no jogo de Eurípides, de um lado aparece *Lúsios*, o benfeitor (ἥπιος – gentil) (LIDDELL; SCOTT, 1940, p. 287), de outro, *Bakkheíos*, malfeitor (δεινότατος – terrível), portador da impureza, da infâmia e do delírio (DETIENNE, 1988, p. 46-48).

Dando continuidade à cena trágica, o mensageiro, anunciado pelo próprio Dioniso ainda em forma de homem, adentra as ruínas do palácio e traz notícia do que se passou na floresta: diz ter visto três frentes de cortejo dionisíaco, cada um deles comandado por uma das mulheres reais. No primeiro, estava sua tia Autônoe; no segundo, Agave, sua mãe; e, no terceiro, a outra tia, Inó (*As Bacantes*, v. 680-682). Embriagadas pelo delírio báquico, as bacantes repousavam nas sombras das árvores. Mas, com a aproximação da boiada, a mãe do rei dá um pulo e grita para as companheiras, que logo se despertam do sono profundo e colocam

<sup>80</sup> One in the present historical realm, as in prison escape and deliverance from tyranny, and the other for the soul in the afterlife.

<sup>81</sup> The god's role as a liberator and symbol of democracy stands in conflict with that of a universal conqueror.

<sup>82</sup> Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός, 1) δεινότατος, ἀνθρώποισι δ' ἥπιώτατος.

suas vestimentas, algumas até mesmo amamentavam em seus seios filhotes de animais (ibidem, v. 689-703).

Os pastores ao verem as mulheres tiveram a ideia de capturá-las e levá-las ao palácio, mas ao perceber que está sendo encurralada, Agave chama as bacantes e todas empunham o tirso como sinal de ataque, os homens saem correndo e fogem daquele frenesi feminino. Enquanto elas, revoltadas com o acontecimento, saltam sobre os bezerros que ali pastavam e os destroçam com as mãos.

Mensageiro

“Moradores

dos montes sacros, desejais caçar

Agave, mãe do rei, dos bacanaís,

e dele ganhar graça?” Pareceu-nos

hábil na parolagem. Escondemo-nos

entre arbustos. No horário costumeiro

em que brandiam tirso para o rito,

invocaram o deus Rumor, uníssonas.

Tudo se dionisava, monte e feras,

nada era estático! Tudo corria!

Ao meu lado Agave e eu dei

um bote, com o intuito de pegá-la,

moita vazia, que o meu corpo ocultara.

Sobregritou: “Cadelas minhas, ágeis,

esses homens nos caçam! Compareçam,

quais hoplitas, vibrando exímios tirsos”.

Nossa fuga preserva-nos a vida

da dilaceração bacante; à mão

nua, atacam novilhas na pastagem.

Puderas ver naquelas mãos a vaca:

mamas repletas, bipartida, muge! (v. 718- 738).

Ἄγγελος

ἽΩ σεμνάς πλάκας

ναίοντες ὀρέων, θέλετε θηρασώμεθα

Πενθέως Ἀγαύην μητέρ’ ἐκ βακχευμάτων

χάριν τ’ ἄνακτι θώμεθα; εὖ δ’ ἡμῖν λέγειν

ἔδοξε, θάμνων δ’ ἐλλοχίζομεν φόβαις

κρύψαντες αὐτούς· αἱ δὲ τὴν τεταγμένην

ᾠραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα,

Ἴτακχον ἀθρώφ στόματι τὸν Διὸς γόνον

Βρόμιον καλοῦσαι· πᾶν δὲ συνεβάκχευ’ ὄρος

καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμῳ.  
 Ἄγγελος  
 κυρεῖ δ' Ἀγαυή πλησίον θρόσκουσά μου·  
 κάγῳ ἔξεπήδησ' ὡς συναρπάσαι θέλων,  
 λόχμην κενώσας ἔνθ' ἐκρυπτόμην δέμας.  
 ἦ δ' ἀνεβόησεν· ὦ δρομάδες ἐμαὶ κύνες,  
 θηρώμεθ' ἀνδρῶν τῶνδ' ὕπ'· ἀλλ' ἔπεσθέ μοι,  
 ἔπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ὀπλισμέναι.  
 ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν  
 βακχῶν σπαραγμόν, αἱ δὲ νεμομέναις χλόην  
 μόσχοις ἐπήλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα.  
 καὶ τὴν μὲν ἂν προσεῖδες εὐθηλον πόριν  
 μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα,

As bacantes são capazes de matar com as próprias mãos, encontrando em si o extremo oposto do ideal de civilidade; como feras inflamadas, atacam, perseguem, destroçam e comem, ainda cru, os animais que veem pela frente. Representadas pelo coro, essas mulheres são percebidas e andam de forma coletiva – juntas –, pensam e agem em conjunto com o deus. Assim, com sua tropa feminina, Dioniso leva Tebas à ruína.

[...] Dioniso dispõe de forças irresistíveis e avassaladoras; apresentase, ele próprio, como o mais enérgico dissolvente dos poderes negativos da vontade, e, contra o que querem, todas as mulheres de Tebas agora são *Bákchai* (Bacantes), uma vez que se revestiram das insígnias de *Bákchos* (Dioniso). Restam agora os homens e, à frente deles, Penteu, o tirano que ousava travar, contra os deuses, o “combate iníquo” (*theomakhei*) (SOUSA, 2011, p. 77).

Ao falar sobre as ações extraordinárias das mulheres e exaltar o deus (*As Bacantes*, v. 677- 774), o mensageiro desperta a ira de Penteu que se inclina a enfrentar as bacantes (*Ibidem*, v. 784-786). Dioniso o acalma e, ao mesmo tempo, o enche de curiosidade sobre as loucas mulheres que vagueiam nos montes (*As Bacantes*, v. 787-820), propondo, assim, ir até elas para espíá-las, mas antes, persuade o rei a se travestir. Esse, mesmo reclamando, acaba caindo na armadilha do deus: em sua cabeça, o deus depôs lindas madeixas; em seu corpo, um vestido feminino; na frente, uma mitra; e ainda para compor seu traje, lhe veste com o tirso e a pele de corça (*Ibidem*, v. 821-835).

Embora Dioniso esteja presente a todo momento na cena com Penteu, esse não consegue vê-lo: “Não o vês comigo, porque es um sacrilégio” (*As Bacantes*, v. 502)<sup>83</sup>, diz o deus. A revelação divina só é dada no momento de desvelamento; quando travestido, o personagem se abre aos mistérios, e é ““esquecido’ em um ‘frenesi leve”” (SEAFORD, 2006, p. 42): “À ação, Dioniso-deus presente! Urge puni-lo! Rouba-lhe a razão; infâmia leve infunde:

<sup>83</sup> Διόνυσος – παρ’ ἐμοί· σὺ δ’ ἀσεβῆς αὐτὸς ὢν οὐκ εἰσορᾷς.

se ajuizado, não vai querer vestir-se de mulher, mas quererá, se não tiver bom juízo” (*As Bacantes*, v. 849-853)<sup>84</sup>. Ao ser travestido, Penteu tem sua masculinidade e identidade quebrada, esse processo gera o rasgo da identidade que será capturado no momento em que tenta anular as bacantes e acaba suprimindo o aspecto feminino em si mesmo.

Nas peças gregas, quando o homem joga com o domínio absoluto e a supressão absoluta da mulher, acaba se destruindo. Talvez, a exclusão das mulheres na dionisíaca tenha criado condições nas quais os homens pudessem descobrir, dentro de si, a sua própria dimensão feminina<sup>85</sup> (WILLE, 2000, p. 78-79).

Vestido de mênade/bacante, no quarto episódio da peça, Penteu muda misteriosamente sua atitude, de agressor passa a compassivo (SEAFORD, 2006, p. 42) e vislumbra Dioniso como touro. Observe que o deus se apresenta durante a maior parte da peça sob a forma humana, detectável como deus apenas por seus devotos (*Ibidem*, p. 45):

Penteu

[...] tu me pareces touro,  
os cornos projetam-se do crânio –  
taurificado ou já eras, antes, fera?

Dioniso

O deus outrora hostil nos acompanha,  
aliou-se a nós. Tu vês qual deves ver (*As Bacantes*, v. 920-924).

[...]

Penteu

Vai! Me adorna! Me entrego a ti agora! (*Ibidem*, v. 954).

Πενθεύς

καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς  
καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.  
ἀλλ' ἦ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν.

Διώνυσος

ὁ θεὸς ὀμαρτεῖ, πρόσθεν ὦν οὐκ εὐμενής,  
ἔνσπονδος ἡμῖν· νῦν δ' ὄραξ ἃ χρὴ σ' ὄραν.

[...]

Πενθεύς

καλῶς ἔλεξας· οὐ σθένει νικητέον  
γυναῖκας· ἐλάταισιν δ' ἐμὸν κρύψω δέμας.

No estásimo, Penteu é escoltado pela divindade e caminha para sua morte (*As Bacantes*, v. 977-990), sua ida até a montanha poderia aludir a caminhada de sacrifício ritual.

<sup>84</sup> Διώνυσος – Διώνυσε, νῦν σὸν ἔργον· οὐ γὰρ εἶ πρόσω· τεισώμεθ' αὐτόν. πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν, ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν· ὡς φρονῶν μὲν εὖ οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδύναϊ στολήν, ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται.

<sup>85</sup> When the male in Greek plays seeks absolute dominance, and absolute suppression of the female, the he ends by destroying himself. Perhaps the exclusion of women from the Dionysia created conditions in which men could uncover, within themselves, their own female dimension.

O quinto episódio mostra o momento em que o rei se esconde no alto de uma árvore e, antes de avistar as bacantes, essas já o haviam notado (*As Bacantes*, v. 1075- 1076). Em delírio e acreditando ver um leão, se lançam sobre ele, atiram pedras, depois ramos de abeto, outras até atiram o tirso, mas nada o derrubava do alto. Logo, todas fizeram um círculo ao seu redor e o derrubaram no solo; caído, tentou despertar a mãe do delírio, mas não foi efetivo. Assim, apossada de Baco, a primeira a destruí-lo foi Agave, logo acompanhada das suas irmãs, Ino e Autônoe.

Mensageiro

Agave: “Mênades, em círculo postadas, abraçai o tronco, a besta peguemos no poleiro, não será nuncio do coro arcano”.

Mãos, miríades delas, avançam, remocendo o abeto.

Sentado no alto, do alto precipita-se

Penteu, multiplicando suas lamúrias  
ao cair, do seu quase desastre cômico.

Sacerdotisa da matança, a mãe o ataque principia. Tirando a mitra

– pois se o reconheceu, não matava-o

a desditosa Agave-, diz, e toca-lhe

a face: “Mãe, sou eu Penteu, teu filho,  
geraste-me no paço com o Ofídio-Equión.

Deixas eu viver! Por erros meus,  
não imoles a mim, que sou teu filho!”

Ela espuma e espirala, contorcendo,  
pupilas, ignorando o que ignorar  
não deveria: dionísia, não o ouvia.

Agarra-o firme pelo braço esquerdo  
e, impondo os pés no flanco do infeliz,  
sem mais esforços, seu úmero arrancou –  
sem mais esforço,

Facilidade às mãos o deus lhe dera.

Ino labora do outro lado, rompe  
a carne. Autônoe, todo o bando báquico  
acomete em uníssono clamor.

Urrava enquanto a vida lhe soprou;

ululavam. Alguém portava um braço,

Outra, com bota, os pés. Costelas nuas  
por dilaceração. Sangue nas mãos,

a carne dele jogam feito bola.

O corpo desmembrado jaz em ásperas

pedras, no denso matagal do bosque  
duro de achar. A mísera cabeça,  
por mero acaso quem a leva é a mãe,  
infixa à cúspide do tirso (aos olhos  
dela é de um leão montês); pelo Citero  
vai, restam as irmãs no coro louco.

(*As Bacantes*, v.1117-1143).

Ἄγγελος

Ἀγάη, καὶ λέγει, παρηίδος  
ψαύων· Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν  
Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·  
οἴκτιρε δ' ὃ μῆτέρ με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς  
ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης.  
ἦ δ' ἀφρὸν ἐξεῖσα καὶ διαστρόφους  
κόρας ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἄχρη φρονεῖν,  
ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν.  
λαβοῦσα δ' ὠλένης ἀριστερὰν χέρα,  
πλευραῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος  
ἀπεσπάραξεν ὄμον, οὐχ ὑπὸ σθένους,  
ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν·  
Ἴνώ δὲ τὰπι θάτερ' ἐξειργάζετο,  
ῥηγνῦσα σάρκα, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς  
ἐπεῖχε βακχῶν· ἦν δὲ πᾶσ' ὁμοῦ βοή,  
ὃ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγχαν' ἐμπνέων,  
αἱ δ' ἠλάλαζον. ἔφερε δ' ἦ μὲν ὠλένην,  
ἦ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις· γυμνοῦντο δὲ  
πλευραὶ σπαραγμοῖς· πᾶσα δ' ἡματωμένη  
χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως.  
κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις  
πέτραις, τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυζύλω φόβη,  
οὐ ῥάδιον ζήτημα· κρᾶτα δ' ἄθλιον,  
ὄπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν,  
πήξασ' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὀρεστέρου  
φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρῶνος μέσου,  
λιποῦσ' ἀδελφὰς ἐν χοροῖσι μαινάδων.

A experiência do transe dionisiaco provoca a manía – manía (loucura, fúria, paixão, entusiasmo) – inspirada pelo divino<sup>86</sup>. As Bacantes experimentam o êxtase – έκσταση (“saída

<sup>86</sup> “Folie, fureur, passion, enthousiasme inspiré par la divinité” (CHANTRAINE, 1999, p. 658); ver também o significado dado por LIDDELL e SCOTT (1940, p. 920): “madness, frenzy” (loucura, frenesi).

de si”) –, fenômeno místico que pode ser encontrado no transe, na possessão ou demais experiências de síncope (MIRANDA, 1995, p. 200). Assim, no momento em que Agave destroça seu filho, já não é mais a mãe zelosa ali presente, mas uma força externa que não pode ser contida. A ação de Agave está atrelada à divindade, permitindo que a mesma participe de uma dimensão transcendental, contudo, este entrelaçamento não retira a punição da personagem.

Em termos mitológicos, isto significa que o deus está constantemente rodeado do enxame e frenesi dos seus adoradores e adoradoras. Quem se entrega a este deus arrisca-se a perder a sua identidade social e a “ser louco”. Isto é ao mesmo tempo divino e terapêutico (BURKERT, 1993, p. 318).

De acordo com Walter Burkert (1985/1993, p. 556), a iniciação dionisíaca ocorre por meio da loucura, do êxtase. Enquanto as bacantes tebanas estavam sendo iniciadas no culto a Dioniso, Penteu era a vítima do sacrifício que deveria ser feito ao deus e, assim como o deus em seu mito, foi enlouquecido, travestido e desmembrado.

A dialética interna do culto, de que o próprio deus, voluntariamente, se tornou a vítima sacrificial, fez de ‘Penteu’ o nome de um inimigo castigado da divindade - mais um inimigo que, em seu sofrimento, permanecia tão próximo do deus a ponto de representá-lo (KERÉNYI, 2002, p. 168).

Segundo Lolita Guerra, o estado de êxtase, no caso dionisíaco, incluiria o entusiasmo: “o estado de êxtase, de ‘estar fora’, inclui o de entusiasmo, *entheía*, ‘ter o deus em si’” (GUERRA, 2014, p. 195). O ato de beber o vinho, entendido como o próprio deus, inunda a mênade com a divindade, permitindo, deste modo, “um esgarçamento da realidade para o surgimento de outra em que o filho não é mais filho, mas fera, leão a ser abatido” (Ibidem).

Portanto, “pode-se afirmar que, na tragédia de Eurípides, as bacantes, portadoras das insígnias de Dioniso, estão possuídas pelo deus e refletem a divindade e o poder de Dioniso, pois elas são a manifestação divina do próprio *Bákkhos*” (GERALDO, 2014, p. 9) As mulheres que rodeavam a Dioniso eram denominadas de *mainades* (μαίνομαι – aquela que é tomada de ardor louco, fúria<sup>87</sup>). Ao participar dos ritos extáticos a Dioniso, seus participantes transcendem ao mundo dos homens e são possuídos pela *manía*, “isso significa que a natureza divina pode ser compartilhada pelo homem e significa, também, que, ao transformar o homem, Dioniso transforma a sua própria imagem” (Ibidem, p. 9-10).

Ao final da peça (no êxodo), depois de ter mutilado o corpo do rei, Agave espeta-lhe a cabeça no tirso e sai em vitória pela cidade. Orgulhosa e acreditando ter matado um leão, a personagem caminha até o palácio onde se depara com o pai, Cadmo. Esse, vendo o neto morto e a loucura que encobre sua filha, reconhece a justiça do deus diante de seus olhos, mas

<sup>87</sup> “être pris d’une ardeur furieuse, de rage, de délire” (CHANTRAINE, 1999 p. 658).

lamenta pela dor que se apossa de sua morada (*As Bacantes*, v. 1244-1250). O ato de Agave e de suas companheiras é compreendido por Cadmo como um sacrifício dado aos deuses e, por isso, é digno de festejo: “aos deuses ofereces bela, vítima, e à festa nos convocas, eu mais Tebas” (*As Bacantes*, v. 1246-1247)<sup>88</sup>.

Demora algum tempo até que a mãe do rei recobre sua sanidade e perceba o seu próprio infortúnio: matar o filho. Por fim, segundo o mito euripídiano, a mulher, por seu ato atroz, será exilada da cidade. A desintegração social que resultada da negligência ao culto é frequentemente expressa no mito como uma doença; assim, o deus é frequentemente visto como curador ou purificador da cidade. Para Seaford (2006, p. 44), o “seu poder de cura consiste na unidade social alcançada através do ritual comunitário e do seu *status* de estrangeiro”<sup>89</sup>.

Após a morte de Penteu, a divindade, o deus *ex machina*<sup>90</sup>, aparece a fim de levar a ação desordenadora a uma ação ordenada, dando instruções aos acontecimentos decorrentes.

[...] o aparecimento de Dioniso, para estabelecer seu culto em Tebas e ordenar o exílio dos membros sobreviventes da família dominante, pode ser visto como um exemplo (no final do século V) do que fora o protótipo dionisíaco das cenas de epifania que concluíram várias tragédias<sup>91</sup> (SEAFORD, 2006, p. 43).

O fim da peça leva a Dioniso à glória e evidencia uma potência divina que deve ser ouvida e cultuada. O *miáσμα* que sofre Cadmo e suas filhas não deve ter uma associação negativa quanto ao gênero. Ou seja, o castigo sofrido pela figura feminina – abandonar a pátria – poderia estar associado não ao fato de as mulheres terem transgredido as normas sociais, mas por elas não terem, no início, aceitado Dioniso como deus. Afinal, as cadméias não são levadas à *manía* por vontade própria, mas por imposição do deus.

<sup>88</sup> καλὸν τὸ θῆμα καταβαλοῦσα δαίμοσιν ἐπὶ δαῖτα Θήβας τάσδε κάμει παρακαλεῖς.

<sup>89</sup> His healing power consists in the social unity achieved by communal ritual and by his status as an outsider.

<sup>90</sup> O deus *ex machina* é um recurso teatral que ocorre ao final da peça quando a divindade aparece para resolver o caminhar das ações futuras (REBELO, 1995, p. 165-166).

<sup>91</sup> the appearance of Dionysos here to establish his cult in Thebes and to order the exile of the surviving members of the ruling family can be seen as a (late fifth-century) instance of what had been the Dionysiac prototype of the epiphany scenes that conclude several tragedies.

**Capítulo III-**  
**Para além do discurso literário:**  
**o mundo iconográfico das Bacantes**

**Considerações iniciais**

O primeiro ponto de discussão é de que modo as cerâmicas Áticas devem ser analisadas pelo pesquisador. A imagem não é reprodução instantânea de uma realidade, mas uma construção que tem como intermediário o pintor que pode se inspirar no real e em seu mercado consumidor. A figura que vemos nos vasos é, assim, mediada pelo olhar, interpretação e escolhas de quem a produz (REGIS, 2009, p. 11). Nesse sentido, o tópico 3.1 tem o objetivo de apresentar os pressupostos metodológicos para o estudo da imagem no desenvolver da pesquisa, levando em conta a representação enquanto discurso formulado sobre uma época e produzido por meio de um intermediário. A análise enfatiza uma documentação representativa, que não pretende demonstrar uma realidade do mundo grego.

Além disso, partimos do pressuposto que as interpretações feitas sob as imagens são tomadas com base em vivências do presente; dessa forma, são passíveis de reinterpretação e novas análises. Em outras palavras, a interpretação arqueológica “depende da compreensão de como os seres humanos se comportam no presente e, em particular, de como esse comportamento se reflete na cultura material” (TRIGGER, 2004, p.19). Portanto, os parâmetros estabelecidos e refutados pelo pesquisador equivalem aos pressupostos aprendidos por ele em sua época.

Após a explanação da metodologia a ser usada na análise imagética, partiremos para o estudo da iconografia destinada a retratar as mulheres no culto a Dioniso. A análise se pauta na representação dos sátiros – esses que tentam estuprar as ménades e que, algumas vezes, aparecem ao lado delas dançando sem aparente intenção sexual –, das mulheres – que performam de maneira masculina ao empunhar o *tirso* para conter os avanços satíricos – e das imagens que representam o desmembramento de Penteu – pensando em como elas dialogam com a peça de Eurípidas.

**3.1. O estudo da iconografia**

É praticamente impossível pensar na sociedade grega antiga sem que inúmeras imagens venham à mente. Mesmo aqueles que pouco conhecem sobre a história ou a geografia da Grécia certamente têm em seu imaginário templos, estátuas e outros objetos com forte apelo visual. Mais do que tesouros antigos ou obras-de-arte, essas peças são documentos produzidos por uma sociedade e, portanto, carregam seus valores sociais e culturais (REGIS, 2009, p. 5).

A partir de 1929 quando os Annales reivindicaram o uso da história como aparato de um poder centralizado e gerido pelas classes sociais mais altas, a historiografia pode mudar seu curso e se abrir a novas temáticas e documentos. Assim, o documento escrito não era mais posto como a única possibilidade de fonte. Ainda que a utilização da cultura material como fonte histórica tenha demorado a ocorrer, sobretudo no Brasil, a partir dos Annales, a nova historiografia começava a dar seus primeiros passos em direção à efetiva interdisciplinaridade. Ulpiano Meneses (1983, p. 103-104) aponta para três problemas decorrentes ao uso da iconografia: o primeiro seria a marginalização e supressão do objeto na análise histórica, a exemplo de intelectuais como Vernant que tentam ignorar a imagem como representação da Grécia; o segundo ponto é a utilização da imagem como instrumento.

O papel assim desempenhado pela documentação física seria o de controle e, nos casos mais felizes, complementação da documentação textual O papel assim desempenhado pela documentação física seria o de controle e, nos casos mais felizes, complementação da documentação textual (MENESES, 1983, p. 104).

O terceiro problema está na utilização da cultura material como fonte ilustrativa. Decorrente desse uso, as imagens tornam-se apenas ilustrações daquilo que o texto já estabelece por meio dos documentos escritos. Desta forma, as iconografias são usadas para tornar a leitura mais palatável. “Criam um clima que permitiria ‘vivenciar’ situações, experiências e outras realidades que os textos nos restituem de maneira apenas verbal” (MENESES, 1983, p. 105). Assim, a imagem é uma ilustração do real. Por exemplo, em 1854 Otto Jahn escreve um catálogo (Vasensammlung of the Pinakothek – Munique) que seria para Stephen Bleecker Luce (1918, p. 655) a primeira lista científica a ser escrita. Seu trabalho divide os vasos entre pinturas cotidianas e mitológicas, recorrendo a uma análise positivista do objeto. O catálogo construído por Jahn servirá de modelo por trinta anos e, recorrendo ao pensamento positivista, declarava que os vasos Etruscos pertenceriam a Grécia e retratariam a imagem fidedigna daquele local (REGIS, 2009, p. 14).

Porém, a partir da história elaborada pelos Annales, o documento passa a ser visto não como verdade absoluta e incontestável, mas como produção advinda das relações de poder.

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, mas sim um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1993, p.470).

Tendo em vista os problemas de estruturação do objeto arqueológico e as demandas da Nova História (protagonizada pelos Annales), Ulpiano Meneses propõe o conceito de cultura material.

Por cultura material poderíamos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o

homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas, modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica) (MENESES, 1983, p. 112)

Nessa perspectiva, a cultura material, assim como a tragédia, é colocada como discurso produzido e manipulado por outrem. A imagem tem uma intenção ao comunicar, ela não é uma visão neutra do mundo antigo, ao contrário carrega signos preciosos a sua decodificação. O objeto arqueológico “não é apenas produto dos comportamentos humanos; [ele] também produz comportamentos” (REGIS, 2009, p. 20). As imagens que veiculam no mundo antigo só o podem fazer por meio de um suporte; não apenas contém a iconografia, “mas exerce com ela uma função conjunta” (REGIS, 2009, p. 7). A pintura se adequa ao recipiente que a recebe, assim, a imagem só pode ser compreendida via suporte. “É justamente a superfície sobre a qual se apoia que define as formas sociais de relacionamento com a imagem” (REGIS, 2009, p. 7). Para Meneses (1983, p. 112-113), “os artefatos – que constituem [...] o principal contingente da cultura material – têm que ser considerados sob duplo aspecto: como produtos e como vetores de relações sociais”.

Ao estudar cultura material de Pompéia, a professora Renata Garraffoni (2007) afirma que, ao deslocar-se do texto escrito, os artefatos direcionam o pesquisador a um novo dado sobre aquela sociedade: “muitos estudiosos têm trabalhado em uma perspectiva dialógica, ou seja, ao invés de utilizarem a cultura material como ilustração do texto, cada artefato passou a ser interpretado em seu contexto, ora preenchendo lacunas da documentação escrita, ora conflitando com ela” (GARRAFFONI, 2007, p. 153). Portanto, a utilização da cerâmica ática torna a pesquisa ainda mais rica, abrindo caminho para uma exploração mais substancial. Pérola Sanfelice e Renata Garraffoni argumentam em favor da cultura como elemento de exploração e ampliação das discussões no mundo antigo (GARRAFFONI; SANFELICE, 2011, p. 206). Para Fábio Cerqueira (2000, p. 85),

na perspectiva de uma história social e de uma história do imaginário, o documento iconográfico pode não só completar e enriquecer as informações apontadas pela tradição literária, como também carregar significados, dados e fatos culturais que o historiador não encontra entre as fontes escritas.

O ideal é que é que as fontes possam dialogar e trazer maiores representações do mundo antigo. Nessa perspectiva, utilizo a metodologia da Arqueologia histórica. No resumo do artigo “Arqueologia histórica na Magna Grécia: de uma perspectiva americana à colonização grega no Sul da Itália”, o professor Airton Pollini descreve o método da seguinte forma:

Inspirada na Antropologia e nas Ciências Sociais, e em oposição a uma abordagem antropológica da Arqueologia, essa jovem disciplina inicialmente se concentrou no estudo da sociedade americana formada após a conquista pelos europeus. Posteriormente, os campos da Arqueologia histórica se expandiram para incluir outros contextos históricos, convidando o arqueólogo a confrontar restos arqueológicos e textos, numa abordagem que nega qualquer forma de hierarquia entre os dois tipos de dados. Esta abordagem incentiva os estudiosos a comparar descrições escritas com a cultura material, não para encontrar o que se pode ler, mas para confrontar esses textos e tradições para propor interpretações mais nuançadas (POLLINI, 2017, p. 257)

Assim, utilizando-se da premissa pós-colonial que evidencia as categorias opostas das classes altas, a Arqueologia histórica busca imprimir relevância aos agentes marginalizados pelos colonizadores. A partir desse olhar o professor lança-se ao estudo da colonização grega, desfazendo estereótipos e trazendo a campo personagens silenciados.

O imaginário presente no vaso grego e na literatura, por vezes, fazem parte de um universo diferente. Deste modo, Cerqueira (2000, p. 86) chama atenção para a necessidade de se estabelecer a forma “como se travam as relações entre a tradição escrita (o documento histórico tradicional) e a imagética”. Não obstante, a imagem pode coadunar com a tradição escrita, mas pode também trazer aspectos ignorados por ela, ou que a contraponham. Para a presente pesquisa, a análise dos vasos leva em consideração a utilização da técnica de semiótica que é necessária para pensar os signos e as leis que estão presentes naquele contexto, para então possibilitar a compreensão de como funciona a transmissão e como devemos interpretar as imagens. A iconografia é interpretada como uma forma de linguagem, ou seja, de se comunicar/interagir com o mundo. As imagens são plurais e, em sua comunicação, utilizam-se de signos para referenciar, em partes, os objetos que imprimem um significado no imaginário (CARLAN; FUNARI; MOREIRA, 2015, p. 19).

Ao analisar as imagens dos vasos, é preciso destacar que em muitos deles a intenção do pintor ou os personagens por ele pintados não poderão ser traduzidos com clareza (CERQUEIRA, 2008, p. 151-152). Com os vasos Dionisíacos, a identificação dos personagens e seus signos parece um pouco mais simples, já que o mito do deus chegou até nós na forma escrita, seja em Homero, Eurípides ou pelos órficos. Todavia, não há como ter clareza da intenção do pintor ao produzir a imagem. Além disso, as cenas mitológicas presentes nesses vasos não são meras representações literárias, divergindo e acrescentando elementos novos ao espaço estudado. Nos vasos dionisíacos teremos, por exemplo, a recorrente e significativa figura dos sátiros, estes que não são priorizados dentro dos documentos escritos.

Os documentos escritos são produzidos, segundo Cerqueira (2000, p.87), por uma parcela da população pertencente as classes altas e, por consequência, haveria certa omissão das camadas marginalizadas e uma edificação das camadas superiores e de seus interesses.

O documento escrito (poético, historiográfico, filosófico ou científico) é produzido pelas parcelas esclarecidas da população. Mesmo que a cultura letrada e os debates intelectuais fossem expressivamente disseminados e democratizados na pólis grega antiga, as letras estiveram sempre associadas à ambiência social aristocrática, refinada. Desse modo, apesar de ser exagerado classificar a cultura escrita como elitista, não se pode negar que esteja ligada ao imaginário dos “bem-nascidos” (*eupátridai*), dos “belos e bons” (*kalós-kagathói*). A tendência é haver, na escrita, uma oclusão do mundo do dominando, expungindo seus interesses e preocupações, sua cosmovisão e seus valores.

Diferente das tragédias e de outros documentos escritos que eram produzidos por homens-cidadãos, as iconografias podem ter sido produzidas por estrangeiros e de mulheres em sua produção. No primeiro caso, dos estrangeiros, Claude Mossé, com base nos escritos de Tucídides, afirma que, no século Va.E.C., os *metecos* que fugiam de sua cidade de origem e se estabeleciam em Atenas por razões financeiras trabalhavam no ofício de artesanato. No segundo caso, ao excepcionar uma *hydria* atribuída ao Pintor de Leningrado, Cerqueira (2008, p. 163) aponta que a imagem representa a oficina do oleiro; nela fora retratada

[...] uma artesã trabalhando com um estilete sobre a alça em voluta de uma grande cratera, compartilhando do calor da oficina com outros três jovens artesãos, ela recatadamente vestida com *khiton* e *himation*, eles mais ou menos à vontade, um deles inclusive nu para suportar as altas temperaturas desses ambientes fechados.

Portanto, ao que parece, a produção da cerâmica ocorria de maneira mais velada, ou seja, é um documento que não tem sua origem apenas nas camadas altas. Todavia, apesar de possuir certa autonomia na confecção, e podendo ter a presença estrangeira e feminina em sua produção, os pintores exercem uma relação de trabalho e devem atender aos interesses de seus clientes. Assim, mesmo tendo sua individualidade, com gostos e preferências próprias, eles não necessariamente produzem vasos que visam narrar uma realidade contemporânea a sua (BARBOSA, 2012, p. 93). Nesse sentido, a fusão imagética entre divindade e humanos seria intencional:

[...] não existe para os pintores esta dicotomia entre real e imaginário, havendo sim uma intencionalidade, por parte do artista que produz as imagens, na confusão entre o humano e o mitológico, o que caracteriza a linguagem pela qual ele se comunica com seu público consumidor dessas imagens: *Ao contrário, é na sua confusão sábia que nasce a potência das imagens cerâmicas* (CERQUEIRA, 2008, p. 155).

A partir das análises sobre as cerâmicas áticas, o estudioso do tema, John Boardman (1998, p. 263) afirma que a iconográfica é “a única fonte universal (para os gregos), prolífica e relativamente sofisticada que pode trazer comparações sobre a experiência visual e social do cotidiano em diferentes partes do mundo grego e nas colônias, ao longo dos séculos”<sup>92</sup>. Além disso, as cerâmicas áticas têm um diferencial, pois são documentos de grande circulação. As ânforas, por exemplo, serviam para o armazenamento e transporte de alimentos e, por isso,

<sup>92</sup> Is the only universal (for Greek), prolific and relatively sophisticated source which might enable us to draw comparisons about the visual and social experiences of ordinary people in different parts of the Greek world and in the colonies, over centuries

acabavam circulando por toda a região do Mediterrâneo (DUPRAT, 2018, p. 161). Outros suportes eram ainda vendidos como produtos domésticos, ou seja, esse material não circulava apenas em Atenas, mas em toda a Grécia e para além dela. Por isso, esses achados arqueológicos nem sempre são provenientes ou fabricados em Atenas.

A cerâmica figurada tem um papel bastante ativo como mídia difusora da cultura: a sua capacidade de circulação, seja como recipiente para transporte e comércio de produto ou objetos utilizados na vida doméstica ou de cunho religioso, garantia que as imagens que a decoravam, assim como suas mensagens ideológicas, atingissem grande número de pessoas em lugares diferenciados (REGIS, 2009, p. 12).

Além disso, a leitura do vaso é feita sem grande esforço por seus consumidores. De acordo com Fábio Cerqueira (2000, p. 86), “o entendimento das informações visuais era irrestritamente acessível a amplas camadas, contanto que tivessem acesso a divisar os objetos decorados e dispusessem de códigos culturais para interpretá-los”. Assim, não eram apenas as mercadorias que eram transportadas nos vasos gregos, mas as ideologias, costumes e valores eram transmitidos pela representação imagética.

Os vasos [...] eram de variados estilos, tamanhos e formatos, atendendo a uma grande variedade de fins, de forma que se inseriam nos mais variados contextos da vida cotidiana, desde objetos de toalete feminina a copos para beber vinho; de objetos votivos a outros com fins funerários. Assim, enquanto a transmissão das fontes escritas insere-se em um contexto mais intelectual, artístico ou científico - quando não se tratam de documentos com caráter formal (comercial, administrativo ou político), a transmissão das imagens registradas sobre vasos expande-se espontaneamente pelas mais variadas situações diárias. estavam por toda parte (CERQUEIRA, 2000, p. 87).

A partir de suas técnicas e usos, a incorporação da iconografia no estudo sobre a antiguidade abriu novas possibilidades de interpretação sobre os acontecimentos. Os “registros iconográficos nos levam a reconsiderar, reformular nossos conceitos sobre o lugar da mulher na Grécia antiga, sustentados sobre uma tradição historiográfica embasada, sobretudo, nos testemunhos literários” (CERQUEIRA, 2008, p. 151). Desta forma, os achados arqueológicos estabelecem um constante diálogo com os escritos: a imagem não é espelho ou ilustração de uma realidade, mas uma construção “para apresentar um ideal e afirmar uma determinada visão, idealizada, ideológica e moralizadora, da sociedade contemporânea” (CERQUEIRA, 2008, p. 174-175).

### **3.2. As técnicas de leitura dos vasos de figura vermelha**

Os vasos retratados nesta dissertação são feitos com a técnica de figura vermelha, que “eram desenhadas em contornos e, ao invés de serem pintadas, eram deixadas na cor da cerâmica, mantendo as linhas detalhadas do interior da anatomia e das vestimentas e o fundo era pintado em negro” (JUNQUEIRA, 2011, p. 47). Isso significa que o vaso pertence ao imaginário grego clássico, pois, por volta de 530 a.E.C., a técnica foi inventada em Atenas

(BOARDMAN, 1995, p. 103). A datação é proveniente dos vasos produzidos e pintados por Andócides entre os anos 530-515 a.E.C. (BOARDMAN, 1995, p. 103-105).

A maioria dos vasos trazem uma técnica pictórica de standardização das imagens, ou seja, de padronização, o que facilita o reconhecimento dos personagens. Em suma, as mênades estão com vestidos brancos plissados, sobre suas costas temos, em alguns vasos, uma pele de animal, em uma de suas mãos segura-se o tirso, algumas vezes podemos ver, também, cobras como adornos, mais recorrentes em vasos de figura negra; a hera e a videira também figuram como componentes simbólicos de Dioniso (KERÉNYI, 2002, p. 54-55).

Carl Kerényi (1976/2002), em seus estudos sobre o deus do vinho, faz uma longa genealogia sobre as imagens iconográficas dionisíacas, atravessando o período micênico até o clássico. Nessa larga documentação imagética o autor sinaliza a passagem de um Dioniso fálico para a representação de um personagem similar: o sátiro. O que torna, desta forma, tanto o aspecto cômico quanto fálico – presente nos sátiros – proveniente da divindade (KERÉNYI, 2002, p. 247-248). Portanto, a aparição dos sátiros é posta como uma rememoração do próprio deus. Além disso, Thomas Carpenter (1991/1996, p. 38), analisando as cerâmicas de temática dionisíaca, afirma que as iconografias iniciais sobre o deus foram provavelmente uma criação ática, pois ela raramente aparece em vasos de Corinto ou Esparta.

Dos vasos trabalhados na dissertação, a maior parte dos personagens estão de perfil e o olhar mostra uma interação interna entre os participantes. Assim, em alguns casos, a imagem se refere a um receptor-ator da cena e não a um enunciador-destinatário. Ou seja, é possível que as cenas dionisíacas sejam postas em um ambiente participante desse ritual, em que a imagem apresentada não informa seu leitor, mas representa o cenário em que se está inserido (LESSA, 2004, p. 43).

A exceção reside na figura 05<sup>93</sup>, em que um sátiro é colocado em frontal, ou seja, o personagem interage com o destinatário da imagem. Essa disposição é um modo de expressar a *pathós*, além de evidenciar o rosto do personagem. Para os gregos, o rosto – *prósopon* – revela, pois nele não há dissimulação (FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 67 e 80). “Desta forma, a frontalidade proporciona, entre a personagem e destinatários, uma relação direta e ‘transparente’” (LESSA, 2004, p. 43), principalmente vinculada a seres monstruosos, assombrosos, de que se tem medo.

Os rostos estão de perfil, e o conjunto de perfis indica, como vimos, os relatos dos personagens, estabelecendo as relações do olhar. A imagem é, portanto, submetida

---

<sup>93</sup>Kylix ática de figura vermelha. Estados Unidos, Texas, Kimbell Art Museum, AP 2000.02. Atribuído: Douris; proveniência: Tebas, Beócia; datação: 550-500 a.E.C.; Inscrição: Penteu e Galene; dimensão: altura 12.7 cm e diâmetro 29.2 cm.

objetivamente, isto é, como objeto visual, ao espectador. Acontece, no entanto, que o caráter impessoal e remoto da imagem é quebrado. Este é um pouco o caso quando um corpo é oferecido pela frente, de frente para o espectador. É ainda mais quando se trata de um aparafusamento que escapa à regra do perfil, estabelecendo uma relação de olhares, entre um personagem pintado e o destinatário da imagem <sup>94</sup> (FRONTISIDUCROUX, 1998, p. 226).

Algo interessante que deve ser observado nos vasos trabalhados é o *status* social das mulheres que neles são representadas e que são evidenciadas pelo vestuário. Ao analisar uma *kylix* de figura vermelha que tratavam de imagens femininas no interior da casa, Fábio Lessa (2004, p. 63) deduz que se tratavam de mulheres advindas das classes altas, pois essas mulheres costumam usar *chitón* de cor clara e plissado, fitas na cabeça e tinham o cabelo preso. Contudo, essa proposição não é consenso entre os estudiosos. Iris Brooke (2003, p. 60-61), no livro *Costume in Greek Classic drama*, explica que era comum o uso do *chitón* por qualquer classe, mas que as elites o usavam com mais adereços, mais panos, drapeados marcantes. Tal concepção é trazida, também, pela estudiosa Florence Gherchanoc e Valérie Huet (2007, p. 23) no artigo “Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique”. O que parece consenso entre esses historiadores é que a forma como o *chitón* é desenhado pode atestar um *status* social.

Outro ponto é demarcado por Fábio Cerqueira, que aponta o uso da representação imagética para dar ênfase ao cotidiano das elites.

A iconografia, quando representou a mulher livre, sempre privilegiou a mulher de elite, seja nas cenas religiosas, nas quais as mulheres têm participação bastante ativa, sobretudo nas representações das festividades das Lenéias, seja nas cenas de intimidade (CERQUEIRA 2008, p. 158).

Portanto, ao trazer esta discussão das vestimentas, junto à compreensão de que as pinturas evidenciaram as classes mais altas, podemos inferir na possibilidade de as imagens aqui trabalhadas atestarem a participação de mulheres “bem-nascidas” nos rituais a Dioniso. Como enfatiza Vernant e Vidal-Naquet (1972/1999, p. 173), o poder de Dioniso se direciona ao “adulto plenamente socializado, cidadão integrado, mãe de família no refúgio do lar”.

### 3.2.1 Cruzando fontes: A morte de Penteu sobre uma perspectiva iconográfica

<sup>94</sup> Les visages s'y présentent de profil, et le jeu des profils indique, nous l'avons vu, les repports des personnages, en mettant en place les relations de regard. L'image est ainsi soumise objectivement, c'est-à-dire en tant qu'objet visuel, aux yeux du spectateur. Il arrive cependant que le caractère impersonnel et distant de l'image soit rompu. C'est un peu le cas lorsqu'un corps est offert de face, tourné vers le spectateur. Ce l'est encore davantage lorsque c'est un visage qui échappe à la règle du profil, instaurant une relation de regards, entre un personnage peint et le destinataire de l'image.

O mito de desmembramento encenado nas *Bacantes* é anterior à tragédia de Eurípides, uma vez que foram encontrados alguns vestígios desse momento. No *psykter* de figura vermelha datado de 550-500 a.E.C., que se encontra no museu de Belas Artes de Boston, há uma inscrição em que se pode ler o nome de Penteu e, de uma mênade, Galene. Segundo Cerqueira (2008, p. 154), quando o pintor queria marcar a imagem de forma a colocá-la ao nível de cena épica ou mítica, ele nomeava o personagem para elevar sua imagem. O vaso encontra-se fragmentado, tornando sua leitura incompleta. No centro da imagem está o rei, duas figuras femininas o seguram com a intenção de destroça-lo e uma terceira olha para trás, trazendo em suas mãos o *tirso*.

**Figura 04 – A morte de Penteu**



Lado A: *Psykter* ático de figura vermelha. Boston, Museum of Fine Arts, 10.221., CP885. Atribuído: Euphronios; proveniência: Itália, Orvieto; datação: 550-500 a.E.C; Inscrição: Penteu e Galene; dimensão: comprimento 26,8 cm.

Na *kylix* de figura vermelha (figura 05) datado entre o ano de 500 e 480 a.C. pode-se encontrar o mesmo mito de desmembramento. Na imagem, um homem, provavelmente Penteu, é desmembrado por um grupo de mênades e a identificação desse grupo é feita pelos padrões imagéticos encontrados nas iconografias de mesmo tema. Thomas Carpenter (1996, p. 15) aponta que, nos vasos de figura negra, eram as ninfas que ocupavam um lugar de destaque na imagem. Sendo transformadas, por volta do final do século VI a.E.C., em mênades.

Na imagem, duas mulheres se situam na parte central da imagem, elas estão segurando a cabeça e o torso masculino e o olhar delas fixo ao corpo que seguram, é como se

estivessem presas aquele momento. Uma postura similar acontece no *psykter* ático de figura vermelha (figura 04).

### Figura 05- A morte de Penteu

Lado A



Lado B



Lado A-B: *Kylix* ática de figura vermelha. Estados Unidos, Texas, Kimbell Art Museum, AP 2000.02. Atribuído: Douris; proveniência: Tebas, Beócia; datação: 550-500 a.E.C; Inscrição: Penteu e Galene; dimensão: altura 12.7 cm e diâmetro 29.2 cm.

Do lado A o sátiro observa de longe o desmembramento, seus braços estão para cima e seu rosto parece demonstrar um alguém que se assusta diante da cena. Para Frontisi-Ducroux (1998, p. 259) o olhar lançado sobre o espectador tem o objetivo de se comunicar e aproximar, criar uma evasão da imagem. O sátiro frequentemente questiona o destinatário da imagem, que não faz parte da cena e é excluído da operação; mas, ao mesmo tempo, é representante desse último. A posição do sátiro poderia ser um convite para quem está bebendo na *kylix* entrar na

cena ou vislumbrar a potencialidade da divindade que está sendo consumida através do vinho. A imagem mostra aquilo que a cena trágica esconde de seus espectadores. O horror da tragédia é sempre ouvido, mas, em contrapartida, a iconografia deixa o seu receptor ver, podendo tornar o desmembramento ainda mais real e perigoso aos olhos do destinatário.

Normalmente, os personagens representados de forma frontal são criaturas grotescas, como sátiros, centauros e górgonas, ou imagens humanas que atraíam a simpatia do espectador. Athena Tsingarida aponta que o uso da face frontal nos vasos de figura vermelha serve para demarcar uma expressividade, uma emoção.

Com a nova técnica e o uso do pincel para detalhes internos, os pintores introduzem novos recursos faciais para enfatizar a dor, a agonia e o esforço, e para retratar emoções. É mais fácil expandir a gama de características expressivas em um rosto frontal (os pintores adicionam mais detalhes do que nos rostos de perfil), e isso pode explicar por que seu uso se limita principalmente a figuras afetadas emocionalmente (“em um estado de controle diminuído”). Nesse caso, os primeiros exemplos de figuras vermelhas mostram o crescente interesse em explorar uma representação mais naturalista do rosto humano e não estão relacionados ao rosto em forma de máscara da Górgona moribunda (TSINGARIDA, 1997, p. 199)<sup>95</sup>.

No lado B da *kylix* parece haver um cortejo em que Dioniso está sentado num banco segurando um cântaro com a mão direita e um galho de videira com a esquerda, seus olhos se voltam para o sátiro que está de pé, tocando *aulós*. Ao sentar no trono, o deus estabelece uma hierarquia em relação aos outros participantes do culto, aproximando-se das representações dos deuses olímpicos. Essa imagem civilizatória e hierarquizada do deus tornou-se comum no final do século VI a.E.C. Para Leandro Barbosa (2012) sua justificativa se deu no campo político da tirania. A imagem de Dioniso recebe um novo estilo a partir da entrada do deus na cidade, quando Pisístrato reformula as dionisíacas rurais e traz o deus de clamor popular para perto de suas demandas políticas.

Assim, estas representações mais civilizadas “não combinam com o deus popular, campestre e mascarado como Dioniso era representado até então, que distribuía seu festejo jocoso a todos que aceitavam se curvar ao seu transe” (BARBOSA, 2012, p. 100). Contudo, essa divisão das imagens dionisíacas entre civilizado e selvagem não pode ser demarcada com precisão, pois ainda há traços de uma divindade campestre. De acordo com Wiles (2000, p. 78), o deus, interpretado por Barbosa como efeminado, estaria vinculado a esfera teatral. Assim, “quando

---

<sup>95</sup> With the new technique and its use of the brush for inner details, painters introduce new facial features to stress pain, agony and effort, and to depict emotion. It is easier to expand the range of expressive features on a frontal face (painters add more details than on the faces in profile), and this may explain why its use is mainly limited to figures emotionally harged (“in a state of diminished control”). In this case, the early red-figure examples show the awakening interest in exploring a more naturalistic rendering of the human face and are not related to the mask-like face of the dying Gorgon.

retratado em conexão com o teatro, como por exemplo no famoso vaso de Pronomos [...], ele [o deus] normalmente é apresentada como um jovem belo”<sup>96</sup>.

Alguns dos símbolos dispostos nas imagens referentes a Dioniso, como a videira e o vinho, fazem parte do universo de epifanias do dionisíaco. Quando o deus não está presente, estes objetos fazem uma transposição e figuram como parte do divino (SEAFORD, 2006, p. 39). É frequente encontrar nas imagens dionisíacas a representação de plantas, isso porque elas são signos<sup>97</sup> dos rituais. “Árvores, ramos e frutos são associados à presença divina, e essa estreita conexão ressalta a presença de vegetais nos ritos dionisíacos – inclusive a presença de troncos e ramos representa iconicamente o deus” (DIAS, 2014, p. 47). Alguns objetos associados a orgia, como o tímpano (instrumento musical) e outros referente a ingestão de vinho, também podem ser encontrados nas iconografias. O cântaro, por exemplo, no final do século VI a.E.C., vai sempre figurar nas imagens como símbolo do deus (Ibidem, p. 47-48).

Na representação iconográfica, Dioniso figurava com um cântaro à mão ou sobre as videiras, símbolos de sua epifania (SEAFORD, 2006, p. 39). Seus seguidores produziam o vinho, se embebedavam, ou apenas dançavam a sua volta. Assim, ainda que o vinho não fosse necessário para alcançar o êxtase dionisíaco, a bebida foi enfatizada pelas pinturas gregas.

Nos séculos VI e V, a evidência mais abundante de Dioniso como o deus do vinho está na pintura de vasos atenienses. Muitos dos vasos foram usados para armazenar o vinho e frequentemente são decorados com imagens de Dioniso e de seu séquito de “silenos” ou “sátiros” - homens hedonistas com algumas características equinas, apreciadores da folia, sexo, música e vinho. O deus frequentemente carrega uma vasilha de bebida, os sátiros frequentemente estão engajados na produção (colhendo e pisando uvas) e no transporte de vinho, às vezes na presença de Dioniso, e as cenas são frequentemente decoradas com videiras <sup>98</sup> (Ibidem, p. 16).

Não só o vinho, mas outros elementos fazem parte do reino simbólico de Dioniso, como a dança, a música, os sátiros, as mônades e o ato sacrificial. Alguns desses elementos estão presentes nos vasos relacionados ao ritual dionisíaco e à tragédia *As Bacantes*. Frontisi-Ducroux (2018, p. 2), ao analisar os vasos que retratavam o ritual dionisíaco em que o deus era veiculado em forma de totem, elabora a seguinte estrutura referente a cerimônia ritualística:

A mistura e a distribuição do vinho pelos humanos, a oferenda do cântaro com vinho puro ao deus, a música e a dança, os diversos graus de transe, o contacto com os animais selvagens, incluindo serpentes, as procissões e a presença de juramentos que

<sup>96</sup> When Dionysus is depicted in connexion with theatre, as for example in the famous Pronomos vase [...] he is normally presented as a beautiful youth.

<sup>97</sup> O signo é uma representação/interpretação elaborada a partir do objeto visto, sobre essa perspectiva ler CARLAN; FUNARI; MOREIRA, p. 19-20.

<sup>98</sup> In the sixth and fifth centuries the most abundant evidence for Dionysos as the god of wine is in Athenian vase-painting. Many of the vases were used to contain wine, and are accordingly often decorated with pictures of Dionysos and of his retinue of ‘silens’ or ‘satyrs’ – hedonistic males with some equine characteristics, fond of revelry, sex, music, and wine. The god frequently carries a drinking vessel, the satyrs are often engaged in the production (picking and treading grapes) and the transport of wine, sometimes in the presence of Dionysos, and the scenes are often decorated with vines.

reportam os celebrantes. A estas práticas específicas juntam-se [...] sacrifícios sangrentos evocados por altares manchados de sangue, pedaço de carne sobre a *trapeza*, e oferendas vegetais, de frutos e produtos cerealíferos (biscoitos e pão).

Para Carl Kerényi (2002, p. 12) “o gesto inspirado eleva o homem à esfera divina, e a dança faz mais ainda: na dança, os deuses podem tornar-se presentes, a maior deidade pode ser trazida ao meio dos dançarinos”. Nessa perspectiva, Walter Otto (2006/1959) assume que a religiosidade grega se baseia no teomorfismo, na ideia de que o deus se torna homem (como é o caso de Dioniso nas *Bacantes*) para que o humano seja elevado a figura divina: “a ideia e o intento dos gregos era endeusar os homens, não hominizar a divindade. Trata-se de um teomorfismo, não de um antropomorfismo!” (OTTO, 2006, p. 89).

Nos vasos trabalhados nesse tópico, Dioniso figura sempre como “um adulto barbado, com os longos cabelos sobre os ombros e presos sob a coroa, vestindo quítion e himácio (*himation*), e segurando com a mão esquerda um ramo de vinha ou um recipiente para beber” (DIAS, 2014, p.48), estando de certa forma ainda vinculado a esfera campestre e rústica da *pólis*, ainda que já apresente traços de civilidade – como o uso do trono para demonstrar seu *status*. Para Leandro Barbosa (2012, p. 91) sua performance está ligada a virilidade masculina: “era o deus macho, viril, muitas vezes hierático, sóbrio, por vezes ameaçador”<sup>99</sup>, se distanciando, assim, do Dioniso afeminado das *Bacantes*. Ainda que os signos que compunham o imaginário dionisíaco tenham essa força masculinizadora e a perda ao longo dos séculos, sobretudo ao final do século V a.E.C. quando a imagem do deus será tomada pela de um jovem efebo, suas indumentárias são de uso feminino. O *chitón* e o *himation* usados pela divindade são elementos que, segundo Iris Brooke (2003, p. 53-60), ocorre normalmente para mulheres. Assim, numa leitura imagética, as vestimentas são marcadores de gênero; portanto, o deus figura como paradigma entre masculino e feminino.

É no corpo que homens e mulheres serão identificados em suas semelhanças e disparidades: “o corpo é constantemente investido por relações de poder e de dominação, tanto no ambiente social como no campo discursivo e das representações” (FEITOSA; FUNARI, 2015, p. 92). O corpo pode ser assim compreendido como um “ser-objeto” que sofre e, ao mesmo tempo, resiste e provoca transformações. É no corpo do rei tebano que será imputada a mácula de Dioniso, a perda de seus membros; seu dilaceramento é significativo e por isso está representado nos vasos. A transformação do corpo de Penteu ocorre desde seu travestimento até seu desmembramento, momento em que o rei e os espectadores sentem o poder do deus e das mulheres. É também na ação do corpo, ao matar com as próprias mãos ou correr pela floresta

---

<sup>99</sup> Essa ligação entre deus barbado e uma emasculação é feita, também, por Carl Kerényi (2002, p. 242).

como selvagens, que as Bacantes serão vistas como loucas possuídas por Dioniso. Por fim, é o corpo de Dioniso que será tratado como travestido, pertencente ao universo feminino e, ao mesmo tempo, por meio de si e dos sátiros, símbolo da virilidade masculina.

### 3.2.2 A relação entre sátiros e Mênades: harmonia e violência no *corpus* imagético

Nas representações iconográficas dos séculos VI e V a.C., os sátiros eram colocados como seres híbridos, humano e animal: geralmente possuíam patas e rabo de bode ou cavalo, em sua cabeça, chifres e, em seu rosto, barba, quase sempre estão dançando e exibindo seu *phallós* ereto. Wiles (2000, p. 35) ainda acrescenta aos sátiros a parte divina.

Estas figuras bestiais não são aceitas de início pelos ceramistas áticos do período homérico, que em muitos vasos representavam o herói cívico em detrimento das figuras rústicas [...]. Pouco a pouco, as imagens vão se atenuando e se tornam menos bestiais (BARBOSA, 2012, p. 50).

Essa primeira caracterização dispendida aos sátiros pela iconografia, faz com que desses “seres brincalhões – ou desrespeitosos – como crianças” (BRANDÃO, 2011, p. 2). Os sátiros são seres que possuem uma dualidade: por um lado a diversão, por outro, são caracterizados como seres monstruosos, que atacam as Mênades e não possuem identidade, visto a dificuldade de identificá-los a elementos do cotidiano.

Eles ficam à parte, na alteridade, porém não completamente isolados. No limiar, ou melhor, no limite do que é o comum dos homens, eles materializam diferenças do que é culturalmente aceito. Essas diferenças representam o horrendo que faz parte daquela cultura e dos seres humanos que dela participam (Ibidem, p. 2-3).

O *phallós* é um antigo símbolo dionisíaco, o deus, a princípio, “não tinha uma estátua consagrada, mas apenas um símbolo de culto sob a forma de um falo ereto, no precinto sagrado das Horas” (KERÉNYI, 2002, p. 142). Segundo uma tradição ateniense, ao não aceitarem que Dioniso fosse consagrado com o símbolo do *phallós*, os homens foram castigados: embora esse castigo não afetasse a agricultura (qualidade da terra) ou sua fertilidade, afetava o órgão genital e a esterilidade dos homens, que ficaram doentes desse órgão. “Seu distúrbio não foi a impotência, mas sim a satiríase” (Ibidem, p. 143), como reportado no capítulo dois. Desta forma, era rara a procissão ao deus em que o *phallós* estivesse ausente, de modo que esse se tornou “um acessório de atores cômicos; era também erigido como monumento comemorativo do desempenho de coregos. O deus jamais o usa; mas seus companheiros, os silenos e os sátiros, são itifálicos”. (KERÉNYI, 2002, p. 245).

O caráter andrógeno de Dioniso faz com que o maior símbolo de seu culto seja o *phallós*. Nas dionisíacas – reportadas no capítulo II – as colônias gregas enviavam imagens do órgão genital masculino em cor dourada para desfilar pelas ruas. Por um lado, o *phallós* dourado

representaria o poder e a fertilidade da cidade, por outro, o *phallós* satírico rememora o mito de Príapo, e coloca em cena o homem que não tem controle sobre o corpo (WILES, 2000, p. 80).

Os vasos de figuras dionisíacas são, além de símbolos do deus, marca de transformação, apresentam em suas imagens o vinho, substância psicoativa usada como *phármaka*: “drogas efetos, ao serem administradas em contexto ritual, são os de ver o deus e estabelecer uma relação de paciente e médico, devoto (e iniciado) e divindade” (GUERRA, 2014, p. 182). Nessa perspectiva, pode-se dizer que os vasos demonstram aos iniciados e profanos a potencialidade da divindade e colocam em evidência a popularidade dos sátiros que, durante a cerimônia dionisíaca, podem se alinhar aos homens. Miriam Bissett (2009, p. 5) em seu artigo “Abduction or performance? A re-interpretation of scenes depicting satyrs carrying maenads in black-figure vase-painting”, enfatiza que os sátiros performam como seguidores ideais de Dioniso.

A popularidade dos sátiros nos vasos e sua proximidade frequente a Dioniso sugerem que eles sejam vistos como adoradores ideais do deus - vasos através dos quais seu poder pode ser visto e apreciado como os próprios mortais o fazem. E quando os homens bebem eles respondem da mesma maneira, e assim eles podem estar alinhados com os sátiros como adoradores de Dioniso<sup>100</sup>.

A tese da autora é que a presença dos sátiros nas cenas iconográficas sugere duas hipóteses: 1) são trazidos como seguidores de Dioniso no lugar de homens bêbados; 2) são performados (BISSETT, 2009, p. 6) e, se o sátiro tem esse elemento performativo, significa, segundo a autora, que o homem pode performar nesse campo; assim, em alguns vasos, são os homens que representam esses seres mitológicos. Em uma das festas a Dioniso (as Antestérias), é possível que um grande número de homens, adultos e efebos, se vestissem de sátiros para participar do festejo (SEAFORD, 2006, p. 88).

A aceitação do deus pelos sátiros gera – neste último – o delírio feliz e libertador, colocando-os como adoradores ideais do deus. Eles são aqueles que não recusam a Dioniso,

que aceitam com ele questionar as categorias, suprimir as fronteiras que separam o animal do homem, o homem dos deuses, esquecer os papéis sociais, os sexos e as idades, dançar sem temor do ridículo como dançam os dois encanecidos das *Bacantes*, Tirésias e Cadmo, sábios por reconhecerem e aceitarem a loucura Divina (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 175).

### Figura 06 – Sátiros e mênades

<sup>100</sup> The popularity of satyrs on vases and their frequent proximity to Dionysos suggest that they be seen as ideal worshippers of the god – vessels through which his power can be viewed and appreciated as the mortals themselves partake. And when men drink they respond in the same way, and thus they can be aligned with the satyrs as worshippers of Dionysos.



Lado B - *Kylix* ática de figura vermelha. Boston, Kimbell Art: 205135, Origem: Itália, Orvieto, Atribuído: Douris, data: 500-450 a.E.C.

A imagem de figura vermelha posta acima mostra dois sátiros dançando junto de três mulheres. Apenas uma delas pode ser identificada como mênade, pois tem em seu corpo a *nébride* – pele de animal. Todos estão descalços e parecem dançar. O sátiro da esquerda tem as pernas arqueadas como se estivesse saltando, sua posição poderia se assemelhar aos dançarinos das *bíbasis*. Na análise das imagens de procissão em Corinto feita por Alexandre Carneiro Lima (2010, p. 90), o salto consiste em uma coreografia em que se salta para tocar nas nádegas com os pés, o maior número de pulos determinaria o vencedor. O sátiro em questão olha para o leitor do vaso com o intuito de dialogar com esse. O outro sátiro tem a pele de um animal sobre as costas, sua mão esquerda parece querer alcançar a vestimenta da mênade que está a sua frente, em ambos os casos o *phallós* não está ereto.

A pele de animal usada pelas mênades pode ser vista também como elemento iconográfico das guerreiras amazonas. A associação dessas personagens mitológicas e femininas pode atestar, segundo Thirzá Amaral Berquó, o caráter guerreiro das mênades. O uso da pele dá ênfase à força física que a permite matar com as mãos (BERQUÓ, 2018, p. 192-193). Afirma-se, assim, que a epiderme do animal “também é um elemento de conexão com o dionisismo e o furor guerreiro (*lýssa*)” (Ibidem, p. 201).

Imagens onde sátiros dançam com as mênades são recorrentes e fazem parte do universo ritualístico do dionisismo. Na ânfora de figura vermelha localizada na Bibliothèque Nationale de France em Paris, as mênades, junto com os sátiros e o próprio Dioniso, dançam e tocam de maneira descontraída, sem que nenhuma forma aparente de hostilidade entre esses personagens seja vista. Essa maneira harmoniosa presente na imagem não é prova segura de

gentileza/civilidade, afinal, a mênade da segunda cena do lado A é posta destroçando um animal com as mãos.

No vaso, duas mênade e dois sátiro – Lado A –, junto à Dioniso e, possivelmente, a bacante do seu lado esquerdo – Lado B – seguram uma tocha. Ao estudar um vaso de mesma temática e com componentes semelhantes, Wiles (2000, p. 78) nota que as tochas identificam o culto noturno.

**Figura 07 – Ritual a Dioniso  
Lado A**



**Lado B**



Lado A: Ânfora de pescoço e figura vermelha. França, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 357. Atribuído: Pintor de Aquiles; proveniência: Atenas; datação: 450-445 a.E.C.; dimensão: altura 61,9 cm; diâmetro 40,7 cm.

O sátiro pode ser performado, também, por mulheres. Lissarrague (1998, p. 196) diz ter conhecimento de dois vasos que sustentam esse argumento, ambos descobertos na cidade de Corinto. Um dos vasos chegaram até nós em forma fragmentada, o outro é uma *kylix* de figura vermelha datado de 400-300 a.E.C. Na *kylix*, Dioniso repousa sobre uma cadeira, em sua mão direita segura o *tirso* e a esquerda repousa sob o assento. Em frente ao deus, uma mulher vestida de sátiro parece, segundo Lissarrague, estar dançando: os seios estão desnudos e são avolumados, seu cabelo longo e preso; na parte inferior veste um tipo de saia com pelos e rabo, no lugar do órgão feminino, um *phallós* ereto, Lissarrague chama a vestimenta de “culotte satyresque” (calcinha sátira).

**Figura 08 – Mulher vestida de sátiro diante de Dioniso**



*Kylix* ática de figura vermelha. Corinto, Musée Archéologique, CP885. Atribuído: não informa; proveniência: Grécia, Corinto; datação: 400-300 a.E.C; dimensão: não informa.

A imagem trataria de um jogo visual que confunde sexo e gênero, pois a mulher é representada com aspectos femininos e ao mesmo tempo disfarçada de sátiro. “A distinção usual que opõe, de um lado, o sátiro e a mênade e, de outro lado, o homem e o sátiro é aqui apagada”<sup>101</sup> (LISSARRAGUE, 1998 p. 196). A imagem mostra, portanto, o travestimento feminino, tornando evidente a natureza artificial dessa situação o que leva o autor supracitado a concluir que a imagem representa uma forma de dança dionisíaca. A imagem da sátira serviria nesse contexto para questionar a cultura dominante ateniense.

<sup>101</sup> La distinction habituelle qui oppose d’une part le satyre à la mênade, de l’autre l’homme au satyre est ici transgressée effacée.

Nesse primeiro momento, é comum pensar na imagem das mênades e dos sátiros como livres e felizes, pois aparentam estar dançando harmonicamente, despreocupados e bem-humorados. Porém, a cena da figura 09 e 10 mostram que, ao contrário do que pensamos, a relação entre mênades e sátiros não é sempre amigável. Nesta figura, vemos a seguidora de Dioniso, representação do feminino, afastando-se dos avanços de um sátiro.

A Mênade afasta os avanços de um sátiro com uma eficácia fria e até cruel. Essa ação a diferencia, não apenas das renúncias mais felizes do mesmo assunto, mas também das interpretações de outras figuras femininas da arte contemporânea. Ao contrário do que poderíamos esperar, nenhuma outra mulher na arte grega defende sua castidade tão ferozmente como a Mênade. Nenhuma outra figura masculina é pega em desvantagem como o sátiro – embora ele tenha suas vitórias também<sup>102</sup> (MCNATALLY, 1978, p. 101).

McNatally analisa apenas um evento, pertencente ao lado B, da ânfora aqui descrita. Contudo, ampliando-se a visão sobre a iconografia trazida, vê-se três eventos em que a figura do sátiro aparece: no lado A, o primeiro sátiro está tocando *aulós*, uma flauta grega, ele olha para o público, como quem deseja comunicar-se, apesar de seu *phallós* ereto, sua atitude é pacífica em relação as mênades, estas que não se incomodam com sua presença, ao contrário dão as costas e olham para o alto. Ainda nessa primeira parte do vaso, um sátiro, também itifálico, mas olhando diretamente para a parte baixa da mênade à sua frente, tenta, com a mão esquerda alcançar as vestes dela e com a direita segurar o instrumento fálico de proteção menádica; situação semelhante ocorre no lado B da figura em questão.

No lado B encontramos Dioniso olhando para a mênade à sua esquerda (lado A) que se defende dos avanços satíricos. À direita do deus, uma imagem similar ao lado A, a mênade tenta se desvencilhar do avanço do sátiro que está à sua frente. Com a mão esquerda, o sátiro levanta a vestimenta da bacante e com a direita parece querer imobilizar sua arma, o tirso. A posição da bacante – os pés voltados a direção contrária do sátiro, a mão esquerda segurando o braço que levanta sua vestimenta e o tirso na direção do *phallós* ereto – demonstra uma tentativa de afastar-se daquele sujeito. Na narrativa de Eurípides, o instrumento é usado da mesma forma que nas imagens, para atacar os homens que tentam capturar as bacantes (*As Bacantes*, v. 731-733). Empunhar o tirso e confrontar estes personagens, homem ou sátiro, é uma forma de responder à hostilidade e abuso por elas sofrido.

### **Figura 09 – A violência dos sátiros contra as mênades**

#### Lado A

<sup>102</sup> His maenad wards off the advances of a satyr with cool, even cruel effectiveness. This action sets her apart, not only from happier renditions of the same subject, but from renditions of other female figures in contemporary art. Contrary to what we might expect, no other female in Greek art defends her chastity so fiercely as the maenad. No other male figure is caught at such a disadvantage as the satyr – although he has his victories too.



Lado B



Lado A-B: Ânfora ática de pescoço e figura vermelha. Alemanha, Munique, Antikensammlungen, 2344. Atribuído: Pintor Kleophrades; proveniência: Itália, Etrúria, Vulci; datação: 525-475 a.E.C; dimensão: não informada.

A tensão presente entre mênades e sátiros, retratada nos vasos gregos, poderia significar uma tensão social entre masculino e feminino. Nas palavras escritas por Sheila McNatally (1978, p. 101), a autora afirma:

Penso que esse desenvolvimento é sintomático, tanto as tensões que se desenvolvem na experiência dos gregos quanto de uma crescente complexidade em relação a sua consciência de si mesmos e de seu universo. Isso reflete uma tensão entre características humanas do masculino e do feminino, não necessariamente tensões entre homens e mulheres especificamente<sup>103</sup>.

Contudo, o conflito existente entre mênades e sátiros não é o suficiente para sustentar essa interpretação. A relação conflituosa destes dois personagens está limitada à arte do final do período arcaico e começo do Clássico (MCNATALLY, 1978, p. 102). A consistência desse argumento parece frágil, em primeiro lugar porque o conflito entre os seguidores do deus só aparece nos vasos gregos. Na literatura, por exemplo, são os de fora que atacam os que seguem Dioniso, enquanto seus seguidores não lutam entre si. Em segundo lugar, mesmo na arte grega, as cenas de conflito aparecem como exceção e não regra.

Em primeiro lugar, a evidência consiste apenas em cenas iconográficas. Na literatura, a hostilidade pode vir de fora para Dioniso ou seus seguidores, mas eles não lutam entre si. Em segundo lugar, mesmo entre as obras de conflito, a cena do conflito é a exceção, não a regra. A maioria são algumas pinturas de vasos de figuras vermelhas produzidos entre 500 e 479 a.C. A maioria das cenas dionisíacas é de fato o desejo despreocupado<sup>104</sup> (MCNATALLY, 1978, p. 103).

<sup>103</sup> This development is, I think, symptomatic both of strains developing in the Greeks' experience and of a growing complexity in their awareness of themselves and their universe. It reflects tensions between male and female characteristics in human nature, not necessarily tensions between men and women specifically.

<sup>104</sup> In the first place, the evidence consists solely of scenes in art. In literature hostility may be direct from outside toward Dionysos or his followers, but they do not fight among themselves. In the second place, even among works

Muitos dos vasos à Dioniso foram analisados apenas de maneira isolada, mas não figuram em discussões mais gerais sobre o deus. Na maioria dos estudos sobre o deus *ctônico*, parte-se da literatura e usa-se a arte apenas para confirmar ou complementar o objeto escrito (MCNATALLY, 1978, p. 103). Porém, nos vasos, diferente da literatura, há uma grande mistura de personagens e dos mitos dionisíacos que eram ouvidos oralmente. Assim, mênades e sátiros são facilmente vistos na mesma imagem, levando a crer que os vasos não figuravam apenas como formas decorativas, mas traziam aspectos sociais da época, que muitas vezes não são encontrados na literatura (SARIAN, 1987, p.25 -27).

Segundo Eva C. Keuls (1984), entre a tragédia e o rito a Dioniso há uma questão em comum: apresentavam cenários dramáticos de interação homem-mulher como núcleo principal <sup>105</sup>. O culto a Dioniso é, para as mulheres, experimentado de forma extática, o que significaria que esses cultos fornecem uma saída possível e permitida para a hostilidade e frustrações reprimidas. De fato, o culto a Dioniso dissolve as relações hierárquicas, sendo o participante do culto apresentado para os outros e para si mesmo como possuidor de um espírito sobrenatural e, por conseguinte, livre da censura normal de seu comportamento (KEULS, 1984, p. 288). Assim, um dos princípios do ritual extático seria a inversão de papéis, mecanismo usado para que as tensões sejam aliviadas. Por esse motivo, “não é difícil se surpreender que os rituais de êxtase eram praticados principalmente por mulheres, que tendem a ser suprimidas em várias sociedades” <sup>106</sup> (Ibidem). De forma que quando temos figuras masculinas ocupando o papel do louco, eles não figuram um grupo desprivilegiado, como escravos e *metecos* (KEULS, 1984, p. 288).

A partir da recorrência das figuras dionisíacas nos vasos gregos é possível questionar se os rituais dionisíacos podem ser interpretados como um *escape* aceitável e seguro para aliviar as tensões entre os sexos. As tensões que o culto pretende acalmar parecem, aos olhos de Eva Keuls (1984), ser de cunho sexual, uma vez que só as mulheres eram atingidas por uma loucura “autorizada”.

Segundo a tese da autora, a sobrevivência do culto a Dioniso se dá pelo fato de seu ritual não oferecer apenas alívio das tensões decorrentes do sistema patriarcal existente, mas

---

of conflict are the scene of conflict are the exception, not the rule. The most are a few red-figure vase paintings executed between 500 and 479 B.C. The majority of Dionysiac scenes are indeed as carefree wish.

<sup>105</sup> The two spheres, that of the tragic stage and that of Dionysiac rites, had one thing in common: both featured dramatic scenarios of male-female interaction as their principal core (KEULS, 1984, p.288). As duas esferas, a do estágio trágico e a dos ritos dionisíacos, tinham uma coisa em comum: ambas apresentavam cenários dramáticos de interação homem-mulher como seu núcleo principal.

<sup>106</sup> It is hardly surprising that rituals of ecstasy are practiced primarily by women, who tend to be suppressed in many societies.

também promover o conceito de vida conjugal harmoniosa e, assim, fazer com que os aspectos matrimoniais do culto ofuscassem os que estavam em êxtase (KEULS, 1984, p. 289). Keuls compreende que a interação entre mênades e sátiros representa uma tensão sexual, podendo assumir o caráter iconográfico da caça sexual, representação usada para histórias do estupro dos mortais pelos deuses e aparecendo em centenas de vasos do século V a.E.C. (Ibidem, p. 291). Tal perspectiva é também atestada por Miriam Bissett (2009), que adiciona o caráter da performance dentro de sua análise, como dito anteriormente.

A maioria das pinturas de vaso que representam as mênades incluem um ou mais sátiros e geralmente há algum elemento de hostilidade sexual entre sátiros e mênades, mas não é comum a imagem de um estupro consumado (KEULS, 1984, p. 290). Nas cenas menádicas, os sátiros estão em constante busca sexual de suas companheiras e tentam molestá-las, o que é bem visível nas cenas; normalmente percebemos a investida dos sátiros pela postura corporal: com seus falos eretos, os sátiros vão atrás das mênades, como ocorre na figura anterior. Contudo, nem sempre a reação das mênades são as mesmas.

Na ânfora ática de figura vermelha, que se encontra no Metropolitan Museum of Art dos Estados Unidos, duas mênades são representadas tentando fugir dos encantos do sátiro, que não se encontram com o falo ereto, mas que correm atrás das bacantes. Diferente do lado B da figura 08 em que a mênade se porta com maior frieza e crueldade contra o sátiro que a atormenta, a imagem iconográfica a seguir mostra uma outra postura das seguidoras de Dioniso: a fuga. Talvez a mudança de comportamento ocorra pelo fato do sátiro não se apresentar com o *phallós* ereto, e a mênade não tenha que ser mais agressiva em sua postura.

As cenas de perseguição e fuga, em que a figura feminina é atacada pela masculina, eram comuns. Segundo Thirzá Amaral Berquó (2018, p. 117), “trata-se de um tema muito explorado na iconografia da pintura de vasos áticos do período clássico, que envolve deuses, deusas, heróis e homens comuns que totaliza, em uma das contagens pelo menos 700 vasos do século V a.E.C.”. É comum nessas cenas a vítima estar com a mão estendida em sinônimo de súplica.

### **Figura 10 – A perseguição dos sátiros**



Lado A: Ânfora ática de pescoço e figura vermelha. Estados Unidos, New York, Metropolitan Museum of Art 41.162.21. Atribuído: Pintor Oionokles; proveniência: Atenas; datação: 475-425 a.E.C; dimensão: altura 34 cm e diâmetro 19,8 cm.

Ao serem representadas em um objeto de livre circulação no mundo grego como os vasos, podemos dizer que as cenas dionisíacas são parte das vivências do homem grego, fazendo parte de seu cotidiano e sendo representados nos palcos e nas imagens. Nessa perspectiva, para Vanessa Brandão (2011, p. 4), os sátiros não eram só seres místicos, mas sua presença denunciava uma atitude hostil dos cidadãos atenienses:

Os sátiros, que cantavam, dançavam furiosamente, gritavam e bebiam incontinentemente, assemelham-se aos jovens aristocratas nos banquetes, que se entregam à bebida e ao sexo. Os atos irresponsáveis e infantis denunciam o que é primitivo no civilizado cidadão ateniense, a animalidade que os homens ocultam, mas mostram pelo vinho e pelo frenesi do carnaval. Acrescente-se ainda que para os bem-comportados cidadãos maduros, os sátiros representavam tudo aquilo que eles poderiam ou que teriam vivido nas suas juventudes, mas que agora suprimem e escondem dentro de si para manter o status de representante da pólis.

Por esse motivo, a festividade dionisíaca se explodiria em liberdade. De um lado, os homens demonstram sua vontade sexual; do outro, as mulheres dispõem do poder de aceitar ou não o ato. A agressividade e hostilidade dos sátiros é contida pela resposta ativa das mulheres, que com seus tirsos afastam a possibilidade da violência. Assim, como a mulher é composta no discurso de Hesíodo de uma dualidade: nem divina nem humana. O sátiro aparece também composto por uma ambivalência: o animalesco e o homem da *pólis*.

## CONCLUSÃO

A recorrente padronização da história das mulheres na Grécia Antiga – mulheres vivem para a casa e homens para a vida pública – foi alvo de inúmeros trabalhos que tinham como documento referencial Xenofonte, Hesíodo, Aristóteles e Hipócrates. O discurso desses escritos se pautava na distinção dos papéis de gênero dentro da Atenas clássica que, por vezes, admitia a inferioridade feminina em razão da supremacia masculina. Como pontua Andrade (2001, p. 150), o imaginário sobre o feminino na Grécia manteve dois polos contrários a respeito da mulher: “da absoluta exclusão da raça das mulheres à perfeita inclusão das esposas legítimas, as ‘mulheres-abelhas’”. As frágeis mulheres atenienses – assim vistas pelos autores gregos supracitados – foram pensadas, a partir da pesquisa feita nesta dissertação, sob múltiplas formas; ao levantar a pluralidade dos corpos e performances femininos, a pesquisa objetivava confrontar uma representação fixa a respeito “da mulher”. Nos vasos ou mesmo nas tragédias, elas não estavam restritas à *oikia* ou isoladas do ambiente social da *pólis*; ao contrário, há uma grande discussão em torno da possibilidade de cidadania feminina e de suas transgressões no mundo antigo.

Para nós nunca houve dúvidas de que o discurso apresentado nos textos antigos, que enfatizava a separação rígida dos espaços sociais em masculino e feminino, foi uma forma encontrada pelos homens atenienses para manter sobre controle os grupos femininos. E para *fugir* deste controle, restava às mulheres lançarem mão das táticas. A formação das redes sociais informais pode ser entendida como uma das *respostas* femininas ao domínio masculino (LESSA, 2004, p. 164).

O estudo do período clássico mostrou que o discurso sobre o feminino recluso não é totalizante e que as mulheres “criaram lugares sociais de participação e fala” (LESSA, 2014, p. 12). A figura da Medéia, da bacante, da Ifigênia e de outras personagens trágicas, são representações formuladas via discurso e, como tal, não são reflexo do real, mas produção feita a partir desse<sup>107</sup>: “as representações sobre o feminino não constituem cópias das mulheres do período em análise, mas sim elaborações sobre a ideia que se possuía destas mulheres” (FARIAS, 2007, p. 25). Nesse sentido, a presente pesquisa propôs repensar o espaço cotidiano, não mais como uma vivência binária e única, mas como prática social (ANDRADE, 2002). Esse novo olhar para o campo da antiguidade possibilitou aplicar o conceito de *tática* cunhado por Certeau; assim, foi possível falar em *táticas*, subversão ou transgressão feminina dentro da *pólis*.

A questão da transgressão também nos é trazida por George Bataille, que, em sua análise dos rituais de sexualidade e de sacrifício, formula um modelo de experiência: a transgressão, o interdito e a lei. A dialética desenvolvida pelo autor demonstra a possibilidade

<sup>107</sup> Ver discussões sobre representação em PAISAVENTO, 2004 e CHARTIER, 1988.

da transgressão dentro da formulação das leis, e aponta que essa transgressão é incômoda. Ou seja, a normatização das condutas e o controle dos corpos são necessários para que o estado (ou as normas oficiais) mantenham-se no poder, mas não há como negar a possível ocorrência do descontrole. Portanto, se de um lado, as tragédias apontam que matar o filho é um ato subversivo e passivo de castigo divino, por outro, se tem a possibilidade destes crimes de infanticídio acontecer.

Os debates propostos ao longo da pesquisa só foram possíveis pelas inquietações e discussões levantadas no presente. As teorias feministas – que incluíram a mulher no jogo de poder –, as novas temáticas no mundo antigo – sexualidade, cultura, gênero, corpo – e a inclusão dos achados arqueológicos permitiram uma revisão historiográfica na qual a mulher é colocada como protagonista, podendo reivindicar um lugar de poder. Por exemplo, a *manía* – loucura divina – que se instaura sob as mulheres, as leva a um estado de consciência alterado que as permite transitar entre os horizontes – imortal/divino e mortal. Essa aproximação com o divino permite que as mulheres gozem de uma liberdade. Para Eva Keuls e Agatha Bacelar, a liberdade dada as mulheres aliviaria as tensões sociais. O caráter do festival dionisíaco é justamente colocado nesse entre meio institucionalizado – dele advém uma ordenação social – e subversivo – sendo possível deslocar-se dos moldes sociais; pois, no estado dionisíaco, não há hierarquias, não há limites.

A interpretação da liberdade feminina – concedida por Dioniso – junto a tragédia de Eurípidés, pode levar a uma impressão complicada de que há um cuidado do deus com as mulheres. Mas, tal proposição poderá ser questionada ao visitarmos as iconografias em que os sátiros figuram como agressores das mulheres que seguem ao deus, seja elas identificadas como mênades ou não.

A relação que Dioniso estabelece com o universo masculino e feminino é impressionante. Por um lado, a expressiva metáfora do *phalós* – enorme *phalós* – como símbolo de virilidade e poder. Nesse barco vão os sátiros, Príapo e o deus Pã, Sileno e seu tonel de vinho. Por outro lado, a contribuição dionisíaca para a emancipação da mulher, embora, por vias insanas, nunca racionais – é o feminino inverso nos rituais báquicos (FORTUNA, 2005, p. 25-26).

Ou seja, a análise das representações das bacantes remete a um culto completamente ambíguo, em que certas afirmações implicam em erros e anacronismos perigosos dentro da pesquisa acadêmica. É preciso pontuar que as representações dispostas nas tragédias e nas iconografias fazem parte do imaginário coletivo grego e nem sempre refletem uma homogeneidade.

Por fim, no presente trabalho, busquei – através das fontes citadas –, pensar como o discurso sobre gênero foi construído no mundo antigo. A investigação analisou o discurso

que estereotipa as mulheres na Atenas do século V a.E.C, colocando-as como mulheres-abelhas, para então recorrer a outras fontes, de modo a confrontar este modelo de mulher ideal. Desta forma, a análise feita na dissertação nos permitiu deslocar as mulheres de suas casas, as colocando no espaço público e das práticas cotidianas. Portanto, como pontua Juliana Magalhães no artigo “O ‘trânsito’ espacial e a construção da sexualidade feminina no *oïkos* ateniense do período clássico”, ainda que apenas os homens circulassem livremente pelo espaço público, eles não possuíam autoridade total sobre aquele espaço, afinal não possuíam tempo suficiente “para a vigilância intensiva das mulheres, o que permite que elas estabeleçam táticas para fugirem do controle masculino” (MAGALHÃES, 2018, p. 175).

A máscara, o sátiro, o deus, a *manía* que invade os seguidores de Dioniso, sobretudo, as mulheres, são todos símbolos de uma identidade solúvel – social e de gênero. Essa configuração fica clara, sobretudo, no travestimento de Penteu. Ao analisar os vasos de temática dionisíaca e a tragédia *As Bacantes*, Wiles (2000, p. 80) supõe que, se tomarmos o teatro de Atenas por uma visão positiva, podemos considerá-lo como uma apropriação patriarcal deficiente, mas, se o tomarmos de forma negativa, o considerariamos uma apropriação masculina sobre a identidade feminina. Ambas as proposições seriam para o autor uma questão política conferente à interpretação.

## REFERÊNCIAS:

### Fontes escrita:

APOLODORO. *Biblioteca*. Introdução de Javier Arce, tradução de Margarita R. Sepúlveda. Madri: Editorial Gredos, 1995.

ARISTÓFANES. *As rãs, de Aristófanes*: introdução, tradução e notas. Trad. Marina Peixoto Soares. Campinas: mestrado, 2014.

ARISTÓFANES. *Rãs*. Trad. Maria de Fátima Silva. Universidade de Coimbra: Annablume, 2014.

ARISTÓTELES. *História dos animais*, livro I a VI. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2006.

\_\_\_\_\_. *Política*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

EURÍPIDES. *As Bacantes*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Hedra, 2010.

\_\_\_\_\_. *As Bacantes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Bacchae*. Introdução e comentário E. R. Dodds. Oxford: Clarendon Press, 1960.

\_\_\_\_\_. *Les Bacchantes*. Comentário J. Rooux. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Carvalho Neves. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Trad. de J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HIPPOCRATE. *Epidemics*. Trad. Wesley D. Smith. Loeb Classical Library: Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Generation*. Nature of the Child. Trad. Paul Potter. Loeb Classical Library: Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

SEMÔNIDES. *Fragmento 7*. Aveiro: Ágora, Estudos Clássicos em Debate 7, Trad. Maria Fernanda Brasete, 2005.

XENOFONTE. *Econômico*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

### Fonte iconográfica:

Figura 01 – *Pyxis* ática de figura vermelha, França, Musée du Louvre, CA 587. Atribuído: Centauiromachy; proveniência: Não informada; datação: 460-440 a.E.C.; dimensão: Não informada.

Figura 02 – Teatro de Dioniso no século V a.E.C. KIBUUKA, Brian Gordon Lutalo. *A guerra e o teatro de Eurípidés*. Representações da guerra do Peloponeso nas tragédias *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*. Curitiba: Prismas, 2015, p. 85.

Figura 03 – *Mênades e Dioniso*. *Kylix* ática de figura vermelha, Alemanha, Berlim, Antikensammlung, F2290. Atribuído: Makron; Proveniência: Etrúria; datação: 490 – 480 a.E.C.; dimensão: 12 cm de altura e 33 cm de diâmetro.

Figura 04 – *A morte de Penteu. Psykter* ático de figura vermelha. Estados Unidos, Boston, Museum of Fine Arts, 10.221, CP885. Atribuído: Euphronios; proveniência: Itália, Orvieto; datação: 550-500 a.E.C; Inscrição: Penteu e Galene; dimensão: comprimento 26,8 cm.

Figura 05 – *A morte de Penteu. Kylix* ática de figura vermelha. Estados Unidos, Texas, Kimbell Art Museum, AP 2000.02. Atribuído: Douris; proveniência: Tebas, Beócia; datação: 550-500 a.E.C; Inscrição: Penteu e Galene; dimensão: altura 12.7 cm e diâmetro 29.2 cm.

Figura 06 – *Sátiros e mênades. Kylix* ática de figura vermelha. Boston, Museum of Fine Arts, 00.499. Atribuído: Douris; proveniência: Itália, Orvieto; datação: 500-450 a.E.C; dimensão: altura 12 cm e diâmetro 31 cm.

Figura 07 – *Ritual a Dioniso. Ânfora* ática de pescoço e figura vermelha. França, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 357. Atribuído: Pintor de Aquiles; proveniência: Atenas; datação: 450-445 a.E.C.; dimensão: altura 61,9 cm; diâmetro 40,7 cm.

Figura 08 – *Mulher vestida de sátiro diante de Dioniso. Kylix* ática de figura vermelha. Grécia, Corinto, Musée Archéologique, CP885. Atribuído: não informa; proveniência: Grécia, Corinto; datação: 400-300 a.E.C; dimensão: não informa.

Figura 09 – *A violência dos sátiros contra as mênades. Ânfora* ática de pescoço e figura vermelha. Alemanha, Munique, Antikensammlungen, 2344. Atribuído: Pintor Kleophrades; proveniência: Itália, Etrúria, Vulci; datação: 525-475 a.E.C; dimensão: não informada.

Figura 10 – *A perseguição dos sátiros. Ânfora* ática de pescoço e figura vermelha. Estados Unidos, New York, Metropolitan Museum of Art 41.162.21. Atribuído: Pintor Oionokles; proveniência: Atenas; datação: 475-425 a.E.C; dimensão: altura 34 cm e diâmetro 19,8 cm.

#### **Obras de referência:**

LIDDELL, H.G.; SCOTT, R. *A Greek and English Lexicon*, Clarendon Press: Oxford, 1940.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1999.

#### **Bibliografia:**

ALMEIDA, Emerson Rocha de. *A Função Do Homem Na Família Em “Econômico”*. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, jun. 2012.

ANDRADE, Marta Mega de. “Cotidiano, Trabalho e Lazer na Atenas Clássica”. *Phoînix*. Rio de Janeiro, 6, p. 246-261, 2000.

ANDRADE, Marta Mega de. “O espaço funerário: comemorações privadas e exposição pública das mulheres em Atenas (séculos VI-IV a.C.)”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, n. 61, 2011.

ANDRADE, Marta Mega de. “O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas Clássica”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, 2001.

ANDRADE, Marta Mega de. “O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas Clássica”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho, 2001.

ANDRADE, Marta Mega de. *A “Cidade das Mulheres”*. Cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

ANDRADE, Marta Mega de. *A vida comum – espaço, cotidiano e cidade na Atenas clássica*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ARÁUJO, Lucicleide da Silva. *O corpo em cena: o feminino trágico no espaço ateniense – Va.C.* Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado) – Universidade do Rio Grande do Norte, 2019.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges História da vida privada: da revolução Francesa à 1ª guerra. São Paulo: Cia das Letras, Vol.4, 1997 [1985].

AUGIER, Marie. “Des femmes publiques. Genre, visibilité et sociabilité dans l’Antiquité grecque et romaine”. *Archimède Archéologie et histoire ancienne*, n. 5, 2018, p. 108-112. Disponível em: <<[http://archimede.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/archimede/Revue\\_Archimede\\_RAHA/Numero\\_5/AR00\\_Augier.pdf](http://archimede.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/archimede/Revue_Archimede_RAHA/Numero_5/AR00_Augier.pdf)>>.

AULT, Bradley; NEVETT, Lisa C. “Summing Up: Whither the Archaeology of the Greek Household?”. In: *Ancient Greek houses and households*. Chronological, regional and social diversity. University of Pennsylvania Press, 2005.

AZEVEDO, Cristiane A. de. “A *spätphilosophie* de F. W. Schelling e o desdobrar da consciência humana”. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 130, Dez., 2014, p. 549-560.

BACELAR, Ágata Pitombo. “Dioniso *Eleutereu* na democracia ateniense do Séc. V a.C.”. Santos, Gilson Charles dos. (Org.). *Liberdade e escravidão na antiguidade clássica*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018a.

BACELAR, Ágata Pitombo. “*Tragoidiai*”: *cantos de cura?* Representações da doença nos cultos dionisíacos e em tragédias de Sófocles. Tese (doutorado) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília – Brasília, 2018b.

BARBORA, Tereza Virgínia Ribeiro. “Eurípides e a consciência trágica do limite”. *Aletria Revista de Estudos Literatura*, Belo Horizonte – FALE- UFMG, v. 7, p. 21-28, 2000.

BARBOSA, Leandro Mendonça. “A concepção de Pandora e a dimensão social da mulher helênica: interfaces entre divindade e ser humano”. *Ágora*. Estudos Clássicos em Debate, 2016, 11-32.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: autêntica, 2017 [1957].

BELLOMO, Harry Rodrigues. “Mitologia greco-romana”. *Mundo greco-romano*, o sagrado e o profano. PUCRS: Porto Alegre, 2006.

BERQUÓ, Thirzá Amaral. *A iconologia de Atlanta: Heroísmo e gênero na cerâmica ática (século VI-V a.E.C.)*. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2018.

BISSETT, Miriam. “Abduction or performance? A re-interpretation of scenes depicting satyrs carrying maenads in black-figure vase-painting”. University of Auckland, 2009, p. 1-16.

BITTENCOURT, Renato Nunes. “A casa como espaço sagrado da submissão feminina”. *Revista Espaço Acadêmico*, n 194, ano XVII, julho, 2017.

BLUNDELL, Sue. *Women in Ancient Greece*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 3 ed. 2001 [1995].

BOARDMAN, John. “Chapter one: Introduction”. In: *Athenian Black Figure Vases*. Londres: Thames and Hudson, 1995 [1974].

BOARDMAN, John. *Early Greek Vase Painting, 11TH-6TH centuries B.C.* New York: Thames and Hudson, 1998.

BONNARD, Jean-Baptiste. “Male Body and Female Body in Greek Medicine”. *Clio*, v. 37, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Bertrand, 2002 [1999].

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego tragédia e comédia*. Rio de Janeiro, Petrópolis, 1996.

BRANDÃO, Vanessa Ribeiro. “Os sátiros: marginalização ou representação do humano”. *Entese*, v.17, n.1, 2011, p. 1-9.

BRASETE, Maria Fernanda. “A criação da mulher, segundo Hesíodo”. *Teografias: Universidade de Aveiro*, 2012.

BROOKE, Iris. *Costume in Greek Classic drama*. New York: Dover, 2003 [1962].

BURKERT, Walter. *Antigos Cultos de Mistério*. São Paulo: Edusp, 1992 [1987].

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 [1985].

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ed. 9, 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAIRUS, Henrique F.; RIBEIRO JR., Wilson A. *Textos hipocráticos: o doente, o médico e a doença*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005.

CALAME, Claude. “Entre narrativa heróica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito”. *Letras Clássicas*, n.9, p. 47-65, 2005.

CALAME, Claude. *Myth and History in Ancient Greece: the symbolic creation of a colony*. Princeton University Press. Trad. Daniel W. Berman, 2003 [1996].

CANDIDO, Camila da Silva. “A identidade feminina na historiografia sobre as mulheres da grécia antiga”. *Alétheia* - Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo, v.1, Jan./Jul. de 2009 - ISSN: 1983-2087.

CARLAN, Claudio Umpierre; FUNARI, Pedro Paulo A; MOREIRA, Ronaldo Auad. *Iconografia e Semiótica. Uma Abordagem Histórica*. São Paulo: Annablume, 2015.

CARPENTER, Thomas. *Art and myth in ancient Greece*. Thames & Hudson, 1996.

CAVICCHIOLI, Marina. “Belas e desejadas: Imagens da beleza feminina no universo mítico religioso romano e suas continuidades”. In: *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. MARQUETTI, F.R.; FUNARI, P.P. (org). São Paulo: Fapesp/Intermeios, 2015.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. “A iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica”. *História em Revista*, Pelotas, v. 6, 2000.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. “Evidências iconográficas da participação de mulheres no mundo do trabalho e na vida intelectual e artística na Grécia antiga”. IV encontro de história da arte – IFCH / UNICAMP, 2008.

CERQUEIRA, Fábio Vergara; PETERS, Eduarda Tavares. “Mulheres em Atenas, no século IV: o testemunho do *Contra Neera*, de Demóstenes”. Rio de Janeiro: *Nearco*, v. 6, 2013, p. 68-84.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano I: a arte do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994 [1990].

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*, Lisboa: DIFEL, 2 ed., 2002 [1988].

CLAY, Jenny Strauss. *Hesiod's Cosmos*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

CORNELLI, G. *Uma história da alma: às origens da concepção de individualidade na antiguidade grega*. In: VIII Ciclo de Debates em História Antiga: Dialogando com Clio- 15 anos: LHIA/UFRJ, 2008, p. 1-16.

COSTA, Suely Gomes. Gênero e História. In: ABREU, Marta e SOIHET, Rachel. *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 190.

CUCHET, Violaine S. “Cidadãos e cidadãs na cidade grega clássica. Onde atua o gênero?”. Trad. Lucas Cureau, *Revista Tempo*, v. 21 n. 38, 2015.

CUCHET, Violaine S. “Gender studies et domination masculine. Les citoyennes de l’Athènes classique, un défi pour l’historien des institutions”, *Cahiers du Centre Gustave Glotz XXVIII*, 2017.

CZAPLA, Paloma. “As derivas do sistema sexo/gênero: do corpo inscrição ao corpo manifesto”. *REBEH*, Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v.02, n.04, Out – Dez, 2019. Disponível em: <[www.revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh](http://www.revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh)>.

DANTAS, Leandro Fernandes. *Programas de verdade, “mundos de crença”*: o verdadeiro segundo Paul Veyne. Natal: Programa de pós-graduação em filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

DEAN-JONES, Lesley. *Knowledge and the scholarly Medical Traditions*. Cambridge University Press, 1995.

DEL PRIORE, Mary. História das Mulheres: As vozes do silêncio. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 [1986].

DETIENNE, Marcel. *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Martins Fontes, 2013 [1967].

DIAS, Carolina Kesser Barcellos. “Iconografia dionisíaca nos léцитos áticos de figuras negras do final do período arcaico (sécs. VI e V a.c.)”. *Phoînix*, Rio de Janeiro, 20-2: 45-59, 2014.

DIAS, Vanderlei Do Carmo. “Mito E Realidade em Hesíodo”. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2008.

DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002 [1951].

DUPRAT, Paulo Pires. “As Ânforas e a Containerização de Produtos No Mediterrâneo”. *NEARCO*: Revista Eletrônica de Antiguidade, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. X, n. I, 2018.

ECO, Umberto. “D’Aristote à Poe”. In: CASSIN, Bárbara (org.). *Nos Grecs et leurs Modernes*. Paris: Seuil, 1992

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 3.ed., 2002 [1961].

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 5.ed., 1998 [1964].

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 3.ed., 2010 [1959].

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. [1977].

ERRÁZURIZ, Diego Honorato. “Mythos’ and ‘Logos’ as forms of figurative discourse. A critical reading of Claude Calame’s semiotic”. *Ágora*. Estudos Clássicos em Debate, v. 19, 2017, p. 437- 465, ISSN: 08745498.

FARIAS, Keila Maria de. *Medéia e Mélissa*: representações do feminino no imaginário ateniense do século V a.C. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás. Goiânia: 2007.

FARIAS, Milena de Oliveira. *O bom conselheiro*: poesia e política n’ *As Rãs* de Aristófanes. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

FEITOSA, Lourdes Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. “Corpos e peles: *aisthesis* romana em discussão”. In: *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. MARQUETTI, F.R.; FUNARI, P.P. (org). São Paulo: Fapesp/Intermeios, 2015.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. “A fúria de Medeia”. Coimbra: *HVMANITAS*, v. XLIX, 1997.

FIALHO, Maria do Céu. “Rituais de Cidadania na Grécia Antiga”. In: LEÃO, Delfim Ferreira; FERREIRA, José Ribeiro; FIALHO, Maria do Céu. *Cidadania e Paidéia na Grécia Antiga*. Coimbra, PT: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2010.

FORTUNA, Marlene. *Dioniso e a Comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Annablume, 2005.

FOUCAULT, Michel. “O saber gay”. *Ecopolítica*, v. 11, jan-abr, 2015a, p. 2-27.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Editora Loyola, 2013 [1970].

FOUCAULT, Michel. Aula de 7 de janeiro de 1981”. In: *Subjetividade e verdade*. Curso no Collège de France (1980-1981). São Paulo: Martinsfontes, Trad. Rosemary Costhek Abílio, 2016.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber* (3a ed.). São Paulo, SP: Paz & Terra, 2015b [1976].

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 8º ed., 1998 [1984].

FRIESEN, Courtney J.P. *Reading Dionysus. Euripides’ Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*. Tübingen: Mohr Siebeck: 2015.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. “Le sexe du regard”. In: FRONTISI-DUCROUX, Françoise; LISSARRAGUE, François; VEYNE, Paul. *Les mystères du gynécée. Le temps des images*. Paris: Gallimard, 1998.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. “Dioniso: O deus-máscara”. Trad. Rui Pires Cabral. *YMAGO* ensaios breves, livro 1, 2018.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d’Athènes*. Paris: La Découverte, 1995 [1991].

FUNARI, P. P. A. “A anforologia - Uma nova disciplina arqueológica”. In: *Revista de História*, São Paulo, nº 118, 1985, pp. 161-170.

FUNARI, Pedro Paulo A. “Resenha de ‘Trajano Viera, As Bacantes de Eurípides’”. *Letras Clássicas*, 5, 5, 2001.

FUNARI, Pedro Paulo A. *Antiguidade Clássica a história e a cultura a partir dos documentos*. Campinas, Ed. Unicamp, 2003.

FUNARI, Pedro Paulo A. *Grécia e Roma*. São Paulo: Contexto, 2. ed, 2002. (Coleção Repensando a História).

FUNARI, Pedro Paulo A. Guerra do Peloponeso. In: MAGNOLI, D. (Org.). História das guerras. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

FUNARI, Pedro Paulo; SANTOS, Elaine Prado dos; SILVA, Filipe. “Duas pioneiras no estudo da antiguidade no Brasil”. Revista (Entre Parênteses) Número 9, Volume 1, 2020

GARRAFONI, Renata. “Arte Parietal de Pompéia: Imagem e cotidiano no mundo romano”. *Domínios da imagem*. Londrina, v. I, n. 1, p. 149-161, nov. 2007.

GARRAFONI, Renata; SANFELICE, Pérola. “A religiosidade em Pompeia: Memória, sentimentos e diversidade”. *MNEME – Revista de Humanidades*, 12 30, jul./dez, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme>>.

GAZINELLI, Gabriela Guimarães. *A vida de Eurípides de Sátiro*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

GAZONI, Fernando Marciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Sociais. São Paulo, 2006.

GERALDO, Lidiana Garcia. *Dioniso nas Bacantes: uma análise interpretativa da tragédia e das representações mítico-rituais da religião dionisiaca*. Campinas, monografia, 2014.

GRUEN, Erich S. “Greeks and non-greeks”. In: BUGH, Glenn R. *The Hellenistic World*. New York: Cambridge University Press, 2007.

GUERRA, Lolita Guimarães. *Noturno vagar: o Eu mortal imortal nos Hieroi lógoi de Élio Aristides*. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: UFMG, 2014 [1980].

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2007 [1927].

HOLZHAUSEN, Jens. “Poetry and mysteries: Euripides Bacchae and the Dionysiac”. *Electronic Antiquity*, 2008.

HONORATO, Diego. “‘Mythos’ and ‘Logos’ as forms of figurative discourse. A critical reading of Claude Calame’s semiotic approach”. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, v. 19, 2017.

JUNQUEIRA, Nathalia Monseff. “O corpo feminino na arte e literatura grega: Heródoto e a cerâmica ática do V a.C.”. In: *Sobre a pele*. Imagens e metamorfoses do corpo. MARQUETTI, F.R.; FUNARI, P.P. (org). São Paulo: Fapesp/Intermeios, 2015.

JUNQUEIRA, Nathalia Monseff. *Imagens da Mulher Grega: Heródoto e as Pinturas em Contraste*. Universidade Estadual de Campinas: doutorado, 2011.

KERÉNYI, Carl. *A mitologia dos gregos: a história dos deuses e dos homens*. Rio de Janeiro: vozes, v.1, 2015 [1966].

- KERÉNYI, Carl. *Dioniso*. Imagem arquetípica da vida indestrutível. São Paulo: Odysseus, 2002 [1976].
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso*: Imagem de uma vida indestrutível. São Paulo: Odysseus, 2002 [1976].
- KEULS, Eva C. “Male-Female Interaction in Fifth-Century Dionysiac Ritual as Show in Attic Vase Painting”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1984, p. 287-297.
- KEULS, Eva C. *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. Berkeley, Calif: University of California Press, 1993 [1985].
- KING, Helen. *Hippocrates’ Woman*, Reading the female body in Ancient Greece. Londres: Routledge, 2014.
- LAFER, Mary de Camargo. Introdução, tradução e comentários. In: *HESÍODO*. Os trabalhos e os dias. São Paulo: Iluminuras, 1996 [1986].
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 [1990].
- LE GOFF, J. *História e memória*. São Paulo; Editora da Unicamp, 1993 [1990].
- LESSA, F. S.; SILVA, A.C.L.F. (Org.). *História e Trabalho: entre artes & ofícios*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: Mélissa do gineceu à ágora*. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.
- LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- LIMA, Alexandre Carbonero. *Xenofonte e a paideia do governante*. Trabalho de Conclusão de Curso (doutorado) – Universidade de São Paulo, 2012.
- LIMA, Márcio Mendes de. *Representações do corpo das ‘Backai’ no teatro e na imagética (Atenas século Vº a.C.)*. Dissertação (mestrado) – Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2011.
- LIMA, Vinícius Moreira; Fábio Roberto Rodrigues, BELO. “Gênero, sexualidade e o sexual: o sujeito entre Butler, Foucault e Laplanche”. *Psicol. Estud.* v. 24, Maringá, 2019.
- LISSARRAGUE, F. “Images du gynécée”. In: VEYNE, P. et al. *Les mystères du gynécée*. Paris: Gallimard, 1998.
- LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. [1985].
- LUCE, Stephen Bleecker. “A Brief History of the Study of Greek Vase-Painting”. *Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 57, n. 7, 1918, pp. 649-668.

MACEDO, Isabela Carvalho. *O sorriso e as lágrimas de Dioniso: ensaio sobre a figura de Dioniso a partir da leitura de as bacantes de Eurípides*. Dissertação (mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2013.

MALHADAS, Daisi. “As Dionisiacas urbanas e as representações teatrais em Atenas”. *Ensaio de literatura e filologia*, v. 4, 1983.

MANTOVANELI, Luiz Otávio. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Odysseus, 2011.

MATA, Giselle Moreira da. “As *Bacantes* de Eurípides: Menadismo e falocentrismo na *pólis* ateniense Clássica”. *Alétheia: revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo*, v. 1, jan-jun, 2010.

MCNATALLY, Sheila. The Maenad in Early Greek Art. In: PERADOTTO, J.; SULLIVAN, J.P. (ed.). *Women in the Ancient World*. The Arethusa Papers, Albany, UNYP, 1984, 107-141.

MENESES Ulpiano T. Bezerra de. “A cultura material no estudo das sociedades antigas”. *Revista de História*, São Paulo, n. 115 (Nova Série), jul./dez., 1983, p.103-117.

MIRANDA, Margarida. “O ‘horripilante’, objecto estético nas *Bacantes* de Eurípides?”. In: *Humanitas: Universidade de Coimbra*, v. XLVII, 1995. Disponível em: <[https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/16\\_Margarida\\_Miranda.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/16_Margarida_Miranda.pdf)>.

MOERBECK, Guilherme Gomes. *A forma, o discurso e a política: As gerações da tragédia grega no século V a.C.* Dissertação (mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

MOERBECK, Guilherme. “O Campo Político de Atenas no século V a.C.”. In: *Phoênix*, Rio de Janeiro. Jan. p. 114-134, 2009.

MONTOVANELLI, Luiz Otavio. *Hesíodo e a Conquista do Discurso Humano: Alethéa e etétyma*, os dois modos de dizer a verdade. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

MOSSÉ, Claude. *Péricles o inventor da democracia*. São Paulo: Estação liberdade, 2008 [2005].

NEVETT, Lisa. *House and Society um the Ancient Greek World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

OTTO, Walter F. *Dioniso, Mito y culto*, Siphuela, Madrid, 2001 [1996].

OTTO, Walter. *Teofania*. São Paulo: Odysseus, 2006 [1959].

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudo de história da cultura clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 11. ed., 2012.

PINHEIRO, Joaquim. “A mulher e a educação na Grécia Antiga. In: *Mulheres: Feminino, plural*. Colóquio Internacional. Nova Delphi, 2003.

PINHEIRO, Cristina Santos. “Corpos em construção: natureza e condições do corpo feminino na antiguidade Greco-Romana”. *Cadmo*: Lisboa, n. 20, nov. 2018.

POLLINI, Airton. “Arqueologia histórica na Magna Grécia: de uma perspectiva americana à colonização grega no Sul da Itália”. *Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v. 2, n. 2, dezembro, 2017. p. 252-274.

POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives, and slaves: Women in classical Antiquity*. New York, 1995.

RAGO, Margareth. “As Mulheres na Historiografia Brasileira”. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995.

REBOLLO, Segundo Regina Andrés. “O legado hipocrático e sua fortuna no período greco-romano: de Cós a Galeno”. *Scientiti e Studia*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 45-82, 2006

REDE, Marcelo. “Iconografia, História e Antigüidade Grega I: tendências gerais”. *Anais Museu Paulista Nova Série*, Universidade Federal Fluminense, n. 1, 1993, p. 263-285.

REGIS, Maria Fernanda Brunieri. *Mulheres nos sympósia: representações femininas nas cenas de banquete nos vasos áticos (séculos VI ao IV a.C.)*. Dissertação (mestrado) – Programa de pós-graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

RIBEIRO, Wilson Alves Jr. “*Vitae Euripidis*”. In: *Calíope*, Rio de Janeiro: p. 127-139, 16, 2007.

ROBERT, Fernand. *A religião grega*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Universidade de Brasília, 1998 [1970].

SANCHES, Pedro Luís Machado. “Um ‘trampolim incomparável para novas descobertas’ no estudo da cerâmica antiga segundo John Robert Guy – com a tradução integral do texto do perito nas pré-atas do colóquio Céramique et Peinture Grecques, Modes d’Emploi”. Trad. ARANIBAR, Silvana Salazar; VASCONCELOS, Mara Lúcia Carrett. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 21, Jul-Dez de 2014.

SANTOS, A. “A tragédia grega: um estudo teórico”. *Investigações*, Universidade Federal de Pernambuco, v. 18, 2005, p. 41-67.

SANTOS, Juliana Magalhães dos. “O ‘trânsito’ espacial e a construção da sexualidade feminina no *oïkos* ateniense do período clássico”. *Hélade*. v. 4, 2018, p. 172-182.

SANTOS, Juliana Magalhães dos. *Eros no oïkos: relações de gênero e representações da espacialidade e da sexualidade feminina em Atenas do V século a.C.* Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018.

SARIAN, Haiganuch. “Mito e imagística nos vasos gregos”. *Phoênix*: Rio de Janeiro, n.5, 1999, p. 163-175.

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SCOTT, Joan Wallach. “Prefácio a Gender and politics of History”. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 3, p. 11- 27, 1994.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter. (org.) *A Escrita da História: novas perspectivas*. 4ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SEAFORD, Richard. *Dionysus*. New York: Routledge, 2006.

SERRA, Ordep Jose Trindade. “A antropologia, a mitologia e sua escrita”. *Clássica*, São Paulo, v. 11/12, n. 11/12, 1998, p. 15-36.

SOUSA, Eudoro de. Comentário. In: Eurípides. *As Bacantes*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011 [1974], p. 73-139.

SOUSA, Eudoro de. *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo: duas cidades, 2004 [1973].

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa: Guimarães, 1984.

SOUSA, Eudoro. *Mitologia II – História e mito*. Brasília: Universidade de Brasília, 2.ed., 1988 [1981].

SOUSA, Eudoro de. *Horizonte e Complementaridade; Sempre o Mesmo acerca do Mesmo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002 [1978].

SOUZA, Vitor Chaves de. “A ontologia do mito de Mircea Eliade: possibilidades e aspectos críticos”. *Estudos de Religião*, v. 25, n. 41, 203-215, jul./dez. 2011.

SRONEK, Marie-Laure. “Des femmes invisibles dans l’Athènes classique? Les effets du travail pour une redé nition de la place des femmes dans la vie publique”. *Archimède*, n 5, 2018. Disponível em: <[http://archimede.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/archimede/RevueArchimede\\_RAHA/Numero5/AR03\\_Sronek.pdf](http://archimede.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/archimede/RevueArchimede_RAHA/Numero5/AR03_Sronek.pdf)>.

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2005 [1992].

TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Varia História*, Belo Horizonte, nº 23, Jul/00, p.26-41, 2002.

TSINGARIDA, Athena. *Anatomy and poses of the human figure in attic art from the last quarter of the sixth to the first quarter of the fifth centuries b.c.* (doutorado). Inglaterra: University of Oxford, 1997.

TSURUDA, Maria Amalia Longo. *O valor histórico das “Nuvens” para o curso de História da Educação*. São Paulo: Usp, doutorado, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2 ed., 2002 [1996].

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1990].

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2 ed., 1999 [1974].

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: companhia das letras, 2000 [1999].

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: perspectiva, v. I e II, 1999 [1972].

VIRGOLINO, Mariana Figueiredo. “Tiranía e gênero na Grécia antiga: uma análise sobre Aristodemos de Cumae, o efeminado”. *Hélade*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 10, 2018.

VRISIMTZIS, Nikos. *Amor, sexo e casamento na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2002.

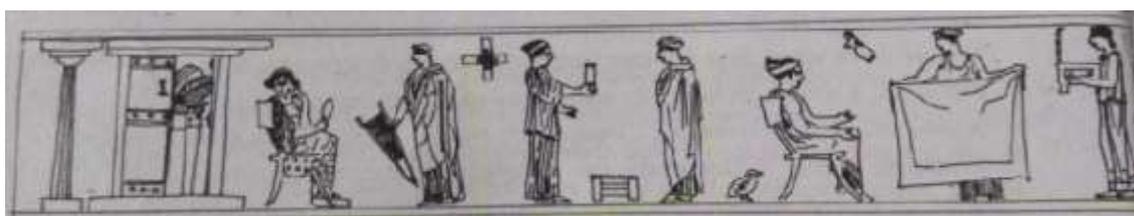
WEFFORT, Luís Fernando. *Poesia, retórica e educação na “Ifigênia” em “Aúlis” de Eurípides*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

WILES, David. *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ZANOTTO, Karin. *O cuidado de si e a constituição do sujeito em Foucault*. Dissertação (mestrado) – Pós-Graduação em Educação, Universidade de Caxias do Sul. Universidade de Caxias do Sul, 2011.

## Anexo

**Figura 01** – Mulheres envolvidas em tecelagem e outras atividades domésticas



Lado A

Lado B

**Descrição:**

A imagem cobre toda a superfície cilíndrica do vaso, o que significa que toda a imagem conversa entre si. Os dois lados mostram as mulheres em conjunto fazendo as atividades da casa: no lado B, as mulheres estão usando o *chitón* e seus cabelos estão presos, a mulher sentada à esquerda tem sobre sua cabeça um *lekythos* – esse que está pendurado na parede –, a do meio dobra um tecido e a terceira tem em suas mãos uma caixa. A coluna à esquerda – lado A – mostra que estão em um espaço fechado da casa e a porta aberta revela uma cama cheia de travesseiros, a câmara nupcial, chamada de *thalamos*. Assim, podemos identificar o local em que a cena ocorre.

**Tipo de documento:**

*Pyxis* de figura vermelha.

**Local do achado:**

Ática

**Atribuição:**

Centaumachy

**Proveniência:**

Não informada

**Datação:**

460 – 440 a.E.C.

**Local de conservação e número:**

França, Paris, Musée du Louvre, CA 587.

**Dimensões:**

Não informada

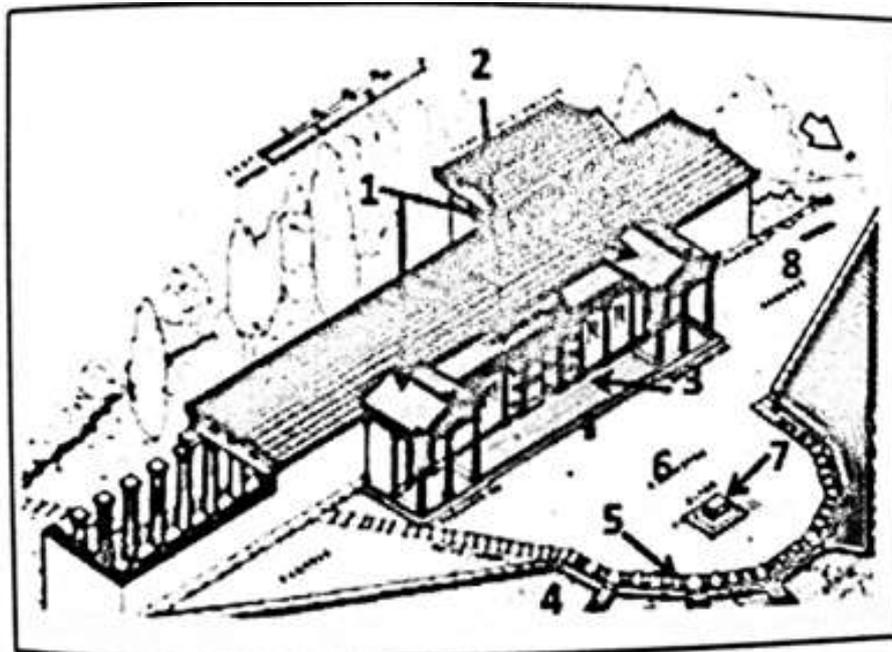
**Referência desta imagem:**

*Pyxis* ática de figura vermelha, França, Musée du Louvre, CA 587. Atribuído: Centaumachy; proveniência: Não informada; datação: 460-440 a.E.C.; dimensão: Não informada.

BEAZLEY, John Davidson. *Attic Red-figure Vase-painters*. Oxford, 2ed., 1963.

LISSARRAGUE, F.. “Images du gynécée”. In: VEYNE, P. et al. *Les mystères du gynécée*. Paris: Gallimard, 1998, p. 161.

**Figura 02** – Teatro de Dioniso no século V a.E.C.



**Descrição:**

1. Paraskenía – Abas que se localizadas nas extremidades.
2. Telhado da skené – Lugar em que os deuses apareciam.
3. Skené – Tenda localizada atrás da área de atuação, servia como representação de um espaço fechado: palácio, gruta, casa.
4. Theátron – A arquibancada.
5. Orchéstra – Local em que o coro se apresentava.
7. Thyméle – Localizado no centro da Orchéstra, é o altar destinado a Dioniso.
8. Párodos – Usado pelo coro e atores para sair e entrar em cena.

KIBUUKA, Brian Gordon Lutalo. *A guerra e o teatro de Eurípides*. Representações da guerra do Peloponeso nas tragédias *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*. Curitiba: Prismas, 2015, p. 85.

**Figura 03 – Mênades e Dioniso**

Lado A

Lado B



Interior



**Descrição:** No lado A vemos seis mulheres, três podem seguramente ser identificadas como bacantes – pois seguram o *tirso* –, as outras três estão com a mão acima da cabeça e usam um *chiton*. Lendo a figura da esquerda para direita teremos uma mênade segurando o *tirso* na mão direita e com a mão esquerda estendida em direção à cabeça da mulher que está à frente; a segunda mulher toca o *crótalos*; a terceira, tem o rosto voltado para trás, em sua mão direita segura o *tirso* e, na esquerda, um filhote de gamo; a quarta mulher está com o braço esquerdo sobre a cabeça e com o direito segura o *skýphos*; a quinta figura carrega o *tirso* na mão direita, enquanto o outro braço está esticado à sua frente; a última mulher toca sua própria cabeça com o braço esquerdo e tem o braço direito esticado em direção ao vaso que aparece na figura B. As seis mulheres vestem *chiton*, dançam descalças e aparecem com os cabelos soltos.

Lado B: No centro, uma estátua representando Dioniso, a mênade do lado direito da estátua faz menção de tocar no altar – ou no que seria uma caixa de oferendas –, em suas costas duas mulheres parecem dançar, uma delas podemos afirmar ser uma mênade, pois segura o *tirso*. A primeira mulher do lado esquerdo da estátua está toca um *aulós*, ela está vestida com um *chiton* plissado e tem um *sakkós* sobre a cabeça. Na imagem há uma quarta mulher que está com a mão estendida. Com exceção da tocadora de flauta, todas estão dançando.

**Tipo de documento:**  
Kylix de figura vermelha

Interior: No interior do vaso, Dioniso segura na mão esquerda a videira e na direita o tirso, em sua frente encontra-se um sátiro tocando o <i>aulós</i> .	
<b>Local de fabricação:</b> Ática	<b>Atribuição:</b> Makron
<b>Proveniência:</b> Etruria, Vulci	<b>Datação:</b> 490-480 a.E.C.
<b>Local de conservação:</b> Alemanha, Berlim, Antikensammlung, F2290	<b>Dimensões:</b> Altura 12 cm, diâmetro 33cm
<b>Referência desta imagem:</b> Kylix ática de figura vermelha, Alemanha, Berlim, Antikensammlung, F2290. Atribuído: Makron; Proveniência: Etruria; datação: 490 – 480 a.E.C.; dimensão: 12 cm de altura e 33 cm de diâmetro. BEAZLEY, John D. Attic Red-Figure clay vase Oxford: Clarendon Press. << <a href="https://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=19&amp;start=0">https://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=19&amp;start=0</a> >>.	

**Figura 04 – A morte de Penteu**

Lado A	Lado B	
		
<b>Descrição:</b> O vaso está fragmentado, mas pelo pouco que nos resta podemos dizer que o lado A e B formam um conjunto mitológico que mostra o desmembramento do rei de Tebas. A inscrição que temos na figura A, Pentheus, parece confirmar a interpretação. No lado A, as mênades desmembram o corpo superior de Penteu, torso e braços. No lado B, o que dá para ver são duas mênades, uma delas tem a mão segura em uma das pernas de Penteu e sobre a outra, não é possível identificar a ação.		<b>Tipo de documento:</b> <i>Psykter</i> de figura vermelha
<b>Local de fabricação:</b> Ática		<b>Atribuição:</b> Euphronios
<b>Proveniência:</b> Itália, Orvieto		<b>Datação:</b> 550-500 a.E.C.
<b>Local de conservação:</b>		<b>Dimensões:</b>

Estados Unidos, Boston, Museum of Fine Arts, 10.221	Comprimento 26,8 cm
<b>Referência desta imagem:</b> <i>Psykter</i> Ático de figura vermelha. Estados Unidos, Boston, Museum of Fine Arts, 10.221., CP885. Atribuído: Euphronios; proveniência: Itália, Orvieto; datação: 550-500 a.E.C; Inscrição: Penteu e Galene; dimensão: comprimento 26,8 cm. BEAZLEY, J.D. Attic Red-Figure clay vase. Oxford, Clarendon Press. << <a href="https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?recordCount=1&amp;useQuery=100&amp;start=0">https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?recordCount=1&amp;useQuery=100&amp;start=0</a> >>. Museum de Boston << <a href="https://collections.mfa.org/objects/153856">https://collections.mfa.org/objects/153856</a> >>.	

**Figura 05 – A morte de Penteu**

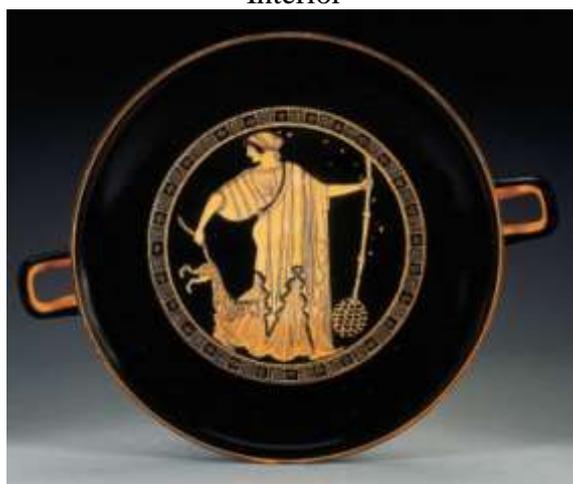
Lado A



Lado B



Interior



**Descrição:**

Lado A: Na pintura há quatro mulheres participando do desmembramento; as duas centralizadas seguram a cabeça e o torso do sujeito, logo atrás uma delas segura o manto, sua face está voltada para cima; a quarta figura segura a perna do rei desmembrado. Ao fundo é possível ver a figura de um sátiro

**Tipo de documento:**

*Kylix* de figura vermelha

<p>que parece estar em choque com a ação das mênades; o sátiro tem o rosto voltado para o público.</p> <p>Lado B: Na cena aparecem três mulheres e no meio delas, sentado em um banco segurando o cântaro e um galho de videira, está Dioniso. O deus olha fixamente para o sátiro que está tocando <i>aúlus</i> do seu lado esquerdo; ao lado direito do deus, uma das mulheres segura uma das pernas do sujeito desmembrado.</p> <p>Interior: Uma mênade vestida com <i>sákkos</i> estampado, <i>chitón</i> e <i>himation</i> segura na mão esquerda um tirso voltado para baixo e na direita um guepardo pelo rabo. A inscrição na imagem diz: <i>παις καλε</i>, menina (criança) bonita.</p>	
<b>Local de fabricação:</b> Ática	<b>Atribuição:</b> Douris
<b>Proveniência:</b> Tebas, Beócia	<b>Datação:</b> 500-450 a.E.C.
<b>Local de conservação:</b> Estados Unidos, Texas, Kimbell Art Museum, AP 2000.02	<b>Dimensões:</b> Altura: 12.7 cm, diâmetro: 29.2 cm
<p><b>Referência desta imagem:</b>  <i>Kylix</i> ática de figura vermelha. Estados Unidos, Texas, Kimbell Art Museum, AP 2000.02. Atribuído: Douris; proveniência: Tebas, Beócia; datação: 550-500 a.E.C; Inscrição: Penteu e Galene; dimensão: altura 12.7 cm e diâmetro 29.2 cm.          BEAZLEY, J.D.. Attic Red-Figure clay vase. Oxford, Clarendon Press.          &lt;&lt;<a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/record/B_5B6D06C-495A-43B4-B257-96F3CBFA0FEC">http://www.beazley.ox.ac.uk/record/B_5B6D06C-495A-43B4-B257-96F3CBFA0FEC</a>&gt;&gt;          Kimbell Art Museum- Texas. &lt;&lt;<a href="https://www.kimbellart.org/collection-object/red-figure-cup-showing-death-pentheus-exterior-and-maenad-interior">https://www.kimbellart.org/collection-object/red-figure-cup-showing-death-pentheus-exterior-and-maenad-interior</a>&gt;&gt;.</p>	

**Figura 06 – Sátiros e mênades**





<p><b>Descrição:</b></p> <p>Lado A: Dois sátiros aparecem interagindo com três mulheres, elas aparentemente, não figuram como mênades, não portam nem o <i>tirso</i> nem a roupa característica das bacantes. O sátiro do lado esquerdo, segura um <i>tirso</i> e olha para a mulher que está atrás; o segundo sátiro, tem as palmas da mão voltadas para cima e olha a primeira mulher da direita, esta que tem os pés voltados para o outro lado, como se tivesse se afastando.</p> <p>Lado B: Na cena aparecem três mulheres – sendo uma delas, com maior certeza, uma mênade – e dois sátiros. A mulher da esquerda toca a cabeça com a mão esquerda e estica o braço direito, sua cabeça está voltada para trás, ela olha na direção contrária a que caminha. O sátiro à sua frente olha para o público em posição de salto, tendo os dois pés voltados para trás e os braços esticados para frente. A mulher da frente está com o braço direito arqueado sobre a cabeça e a mão esquerda na direção do sátiro, que parece estar na mesma posição que a mulher nas suas costas. Seu braço direito vai acima da cabeça e o esquerdo parece querer alcançar a mênade à sua frente. A mênade pode ser aqui identificada por conta da pele de animal que está vestida. Ela tem a mão esquerda em direção a cabeça e a direita segura/repele a mão do sátiro que tenta tocá-la.</p> <p>Interior: Dioniso diante de um altar com um cântaro na mão, uma coluna que serve, possivelmente, para pegar vinho e, no canto esquerdo, uma espécie de trono.</p>	<p><b>Tipo de documento:</b> Kylix de figura vermelha</p>
<p><b>Local de fabricação:</b> Ática</p>	<p><b>Atribuição:</b> Douris</p>
<p><b>Proveniência:</b> Itália, Orvieto</p>	<p><b>Datação:</b> 500-450 a.E.C.</p>
<p><b>Local de conservação:</b> Boston, Kimbell Art Museum, 00.499</p>	<p><b>Dimensões:</b> Altura 12 cm e diâmetro 31 cm</p>
<p><b>Referência desta imagem:</b> Kylix ática de figura vermelha. Boston, Kimbell Art Museum, 00.499. Atribuído: Douris; proveniência: Itália, Orvieto; datação: 500-450 a.E.C; dimensão: altura 12 cm e diâmetro 31 cm. BEAZLEY, J.D. Attic Red-Figure clay vase. Oxford, Clarendon Press. &lt;&lt;<a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/record/B5B6D06C-495A-43B4-B257-96F3CBFA0FEC">http://www.beazley.ox.ac.uk/record/B5B6D06C-495A-43B4-B257-96F3CBFA0FEC</a>&gt;&gt; Kimbell Art Museum- Texas. &lt;&lt;<a href="https://www.kimbellart.org/collection-object/red-figure-cup-showing-death-pentheus-exterior-and-maenad-interior">https://www.kimbellart.org/collection-object/red-figure-cup-showing-death-pentheus-exterior-and-maenad-interior</a>&gt;&gt;.</p>	

Figura 07 – Ritual a Dioniso

Lado A



Lado B

**Descrição:**

Lado A: A primeira mênade do lado esquerdo segura o tirso na mão direita e uma tocha na esquerda, a mênades a sua frente segura, com as duas mãos, um recipiente, provavelmente contendo vinho, e oferta ao sátiro. O sátiro em cena não tem seu *phallós* ereto e, em uma de suas mãos, segura uma tocha, na outra, o tirso, sua atitude não é de hostilidade. No lado direito do personagem, duas mênades, uma com uma cobra na mão esquerda e outra com uma tocha, estão abraçadas, seus olhares parecem afetuoso uma com a outra. Na parte central da segunda imagem do lado A uma mênade segura um animal destroçado, símbolo do sacrifício, em sua frente, um sátiro dançando com uma tocha e um tirso na mão, a figura mitológica não expressa nenhum sinal de hostilidade.

Lado B: Dioniso segura com a mão direita o cântaro e com a outra uma tocha, sua cabeça está voltada para trás de modo que parece se comunicar com a mênade que vem dançando nas suas costas. A bacante do lado esquerdo do

**Tipo de documento:**

Ânfora de pescoço e figura vermelha

<p>deus segura o que poderia ser uma tocha e a primeira mênade do lado esquerdo toca um <i>tymphamum</i> (tipo de tamborim).</p> <p>A cena toda parece representar um cortejo a Dioniso, em que todos os elementos do festejo estão presentes: a dança, entrelaçamento afetivo, vinho, música e sacrifício. As imagens, lado A e B, se comunicam como um todo e mostram uma movimentação de seus personagens, além disso, pelas tochas que carregam, o culto de Dioniso estaria ocorrendo à noite.</p>	
<b>Local de fabricação:</b> Ática	<b>Atribuição:</b> Pintor de Aquiles
<b>Proveniência:</b> Atenas	<b>Datação:</b> 475 - 425 a.E.C.
<b>Local de conservação:</b> França, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Medailles, 357.	<b>Dimensões:</b> Altura 61,9 cm; diâmetro 40,7 cm
<p><b>Referência desta imagem:</b></p> <p>Ânfora ática de pescoço e figura vermelha. França, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 357. Atribuído: Pintor de Aquiles; proveniência: Atenas; datação: 450-445 a.E.C.; dimensão: altura 61,9 cm; diâmetro 40,7 cm.</p> <p>Beazley, John D.. Attic Red-Figure clay vase Oxford: Clarendon Press. &lt;&lt;<a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?id=E0071162-13F3-4B9B-8C1D-2723E2EFC545&amp;noResults=&amp;recordCount=&amp;databaseID=&amp;search=&gt;&gt;">http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?id=E0071162-13F3-4B9B-8C1D-2723E2EFC545&amp;noResults=&amp;recordCount=&amp;databaseID=&amp;search=&gt;&gt;</a>&gt;&gt;.</p>	

**Figura 08 – Mulher vestida de sátiro diante de Dioniso**

	
<b>Descrição:</b> No interior da <i>Kylix</i> , Dioniso encontra-se sentado numa cadeira e segurando o <i>tirso</i> , o deus barbado tem o peitoral desnudo e uma coroa de hera sobre a cabeça, em sua frente figura uma mulher vestida de sátiro, ela estende a mão para tocar o cetro do deus.	<b>Tipo de documento:</b> <i>Kylix</i> de figura vermelha
<b>Local de fabricação:</b> Ática	<b>Atribuição:</b> Não informa
<b>Proveniência:</b> Grécia, Corinto	<b>Datação:</b> 400-300 a.E.C.

<b>Local de conservação:</b> Grécia, Corinto, Musée Archéologique, CP885	<b>Dimensões:</b> Não informa
<b>Referência desta imagem:</b> Kylix ática de figura vermelha. Grécia, Corinto, Musée Archéologique, CP885. Atribuído: não informa; proveniência: Grécia, Corinto; datação: 400-300 a.E.C; dimensão: não informa. BEAZLEY, J.D. Attic Red-Figure clay vase. Oxford, Clarendon Press. << <a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/record/953E1972-6E0D-4C59-AF6D-CD16106AE8E0">http://www.beazley.ox.ac.uk/record/953E1972-6E0D-4C59-AF6D-CD16106AE8E0</a> >>. LISSARRAGUE, François. In: FRONTISI-DUCROUX, Françoise; LISSARRAGUE, François; VEYNE, Paul. <i>Les mystères du gynécée</i> . Le temps des images. Paris: Gallimard, 1998, p. 196.	

**Figura 09 – A violência dos sátiros contra as mênades**

Parte A



Parte B



**Descrição:**

Lado A: Três mênades caracterizadas com seu *tirso*, duas delas, a da extremidade esquerda e da direita, seguram uma cobra na mão, a mênade central e a da sua esquerda estão com a cabeça voltada para cima, como se estivessem em êxtase. Na figura nota-se a presença de dois sátiros barbudos e com o *phallós* ereto, o da esquerda tem a cabeça voltada para o público, em suas costas uma carcaça de animal e, em suas mãos, o *aulós*, este é o único sátiro que não parece querer atacar as bacantes. O segundo sátiro está voltado para a mênade da extremidade esquerda, ela olha diretamente para ele. O ser mitológico tenta, com uma das mãos, alcançar o *chitón* que a

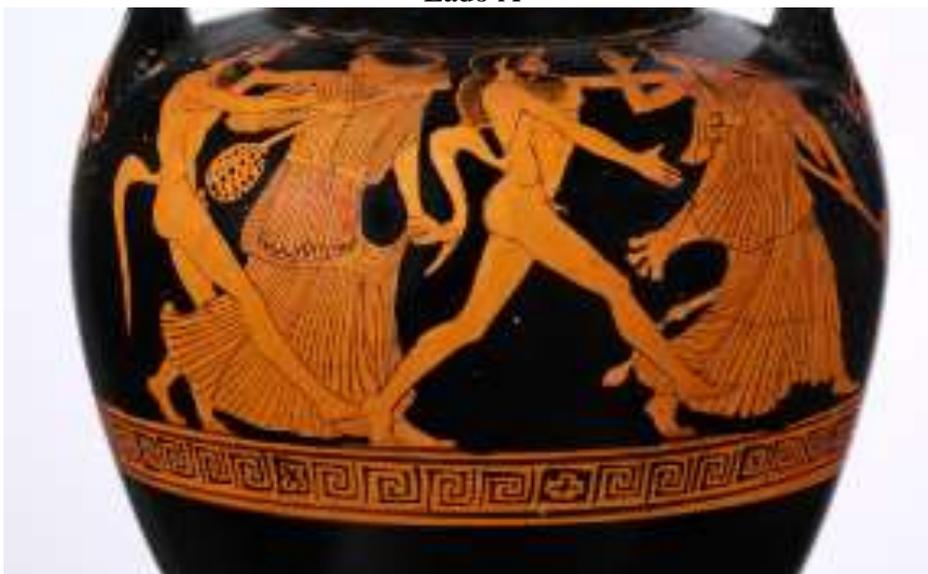
**Tipo de documento:**

Ânfora de pescoço e figura vermelha

<p>bacante está vestindo, e com a outra, segurar o <i>tirso</i> que a mesma está portando.</p> <p>Lado B: Dioniso com uma pele de leopardo segurando um cântaro na mão direita e uma videira na esquerda. O deus está entre duas mênades; a mênade do lado esquerdo segura na mão esquerda uma serpente e na direita o <i>tirso</i>, seu rosto, como o do deus, está virado para trás. A mênade parece se desvencilhar da figura satírica que está na sua frente. Com a mão esquerda o sátiro tenta levantar a vestimenta da bacante, com a direita parece querer imobilizar sua arma, o <i>tirso</i>. A posição da bacante, os pés voltados a direção contrária do sátiro, a mão esquerda segurando o braço que avança para tentar levantar sua vestimenta e o <i>tirso</i> na direção do <i>phallós</i> ereto, demonstra uma tentativa de afastar o sátiro.</p>	
<p><b>Local de fabricação:</b> Ática</p>	<p><b>Atribuição:</b> Pintor Kleophrades</p>
<p><b>Proveniência:</b> Itália, Etrúria, Vulci</p>	<p><b>Datação:</b> 525-475 a.E.C.</p>
<p><b>Local de conservação:</b> Alemanha, Munique, Antikensammlungen, 2344</p>	<p><b>Dimensão:</b> Não informa</p>
<p><b>Referência desta imagem:</b>          Ânfora ática de pescoço e figura vermelha. Alemanha, Munique, Antikensammlungen, 2344. Atribuído: Pintor Kleophrades; proveniência: Itália, Etrúria, Vulci; datação: 525-475 a.E.C; dimensão: não informada.          BEAZLEY, J.D.. Attic Red-Figure clay vase. Oxford, Clarendon Press. &lt;&lt;<a href="https://www.beazley.ox.ac.uk/xdp/ASP/recordDetails.asp?recordCount=7&amp;start=0">https://www.beazley.ox.ac.uk/xdp/ASP/recordDetails.asp?recordCount=7&amp;start=0</a>&gt;&gt;.          MCNALLY, Sheila. <i>The Maenad in Early Greek Art</i>. In: J. Peradotto and J.P. Sullivan (ed.), <i>Women in the Ancient World</i>. The Arethusa Papers, Albany, UNYP, 1984, p.120.</p>	

**Figura 10 – A perseguição dos sátiros**

Lado A



Lado B

**Descrição:**

Lado A: Na cena há duas mênades, a da esquerda é segurada por um sátiro, que coloca sua mão ao redor de seu pescoço e segura seu braço direito, como se estivesse imobilizando o braço armado da mulher. O *phallós* do sátiro parece não ter sido desenhado, ou ele não está ereto, seu corpo curva-se para não tocar o pinho que tem na ponta da arma menádica. A Mênade do lado direito também está sendo atacada por um sátiro. Esse leva sua mão esquerda ao pescoço da moça enquanto a mão direita é erguida, a intenção parece ser agarrar a jovem. A reação da bacante na cena será a de erguer o braço direito, na tentativa de se esquivar do abraço do sátiro, enquanto a mão que segura o tirso não aparenta nenhum sinal de confronto.

Lado B: Mostra um sátiro tocando *aulós* junto ao deus, o *phallós* do sátiro não está ereto. Vestido num *chitón* curto e com o olhar voltado para suas costas, Dioniso carrega na mão direita uma serpente e na esquerda o *tirso*.

**Tipo de documento:**

Ânfora de pescoço, figura vermelha

**Local de fabricação:**

Ática

**Atribuição:**

Pintor Oionokles

**Proveniência:**

Atenas

**Datação:**

475-425 a.E.C.

**Local de conservação:**

Estados Unidos, New York, Metropolitan Museum of Art 41.162.21

**Dimensões:**

Altura 34 cm, diâmetro 19,8 cm

**Referência desta imagem:**

Ânfora ática de pescoço e figura vermelha. Estados Unidos, New York, Metropolitan Museum of Art 41.162.21. Atribuído: Pintor Oionokles; proveniência: Atenas; datação: 475-425 a.E.C; dimensão: altura 34 cm e diâmetro 19,8 cm.

BEAZLEY, J.D.. Attic Red-Figure clay vase. Oxford, Clarendon Press. <<<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/D4616534-3597-4355-8920-096242C3FDDF>>>.

New York, Metropolitan Museum of Art. <<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254188>>>.