

MARIA REGINA CANDIDO
(ORG)

Mitos, Festivais e Representações

NO MEDITERRÂNEO ANTIGO

Imaginários, ritos e identidades
nas culturas do mundo antigo



MITOS, FESTIVAIS E REPRESENTAÇÕES

NO MEDITERRÂNEO ANTIGO

Imaginários, ritos e identidades nas culturas do mundo antigo

MITOS, FESTIVAIS E REPRESENTAÇÕES

NO MEDITERRÂNEO ANTIGO

ORGANIZADORA

Maria Regina Candido

EDITORES RESPONSÁVEIS

Alair Figueiredo Duarte

Junio Cesar Rodrigues Lima

REVISÃO

Alair Figueiredo Duarte

Junio Cesar Rodrigues Lima

Maria Regina Candido

CAPA, PRODUÇÃO E DIAGRAMAÇÃO

Junio Cesar Rodrigues Lima

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Núcleo de Estudos da Antiguidade - UERJ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mitos, festivais e representações no Mediterrâneo
antigo [livro eletrônico] : imaginários, ritos
e identidades nas culturas do mundo antigo /
organização Maria Regina Candido. --
Rio de Janeiro : Ed. dos Autores, 2025.
PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-01-50227-4

1. Civilização antiga 2. Cultura 3. História
antiga 4. História medieval I. Candido, Maria Regina.

25-276178

CDD-930

Índices para catálogo sistemático:

1. História antiga 930

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Maria Regina Candido (Org.)

MITOS, FESTIVAIS E REPRESENTAÇÕES

NO MEDITERRÂNEO ANTIGO

Imaginários, ritos e identidades nas culturas do mundo antigo



MITOS, FESTIVAIS E REPRESENTAÇÕES

NO MEDITERRÂNEO ANTIGO

1ª Edição – Maio de 2025

Copyright © 2025 por NEA/UERJ

Projeto Antiguidade



Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/98. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito dos autores, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS POR

NEA – Núcleo de Estudos da Antiguidade - UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524, Pav. João Lyra Filho, 9º andar, Bloco A, Sala 9030, Maracanã

Rio de Janeiro – RJ - Brasil - CEP 20550-900

Tel.: (21) 2334-0227 – www.nea.uerj.br

E-mail: neaeventos@gmail.com

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitora: Gulnar Azevedo e Silva

NEA - NÚCLEO DE ESTUDOS DA ANTIGUIDADE

Coordenadora Geral: Maria Regina Candido

CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Diretor: Renato dos Santos Veloso

PR1 – PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO

Pró-reitor: Antonio Soares da Silva

PR2 – PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Pró-reitora: Elizabeth Fernandes de Macedo

PR3 – PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

Pró-reitora: Ana Maria de Almeida Santiago

PR4 - PRÓ-REITORIA DE POLÍTICAS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIS

Pró-reitor: Daniel Pinha Silva

PR5 - PRÓ-REITORIA DE SAÚDE

Pró-reitor: Ronaldo Damião

PPGH - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Coordenação Geral: Alexandre Belmonte

CONSELHO EDITORIAL

Alair Figueiredo Duarte

André Leonardo Chevitaresh

Daniel Ogden

Deivid Valério Gaia

Fábio Joly

Fábio Faversani

Liliane Cristina Coelho

Maria Cecilia Colombani

Maria do Céu Fialho

Maria Elina Miranda Cancela

Vojislav Sarakinsky

ASSESSORIA EXECUTIVA NEA UERJ

Alair Figueiredo Duarte

Junio Cesar Rodrigues Lima

Maria Regina Candido



Aos

**Pesquisadores, discentes, docentes, monitores, orientandos,
parceiros e a todos aqueles que, desde 1998, têm se dedicado ao
processo de socialização do saber acadêmico.**

A todos que contribuíram com seu empenho e interesse pela História Antiga, e que, ao longo dos anos, se tornaram parte fundamental do NÚCLEO DE ESTUDOS DA ANTIGUIDADE. Através de suas significativas participações em cursos de extensão, jornadas de história, encontros nacionais e internacionais, seminários, oficinas, fóruns de debates, publicações e programa de especialização lato sensu, vocês ajudaram a construir e consolidar a história do nosso Núcleo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, 10

Prof. Dr. Alair Figueiredo Duarte

INTRODUÇÃO: ENTRE O SAGRADO E O POLÍTICO: AS CULTURAS DO MEDITERRÂNEO ANTIGO E SUAS REPRESENTAÇÕES, 12

Prof. Dr. Junio Cesar Rodrigues Lima

1. IMAGENS E REPRESENTAÇÕES SEXUAIS MASCULINAS EM SATYRICON DE PETRÔNIO, 17

Prof. Dr. Brian Kibuuka

2. INVOCANDO OS DEUSES HELENOS: A LUTA CONTRA O MEDO E A MORTE NO MAR MEDITERRÂNEO, 36

Prof.^a Dr.^a Camila Alves Jourdan

3. EL OLIMPO ERA UNA FIESTA. ELEMENTOS VISUALES Y SONOROS EN HESÍODO (TEOGONÍA 1-116). UNA LECTURA ANTROPOLÓGICA DEL MITO, 51

Prof.^a Dr.^a María Cecilia Colombani

4. O MEDITERRÂNEO, O MITO DO MARE NOSTRUM ROMANO E A ÉPICA DO RETORNO SOB O FASCISMO, 61

Prof. Dr. Glaydson José da Silva

5. A DEUSA HIGEIA NOS RELEVOS VOTIVOS DO SÉCULO IV A.C.: GÊNERO E SAÚDE NOS RITUAIS DE CURA DA GRÉCIA CLÁSSICA, 74

Prof. Dr. João Vinícius Gondim Feitosa

6. IBERIAN FUNERARY ART: A SYNTHESIS ON THE SCULPTURE OF THE SOUTH-EASTERN IBERIAN PENINSULA, 95

Prof. Dr. José Fenoll Cascales

7. BENDIDEIA, O FESTIVAL DAS TOCHAS EM ATENAS (430-429 A.C.): DEBATES E DISCUSSÕES, 104

Prof. Dr. José Roberto de Paiva Gomes

8. RELECTURAS DE UN MITO CLÁSICO EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA: PSIQUE Y CUPIDO EN LA MIRADA DE FULGENCIO EL MITÓGRAFO, 113

Prof.^a Dr.^a Julieta Cardigni

**9. RÉÉDITER LE CORPUS DES PARTITIONS MUSICALES GRECQUES
ANTIQUES, 129**

Prof. Dr. Laurent Capron

**10. VIRIARCADO E IDENTIDADE CRISTÃ PARA MULHERES NA
ANTIGUIDADE TARDIA. POSSIBILIDADES DE PESQUISA A PARTIR
DA VIDA DE MACRINA (SÉCULO IV), 129**

Prof. Dr. Wendell dos Reis Veloso

REFERÊNCIAS, 165

AUTORES, 190



APRESENTAÇÃO

MITO: CONCEITOS, TRANSVERSALIDADES E SOCIEDADES MEDITERRÂNICAS NA ANTIGUIDADE

Prof. Dr. Alair Figueiredo Duarte
(NEA/UERJ-CEHAM/UERJ/Dep. Hist. UERJ)

Refletir sobre o mito é imergir em uma miríade de perspectivas e transversalidades de saberes. Sob uma perspectiva funcional, o mito permite estabelecer um ordenamento social e dialogar com outras abordagens (CASSIRER, 1968, p. 22). Estruturalmente, ressalta simbologias e padrões que se interconectam por meio de suas narrativas. Lévi-Strauss (1958, p. 237–265) realiza uma análise estruturalista dos mitos, comparando diversas narrativas em suas diferentes versões — sem considerar tais discursos como verdadeiros ou originais, mas compreendendo essas versões como partes constitutivas do próprio mito. Ao assinalar as diferenças e contradições dos enunciados no eixo diacrônico dos discursos, o mito nos permite identificar suas estruturas por meio das repetições presentes no eixo sincrônico.

Conforme classifica Bronislaw Malinowski, o mito cumpre funções indispensáveis: expressa vigor, codifica credos, salvaguarda e reforça práticas morais. Desse modo, torna-se voz eficiente do rito e, por isso, é capaz de estabelecer ou conter regras práticas para a orientação da vida humana (MALINOWSKI, 1948, p. 36).

Sob a perspectiva da psicanálise, Sigmund Freud postula que há um germe de “verdade” histórica esquecida na construção dos mitos, o que os torna manifestações do inconsciente. Assim, os mitos podem ser identificados como elementos inconscientes que se repetem no desenvolvimento das neuroses, sejam elas individuais ou coletivas (FREUD, 1905/2017).

Inserido nesse debate, Jean-Pierre Vernant destaca que as narrativas míticas, na Antiguidade Clássica, dependeram de uma série de condições para operar de modo efetivo nos jogos de poder. Para esse historiador, entre os séculos VIII e IV a.C., o mito foi capaz

de "cavar", no seio do universo mental dos gregos, uma multiplicidade de distâncias, cortes e tensões (VERNANT, 1992, p. 172). Para nós, os mitos figuram como representações das disputas que envolvem o poder: dinastias, grupos e forças que selam alianças e, na mesma proporção, se enfrentam em embates políticos ou bélicos. Como exemplo, citamos a disputa entre duas divindades, Atena e Poseidon. As deidades olímpicas entram em conflito para definir quem seria aclamado protetor da comunidade ateniense. O embate representa contendas entre tradicionais famílias que reivindicavam para si o feito de fundar a cidade e, por meio do discurso mítico, buscavam legitimar a posse do território (DUARTE, 2021, p. 225–226).

Inseridos nesse debate, os Mitos, as Festividades e as Representações no Mediterrâneo Antigo nos permitem analisar ritos, identidades e culturas no mundo antigo. É com o objetivo de promover e democratizar o saber acadêmico que o Núcleo de Estudos de Antiguidade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro reúne a comunidade acadêmica especializada em sociedades antigas, nesta edição, para refletir sobre os mitos, as festividades e as conectividades no Mediterrâneo, envolvendo tanto a Antiguidade quanto a era medieval.

Assim, é possível encontrar, nesta edição, debates que abordam: as relações entre o sagrado e o político nas culturas do Mediterrâneo Antigo; a representatividade das imagens da sexualidade masculina; a temeridade diante da morte no mar; abordagens antropológicas sobre o mito; os usos do passado por meio do mito do *mare nostrum*; questões de gênero, saúde e cura na Grécia Clássica; a arte funerária; os discursos em torno do festival das tochas em Atenas; releituras do mito entre a era Clássica e a Antiguidade Tardia; e os corpus musicais ligados à identidade das mulheres cristãs na Antiguidade Tardia.

Enfim, convidamos todos a uma excelente leitura!

INTRODUÇÃO

ENTRE O SAGRADO E O POLÍTICO: AS CULTURAS DO MEDITERRÂNEO ANTIGO E SUAS REPRESENTAÇÕES

Prof. Dr. Junio Cesar Rodrigues Lima

O mar Mediterrâneo não é apenas um dado geográfico. Na Antiguidade, ele foi o eixo de civilizações diversas, o catalisador de trocas materiais e simbólicas, e o cenário sobre o qual se projetaram os mitos fundadores, os rituais coletivos e as representações que moldaram identidades sociais, políticas e religiosas. Navegar por suas águas significa mais do que cruzar distâncias: é adentrar um espaço civilizacional em que as fronteiras eram constantemente negociadas — entre deuses e homens, entre o público e o privado, entre o humano e o monstruoso, entre o centro e as margens.

Este e-book — *Mitos, Festivais e Representações no Mediterrâneo Antigo* — reúne contribuições de pesquisadores vinculados a distintas instituições e tradições disciplinares, e que, juntos, oferecem ao leitor um panorama plural e interdisciplinar das experiências simbólicas que atravessaram as culturas mediterrânicas do mundo antigo. A obra está ancorada no tripé que dá título ao livro — mitos, festivais e representações —, mas articula esses elementos como eixos de inteligibilidade da história, não como categorias isoladas ou meramente descritivas. Entende-se, aqui, que o mito não é apenas narrativo; o festival não é apenas rito; e a representação não é mero reflexo. Cada uma dessas dimensões é tomada como tecnologia social e como linguagem constitutiva de mundos sociais, culturais e políticos.

Desde os estudos fundacionais da Escola de Annales até as abordagens mais recentes da História Cultural e da Antropologia Histórica, compreendeu-se que não se pode entender uma sociedade sem atentar para os seus sistemas de significação. O sagrado, o lúdico, o imaginário e o estético são dimensões que estruturam tanto as

práticas quanto os discursos sociais. Os mitos fornecem mapas mentais; os festivais, ritmos de pertencimento; e as representações, mecanismos de visibilidade e invisibilidade social. Ao historiador cabe não apenas mapear essas formas, mas decifrar seus códigos, seus enquadramentos e suas funções.

Esta coletânea assume esse desafio, e o faz a partir de diferentes objetos e perspectivas, percorrendo desde o Império Romano até a Antiguidade Tardia, passando por Grécia, Hispânia, mundo helenístico e as recepções modernas da Antiguidade. A pluralidade dos temas e métodos aqui apresentados é intencional: ela reflete o próprio caráter multifacetado do Mediterrâneo antigo, marcado por contatos interculturais, redes comerciais e confrontos teológicos, todos mediados por dispositivos simbólicos.

No primeiro capítulo, Brian Kibuuka propõe uma análise crítica do *Satyricon* de Petronio a partir da perspectiva das masculinidades, da sexualidade e da performatividade de gênero na Roma imperial. Utilizando uma abordagem interseccional, o autor revela como os personagens do texto habitam posições sociais instáveis, marcadas por um sistema de valores que associa penetração, honra e virilidade à cidadania e ao status. Ao desestabilizar o binarismo normativo, Kibuuka ilumina os modos pelos quais os corpos e os desejos foram disciplinados, marginalizados ou teatralizados no discurso literário romano.

A segunda contribuição, de Camila Alves Jourdan, tematiza a relação entre o mar e o sagrado na literatura grega arcaica e clássica. A autora parte da ambivalência simbólica do Mediterrâneo — simultaneamente fonte de vida e ameaça de morte — para pensar os modos pelos quais os navegantes helênicos representavam a experiência marítima. A invocação dos deuses nos momentos de crise náutica, como em *Odisseia* ou na *Ilíada*, revela não apenas uma religiosidade difusa, mas também a construção de uma antropologia do medo e da esperança diante da instabilidade do mundo natural.

No capítulo seguinte, María Cecilia Colombani examina a *Teogonia* hesiódica como um texto fundacional, cuja performatividade verbal está imbricada com elementos visuais e sonoros. Seu enfoque antropológico permite compreender como a cosmogonia grega se expressava menos como dogma e mais como experiência estética compartilhada. O nascimento dos deuses é aqui um processo de

teatralização do cosmos, que articula linguagem poética, sons e gestos em uma dramaturgia do sagrado.

O quarto capítulo, assinado por Glaydson José da Silva, desloca o olhar da Antiguidade para sua recepção moderna. O autor analisa como o regime fascista de Mussolini instrumentalizou o mito do *Mare Nostrum* para criar uma continuidade artificial entre a Roma Antiga e o nacionalismo italiano. A análise, ancorada na historiografia política e nos estudos de memória, revela como os discursos míticos são reatualizados como tecnologias de poder, reforçando hierarquias e exclusões sob a aparência da tradição.

No quinto capítulo, João Vinícius Gondim Feitosa discute os relevos votivos da deusa Higeia como expressões visuais de uma religiosidade terapêutica que articula gênero, corpo e cura. A presença feminina nos rituais de consagração médica da Grécia clássica revela como a saúde era não apenas uma questão médica, mas uma prática cultural de negociação de papéis sociais, especialmente entre mulheres devotas e figuras sacerdotais.

A arte funerária da Península Ibérica é o foco do sexto capítulo, onde José Fenoll Cascales propõe uma síntese das esculturas votivas e dos túmulos monumentais da Hispânia. A morte, aqui, é entendida como espaço de visibilidade política: por meio dos monumentos sepulcrais, elites locais inscreviam suas linhagens, reafirmavam sua posição social e reivindicavam pertencimento à ordem imperial romana.

No sétimo capítulo, José Roberto de Paiva Gomes examina o festival da Bendideia, celebrado em Atenas, como locus de tensão entre identidades cívicas e estrangeiras. O culto trácio à deusa Bendis, integrado ao calendário ateniense, revela os processos de incorporação ritual e resistência simbólica. O autor utiliza ferramentas da História das Religiões e da Antropologia Política para compreender os festivais como arenas de negociação da alteridade.

Julieta Cardigni, no oitavo capítulo, propõe uma leitura da reescritura tardia do mito de Psique e Cupido por Fulgêncio, revelando como a tradição clássica foi reinterpretada nos marcos do pensamento cristão nascente. O mito deixa de ser apenas relato erótico e transforma-se em alegoria moralizante — um indício das

mudanças paradigmáticas no modo de narrar, imaginar e representar o amor, a alma e a virtude.

O nono capítulo, de Laurent Capron, problematiza a edição crítica das partituras musicais gregas antigas. A reconstituição da música, fragmentária e especulativa, permite não apenas o resgate de um patrimônio sonoro perdido, mas a compreensão da música como forma de conhecimento, pedagogia sensível e expressão ritualizada da ordem cósmica.

Por fim, Wendell dos Reis Veloso encerra o e-book com uma reflexão sobre o cristianismo e a identidade de gênero na Antiguidade Tardia. A partir da figura de Macrina, irmã de Basílio de Cesareia, o autor analisa como as mulheres cristãs construíram espaços de agência espiritual e intelectual em uma sociedade marcadamente viril. A hagiografia torna-se aqui documento histórico e projeto político, capaz de revelar os mecanismos pelos quais o feminino foi legitimado, celebrado ou contido na tradição patrística.

A amplitude temática e a sofisticação metodológica deste volume atestam a vitalidade da pesquisa em História Antiga no Brasil e em redes internacionais de colaboração. Este livro é, em si, um festival de ideias. Os mitos, aqui revisitados, não pertencem apenas ao passado, mas continuam a ser narrados, reinventados e debatidos. Os festivais, ainda que silenciosos em seus altares, reverberam nos estudos que os escutam. E as representações, longe de estáticas, seguem moldando o olhar com que lemos o mundo — antigo e contemporâneo.

Que este livro sirva não apenas como repositório de erudição, mas como ponto de partida para novas investigações, novas perguntas e novas interpretações sobre os modos como os antigos pensaram o divino, o político e o humano.

No Mediterrâneo antigo, o mito não era ilusão, mas gramática da existência; o festival não era fuga, mas reafirmação de pertencimento; e a representação não era espelho, mas invenção de mundos possíveis. Entre as águas móveis do mar e os deuses imóveis dos altares, as sociedades antigas escreveram sua história não apenas com leis e guerras, mas com ritos, imagens e narrativas que ainda nos convocam a pensar o humano.

Prof. Dr. Junio Cesar Rodrigues Lima

1

IMAGENS E REPRESENTAÇÕES SEXUAIS MASCULINAS EM SATYRICON DE PETRÔNIO

Prof. Dr. Brian Kibuuka¹

(Universidade de Coimbra; Universidade Estadual de Feira de Santana)

INTRODUÇÃO

A pesquisa de gênero dedicada à Antiguidade compreende, muitas vezes, a utilização acrítica do binarismo de gênero sem que haja reflexão a respeito dos limites da simplificação binária nas sociedades humanas.²

O estudo da sexualidade no âmbito de uma análise de gênero rompe com o binarismo e com a heteronormatividade,³ e contribui para que obras da Antiguidade sejam vislumbradas a partir da diversidade que apresentam. Gênero é um conceito mais amplo que sexo (sobre sexo: Birke, 2001, 310; sobre gênero: Wilchins, 2004, 85, Witten, 2003, 217), mas ambos pressupõem aspectos sociais que tornam as masculinidades e feminilidades referências normativas constantemente ultrapassadas nas *performances*. Sendo o gênero não uma categoria natural, mas relacionada indissolúvelmente também aos aspectos biológicos, mas dentro de um eixo complexo de práticas que caracterizam as identidades, o gênero é performativo. Nas palavras de Butler:

Nesse sentido, o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser

¹ Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto CECH-UC: UIDB/00196/2020. Todas as traduções para o português das fontes clássicas incluídas nestas partes são do autor.

² Medeiros afirma: “O binarismo de gênero é um sistema cultural que se estabelece pela manutenção da tradição e das convenções patriarcais, instituindo os significados de homem/mulher, macho/fêmea, corpo, sexo e gênero. A relação entre os polos opostos do sistema binário, regida pelo desejo, homologa-se por dogmas religiosos e pela estrutura jurídica e resguarda regimes de poder que sobrelevam o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória, a chamada norma hétero [...]” Ver: Medeiros, J. W. de M. “A flor de jacinto”: e quando o/a professor/a é gênero não binário? *Gênero* 19 (2), 2019, p. 94 (p. 93-111).

³ Heteronormatividade é, segundo Butler, “o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade de gênero por via da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 67).

performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância — isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. No desafio de repensar as categorias do gênero fora da metafísica da substância, é mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, de que "não há 'ser' por trás do fazer, do realizar e do tomar-se; o 'fazedor' é uma mera ficção acrescentada à obra — a obra é tudo". Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós afirmariamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados. (Butler, 2018, 48).

Analisar o gênero em geral, e a sexualidade em particular, em sua dimensão performativa no mundo imperial romano é um desafio. Começar a enfrentá-lo envolve a percepção de que os textos, imagens, restos arquitetônicos, utensílios – ou seja, as fontes – tangenciam, todos, em maior ou menor grau, o imaginário socialmente compartilhado. Há, no mundo romano da Antiguidade e nas culturas em geral, um imaginário individual, construído por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). Tal imaginário individual se relaciona com o imaginário coletivo que se adquire por contágio, seja por aceitação do modelo do outro, disseminação (igualdade na diferença) e imitação. Segundo Maffesoli:

[...] o imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra - estátua, pintura - há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de 'algo mais', uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário" (Maffesoli, 2001, 75).

O imaginário também é, segundo Maffesoli, algo que armazena sentidos, emoções, vestígios, sentimentos de afetos, símbolos e valores, estabelecendo um vínculo, servindo de cimento social, tornando aquilo que o imaginário liga, algo coletivo (Maffesoli, 2001, 76).

Os imaginários, entidades mais amplas, se desdobram em representações individuais e coletivas. As representações individuais e coletivas dizem respeito àquilo que os membros de um grupo compartilham, preservando o vínculo, viabilizando a interação e trazendo um certo conjunto de códigos e símbolos uniformes (Moscovici, 2001, 47). Segundo Amossy, os discursos coletivos se

viabilizam nas expressões do que se convencionou chamar aqui de imaginário e representação: as imagens, imbuídas de um *ethos* que porta em si uma capacidade de engendrar um processo interativo de influência sobre o outro (Amossy, 2001; sobre o *ethos*, ver: Maingueneau, 2008, 68).

As imagens e representações de gêneros, considerados aqui performativos, os quais se reportam ao imaginário compartilhado, permitem identificar em textos literários aspectos que, sendo comunicados em um determinado contexto, colocam à prova conteúdos normativos. Isso se faz por meio do mapeamento desses discursos, cruzando-os com as muitas peculiaridades permitidas no campo literário, e que só fazem efeito pela sua verossimilhança (e seu contrário), pelo seu contraste com as práticas corriqueiras (ou subscrição delas), mas também mediante a possibilidade de existência, ainda que com estranhamento, daquilo que se representa.

Logo, toma-se aqui a obra *Satyricon* de Petrónio, não como um texto que visa retratar práticas sexuais corriqueiras, nem como um texto que funda uma nova maneira de ser com alteridade máxima. Ao subscrever papéis e *performances* de gênero, muitas delas sexuais, às quais explicitadas produzem até mesmo efeito cômico, *Satyricon* se torna veículo não apenas do imaginário compartilhado, mas tende a representar, em maior ou menor grau, comportamentos proscritos, reprimidos e/ou envoltos em sigilo, os quais indiciam, ainda que literariamente, *performances* sexuais marginalizadas, ou mesmo aquelas imaginadas, planejadas ou silenciadas.

Este texto, para a análise das imagens e representações sexuais masculinas de *Satyricon* de Petrónio, segue um itinerário. Primeiramente, após a introdução e apresentação dos conceitos feita acima, passa-se à apresentação da obra de Petrónio. Em seguida, faz-se uma descrição das sexualidades na Roma imperial e, a seguir, das imagens e representações sexuais masculinas de Encólpio, Ascilto, Giton e Eumolpo em *Satyricon*.

SATYRICON DE PETRÔNIO: UM BREVE ESCOPO DA OBRA

A obra *Satyricon* é comumente atribuída a Petrónio,⁴ que é descrito por Tácito como alguém que descreveu os excessos vergonhosos de Nero, com os nomes de seus companheiros e companheiras, e relatou as suas ações libertinas, e enviou o relato

⁴ Para a análise da chamada “questão petroniana”, ver: Favarsani, Fábio, A pobreza no *Satyricon*, de Petrónio. Ouro Preto: Ed. da UFOP, 1999, 17-24.

sob sigilo ao próprio imperador (Tácito, *Annales* 16.19). Petrônio seria um *arbiter elegantiae* (um tipo de ministro do bom gosto) de Nero. Segundo o mesmo relato, Petrônio teria morrido em 66, forçado a cometer suicídio pelo imperador, que o considerava culpado de tramar sua derrubada.

Breve análise da investigação geral de *Satyricon*

Satyricon foi recebida na maior parte da crítica até a década de 1960 como uma obra indecente, até que a contribuição de Sullivan (1968) iniciou um debate acadêmico sério do texto. O estudo de Petrônio feito por Sullivan analisa a forma “prosimétrica” do romance, estabelecendo ainda discussões sobre a importância da paródia no *Satyricon*. Sullivan também propõe uma pouco convincente interpretação psicanalítica das cenas sexuais da obra.

Apenas em 1971, com a contribuição de Rose, uma data de composição convincente para *Satyricon* foi estabelecida. Rose indicou a data neroniana para a obra, e identificou Petrônio com o “Petronius Arbiter” citado em Tácito. Antes disso, porém, a análise dos gêneros literários que confluem em *Satyricon* foi proposta por Walsh (1970), o que fomentou ainda mais o enfrentamento crítico do texto petroniano.

A análise das qualidades satíricas da obra, das diferenças e semelhanças entre Petrônio e Sêneca, e a interpretação psicanalítica das aventuras sexuais de Encólpio feitas por Sullivan (1968) abriram espaço para Slater (1990) aplicar a análise narratológica, especialmente a teoria da resposta do leitor, para desvendar sentidos na estrutura deliberadamente episódica da obra. Slater viu nas viagens de Encólpio uma jornada em busca de significado e de realização do eu.

Conte (1996) também propôs uma análise narratológica de *Satyricon*, porém, com um modelo teórico original que considera Petrônio um “autor oculto” entre o Encólpio personagem e narrador. Como narrador, Encólpio seria um “narrador mitomaniaco”, e a obra toda seria uma paródia da literatura épica, heroica e da oratória. No mesmo ano, Schmeling (1996) contribuiu com a pesquisa oferecendo uma visão geral concisa de todas as questões principais como autoria, transmissão do texto, a reconstrução do enredo do romance, o estilo e o gênero da narrativa.

Leão (1997 e 1998) destacou em dois artigos a encenação de uma comédia, os aspectos satíricos e as questões morais da obra de Petrônio. Em 2001, Courtney

publicou o seu comentário da obra sob uma perspectiva filológica, destacando as paródias e alusões literárias petronianas. A obra de Courtney e o artigo de Leão (2008) ajudam a identificar alusões sofisticadas a autores gregos e romanos, e o papel do sexo em *Satyricon*.

Leão também contribuiu com as análises de *Satyricon* 85-87, fazendo uma investigação dos aspectos geracionais (2003), e analisou os paradigmas tradicionais submetidos à crítica na obra (2004). Fez ainda uma breve análise da Festa de Trimalquião (2005a) antes da publicação de sua própria tradução de *Satyricon*, cuja introdução resume algumas questões analisadas nas obras pretéritas (2005b). A análise narrativa estilística e de gênero foi feita pelo autor em duas obras (Leão 2006, 2008).

Aspectos introdutórios de *Satyricon*

O título de *Satyricon* é proveniente da expressão latina *Libri Satyricon, Satyricon, Satirici/Satyrici libri, Satyri fragmenta ou Satirarum libri*, ou “livro de coisas para sátiros”. A obra é uma narrativa em prosa contendo alguns versos eventuais, sendo organizada em torno de certos personagens de má reputação. O que há supérstite da obra parece ser apenas uma fração do original, com destaque à cena do Jantar de Trimalquião. O cenário da obra é o sul da Itália, provavelmente começando em uma *urbs* grega da Campânia (que nunca é indicada pelo nome, mas é Puteoli ou Nápoles), e terminando em Crotona, uma antiga cidade grega no Mar Adriático.

A trama perdida parece conter Encólpio diante de rituais secretos sagrados para o deus fálico Priapo. Por essa razão, a sua punição foi a impotência, que parece afligi-lo apenas esporadicamente. Há ainda, na parte perdida, a sedução da esposa de Licas, o capitão do navio que aparece no fim da obra (99-115). A obra começa com o jovem Encólpio discursando, tendo acabado de ouvir um discurso sofisticado feito por Agamêmnon, um professor de retórica. (1-2).

Entre os temas de *Satyricon*, está a decadência na arte, literatura e moral, além da onipresença do sexo, da morte, dos excessos que atravessam a jornada de Encólpio, protagonista e narrador que tem em Crotona o pseudônimo Polyaeos (130 - uma clara alusão a Ulisses); Ascilto, a um só tempo amigo e rival de Encólpio por Giton, um *puer*, ou algo semelhante a um *erómenos*. Os três, Encólpio, Giton e Ascilto, são *extra legem*, “foras-da-lei” (125.4) imbuídos de educação formal. Ascilto

é um *adulescentulus* [jovenzinho], podendo ser mais jovem que Encólpio. Giton tem dezesseis anos (97.2). Os três, Encólpio, Ascilto e Giton, são belos. Um terceiro personagem, Eumolpo, completa o quadro de masculinidades relacionadas em uma dinâmica em movimento. As demais personagens masculinas não seguem acompanhando os *fratres*, a não ser esporadicamente.

Em *Satyricon*, há personagens que denunciam o caráter paródico do texto. O professor de retórica Agamêmnon, e seu assistente Menelau – ambos são personagens de Homero. Quartilla (“pequena quarta”), é uma sacerdotisa de Priapo. Trimalquião (um barbarismo formado pelo grego *treis* , "três vezes", e o termo hebraico *melekh*, que significa “rei”), é um *libertus* rico, com muito dinheiro, mas educação e latim paupérrimos. Fortunata (“Sortuda”), esposa de Trimalquião, dançarina e ex-prostituta. Habinnas (em hebraico, “escultor de pedra”), pedreiro e escultor do monumento funerário de Trimalquião. Cintila (“cintilante”), esposa de Habinnas.

Há ainda em *Satyricon* amigos do trio protagonista (e de Eumolpo, o quarto, poeta muito ruim e oportunista), Hermeros (“amante de/por Hermes”), Fileros (“amante da luxúria”) e Niceros (“amante da vitória”), sendo, os três, amigos cujos nomes estão ligados pelo étimo “eros”. Bargates, nome de origem semítica (ver um Bargates em CIL 1.2.2678-2708), é o zelador da *insula* onde Encólpio mora. Licas é o capitão de um navio que foi traído por Encólpio – sendo o nome o mesmo do servo de Hércules que participou da morte de seu mestre com uma camisa envenenada. Pannychis (“festival noturno”) é uma jovem de sete anos que foi entregue por Quartilla a Giton para ser deflorada.

Outras personagens notáveis são: Trifena (“senhora extravagante”), que é uma passageira do navio de Licas, e segue para o exílio por entrar em conflito com a legislação antiadulterio de Augusto, sendo Giton algum tipo de ex-parceiro sexual dela. Circe, mulher de Crotona, que tem o mesmo nome da personagem da *Odisseia* de Homero. Crisis (“Menina de Ouro”), a empregada de Circe, assim como Proselenos (“que precede o Sileno”). Oinoteia (“deusa do vinho”), mulher contratada para curar Encólpio da impotência. Por fim, há Filomela (“amante do canto”), *matrona inter primas honesta* (“uma dama quase incomparável quanto à respeitabilidade”).

Satyricon alterna prosa com partes em versos (sátira menipeia), como também os discursos dos personagens individuais são adaptados com precisão aos respectivos falantes e sua situação. Há na obra trinta e três poemas de comprimento variável, como epigramas curtos de linha única (58.8) que contrastam com os Poemas de Troia (89) e da Guerra Civil (*Satyricon* 119-124) em 295 versos.

Em relação às intertextualidades, como Odisseu, Encólpio é perseguido pelos deuses, embora seja atingido pela impotência por Priapo, o deus da fertilidade. Apesar de *Satyricon* aludir à pornografia e à pederastia, o tema que atravessa a narrativa é o fracasso sexual de Encólpio, que é um índice que parece apontar para o seu fracasso em uma dimensão mais abrangente.

A presença de libertos, escravos, prostitutas, oradores, ricos, capitães de navio, idosos – uma diversidade de personagens, em uma diversidade de cenas – demanda o reconhecimento das imagens e representações de gênero, com um breve recorte interseccional que permita abordar *Satyricon* de forma mais direta e precisa, à luz de seu contexto.

GÊNERO E SEXUALIDADE NA ROMA IMPERIAL: ASPECTOS GERAIS

Os romanos subscreviam a masculinidade e feminilidade como advindos do *status* e dos papéis ativos-passivos, subscrevendo em alguma medida a dicotomia entre masculino e feminino como um paradigma social. Além disso, a identidade social estava relacionada às expectativas sociais convencionais de papéis de gênero (Tajfel & Turner, 1986, 7-24; Ashforth & Mael, 1989, 20-39; Terry & Hogg, 1996, 776-793; Clark & Rose, 2013, 46; O'Brien, 2014, 463; Berg Inge Cho, 2019, 3), mas permitia ainda assim diferentes estados corporais para cada sexo.

Há ainda, no mundo romano, como em outros tantos contextos de interação humana, assimetrias⁵ que são de gênero, de *status*, etárias, de capacidades corporais, econômicas *etc.*, às quais coexistem e interagem, formando um quadro complexo de desigualdades. Tal quadro interseccional⁶ carece de vislumbre, visto pertencer ao

⁵ Assimetrias ou desigualdades são, neste texto, distinções e desigualdades que interferem na gradação de honra, dignidade, valor, prestígio e outras referências que, relativamente às relações entre sujeitos, interferem no nível de liberdade, autonomia ou demais agenciamentos.

⁶ Uma vez que o gênero diz respeito às múltiplas realizações da identidade sexual e de alinhamento social, para além dos estereótipos binários, a diversidade inerente ao gênero se dá no âmbito da cultura, sendo a interseccionalidade a dimensão que auxilia na tarefa de analisar o gênero à luz de outras categorias que coexistem e se tocam, interferindo nas hierarquias e nas assimetrias que carregam as *performances* sociais. Ver: Enderstein, A. M. 'First of All, Gender Is Power': Intersectionality as Praxis in Gender Training. *Studies on Home and Community Science* 11(2), 2018, p. 44-56. Além disso, "[...] o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece

âmbito das desigualdades que provocam (e são provocadas) pela marginalização, e atravessam textos como *Satyricon*, cujo objetivo é representar aquilo que, mesmo emulando o grandiloquente e digno, é o contrário disso.

A evidência da existência da diversidade na Roma imperial muitas vezes se dá na marginalidade social dos gêneros, um reflexo da preferência romana pela masculinidade em detrimento de outras *performances* de gênero, a começar da predileção pelos nascituros do sexo masculino e da rejeição das meninas no nascimento (Plínio, o Jovem, *Epistulae* 4.15.3, Ovídio, *Metamorfoses* 9.666–797; P. Oxy. 744; Cícero, *Epistulae ad Atticum* 11.9.3; Plutarco, *Quaestiones Romanae* 102, 288c; Macróbio, *Saturnalia* 1.16.36). A crença de que havia atributos próprios a homens e mulheres, e que ambos eram desiguais – com propensão para a superioridade masculina – é parte do imaginário da Antiguidade (Aristóteles, *Pol.* I.2, 1252a32, I.5, 1254b12–15; Teofrasto, *Oeconomica* 1344a4; Plutarco, *Marcus Cato* 8.2, *Moralia* 140d; Ário Dídimos, *Epítome de Aristóteles* 145,5; 149,5).

A crença na ascendência masculina sobre as mulheres também inclui a noção de que a condição das mulheres é inferior à dos homens, sendo esse considerado um fato indiscutível (Plutarco, *Marcus Cato* 8.2; Papinianus, 31 *quaest.* d 1.5.9), pois as mulheres teriam julgamento fraco (*infirmitas consilii*, Cícero, *Pro Murena* 12.27; *Pro Flaco* 30). Ainda mais: tal inferioridade se estende à compreensão de que grupos marginalizados, como estrangeiros bárbaros, escravos e prisioneiros, ainda que masculinos, não tinham masculinidade (Patterson, 1982, 5-7).

No mundo romano, não se classificavam as condutas de acordo a orientação sexual, conforme o amor pelas mulheres ou pelos homens, mas pela atividade e passividade, com privilegiamento da virilidade relacionada à penetração (Veyne, 1986, 43). Os homens adultos normalmente penetravam tanto mulheres quanto rapazes. Uma vez que o homem adulto preferisse ser penetrado (*cinaedus*), ele cometia o que se considerava um desvio sexual que, mesmo não homólogo ao conceito moderno de “homossexualidade”, recebia críticas com tons homofóbicos e aproximava tal homem das mulheres (Richlin, 1993, 523-573).

interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (Butler, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 20.)

A masculinidade penetradora era representada na Roma imperial por Priapo, figura que está no centro de todo o complexo sistema do humor sexual. A representação costumeira de Priapo é de um homem ameaçador, com um falo enorme, sendo propenso a defender-se comprovando sua força, virilidade. O homem forte, de extrema virilidade, é o estereótipo indicado para a masculinidade (Richlin, 1992, 58),

Uma vez que os padrões de gênero romanos se conectam à figura de Priapo como representação daquilo que é ativo, as outras representações que se relacionam a essa reforçam o seu sentido. Uma delas é a alusão a Ovídio (1.9), em que o poeta diz que *militat omnis amans* [todo amante luta na guerra]. Outra é a menção eufêmica do membro viril masculino como uma arma – geralmente, espada (Richlin, 1992, 59). O uso do membro viril, porém, é diverso, e engendra um conjunto de vocábulos sexuais que, por extensão, colocam as práticas não estereotipadas e normativas em evidência.

O sexo: os vocábulos da penetração

O vocábulo que se refere à atividade sexual relacionada à vagina é *futuo* (Catulo 97.9; Marcial 9.3.10; 3.87.1; 10.81.1). O verbo *futuo* no ativo é utilizado para se referir ao ato de fazer sexo com penetração. O particípio ativo do verbo designa quem penetra. A voz passiva designa aqueles que são penetrados, os quais são, muitas vezes, mulheres – mas não apenas elas. Eventualmente, o verbo pode se reportar ao *cunnilincto*, caso o penetrado seja do sexo masculino.

O verbo específico que designa a atividade sexual relacionada ao ânus é *paedico* (Catulo 21.4; Marcial 7.67.1; 11.94.6; 11.104.17), sendo o sujeito ativo o *paedicator* ou *paedico*, e os sujeitos passivos *pathicus*, *pathica* ou *pathicum*. Quando o termo é empregado a uma pessoa do sexo masculino, ele deve ser *cinaedus* ou *pathicus* (Catulo 16.2; Juvenal 2.99)

As relações sexuais orais têm um verbo específico: *irrumo*. No particípio ativo, o verbo é utilizado para se referir a quem recebe o sexo oral. Na voz passiva, o verbo é utilizado para se referir a quem pratica felação, sendo utilizados dois termos diferentes para designar homens que praticam felação (*fellator*) e mulheres que a praticam (*fellatrix*) (Marcial 14.74; 11.30).

Uma vez que o antigo costume romano relacionado à intimidade designava os homens como ativos em relações sexuais e ao mesmo tempo exigia que eles fossem inacessíveis, é necessário examiná-lo dentro de um contexto conceitual mais abrangente. Esse padrão retrata indivíduos de alto status social como capazes de proteger seus corpos contra invasões de várias formas (Walters, 1997, 29-46). Essa norma evidencia a intersecção do "gênero" com outras categorias sociais na cultura romana: alguns homens, devido à sua posição inferior na hierarquia social, não eram considerados plenamente masculinos e, portanto, eram privados dessa qualidade "masculina" de invulnerabilidade corporal.

No caso de *Satyricon*, prevalece um vocabulário sexual repleto de eufemismos. O termo *cinaedus* é utilizado (21.1-2, 23-24), bem como *caedo* como uma metáfora sexual para a penetração (16, 21-22, 35, 45, 52, 54, 62-63, 72, 80, 89, 91, 102, 109, 119-120, 122-123, 138). O termo *extorqueo* também é utilizado (9, 21, 35, 48, 87, 36, 140), bem como a “vara” de osso de baleia (*balaenaceam tenens virga* - 21), a saia engatada alto (*alteque succincta* - 21), objetos fálicos penetrantes (*acumatoria* [21], *pungebat* [21, 56, 87, 113], *penicillo* [21], *opprimebat* [21.1]), o *virga* como uma metáfora fálica, e *tribas* (mulheres que penetram sexualmente outras pessoas com clitoris de grandes dimensões).

Práticas sexuais degradantes

O vocabulário sexual empregado na retórica sexual e de gênero romana aponta para uma cultura em que a integridade corporal ou a disposição à invasão do corpo coloca os *uiri*, cidadãos adultos romanos, como penetradores impenetráveis das mulheres, pobres, escravos, prisioneiros e bárbaros (Dover, 1989; Halperin, 1990; Winkler, 1990; Richlin, 1992; Walters, 1997, 32), como evidencia a história romana da violência sexual expressa na guerra e no estupro (Tácito, *Annales* 2, 4; Nguyen, 2006, 75-112).

Via de regra, como o penetrado é feminino (Skinner, 1997, 7), as evidências tendem a classificar as vítimas de exploração sexual e violência (Moses, 1993, 50) como efeminadas, e a sua subordinação sexual, relacionada à subordinação física (Joshel, 2010; Harper, 2011), se desdobra em uma crença quanto a aptidão para *performances* sexuais/sociais. As mulheres, por exemplo, ao mesmo tempo em que estão aptas para os trabalhos domésticos (Tito Lívio, *Ab urbe condita* I.57.9), são

inaptas para os *virorum officia* da mesma maneira que libertos, escravos, bárbaros, pobres e todos os outros corpos penetráveis e violáveis. A exigência para que as mulheres fossem modestas, castas, caseiras (CIL VI, 10230, 11602, 15346; CIL VIII, 647) as particularizam, mas os outros corpos considerados inferiores tinham em comum com as mulheres que eles estavam todos subordinados ao homem livre (Joshel & Murnaghan, 1998,1). Todos eram, de uma maneira ou de outra, pressionados e condicionados a permanecerem ligados aos seus maridos/senhores pelo vínculo da propriedade na categoria de parentesco fictício (Patterson, 1982, 63; Joshel, 1992, 43-45).

A desigualdade de gênero, manifestada por meio de insultos verbais e assédio, toques indesejados e agressões físicas, também se estende à esfera da intimidade sexual, onde os limites impostos pelo status social entre aqueles que podem ser penetrados sexualmente e aqueles que são considerados inacessíveis são essencialmente os mesmos que delineiam quem pode ser punido e quem está livre de punição. Essa conexão revela uma interseção entre poder e controle, onde aqueles que ocupam posições de maior prestígio social têm a capacidade de impor sua vontade sobre os outros, tanto no contexto das relações sexuais quanto na imposição de penalidades. Essa dinâmica reforça as disparidades de poder presentes na sociedade e perpetua a marginalização daqueles que são considerados menos privilegiados em termos de status social e de gênero.

As categorias identificáveis nas hierarquias sociais e de gênero dos que não são capazes de submeter (todos) os outros ao seu controle, ao seu *imperium*, são igualmente incapazes de defenderem as fronteiras de seu corpo. O *impudicus* e desprovido de *uirtus*, daquilo que é próprio do *uir*, são, por exemplo (adaptado de Walters, 1997; Clarke, 2005):

- Os **jovens nascidos livres e mulheres respeitáveis e penetráveis**, tanto porque não são *uiri*, quanto porque ainda não o são. Eles, apesar disso, tem conexões familiares com homens protegidos pela legislação para que fosse garantida a sua inviolabilidade física e/ou sexual.
- Os **homens ou mulheres castigáveis** e sexualmente penetráveis, caracterizados como *male uir*, *parum uir*, *cunnilinctor*, *cinaedus*,

pathicus e *fellator* e outras expressões semelhantes. Esses são aqueles acusados de ter atributos que os identifiquem como *effeminatus* (“efeminado”) ou *muliebris* (“como de mulher”).

- Os **híbridos masculinos e femininos**, muitas vezes qualificados como *delicatus* (‘delicado’), *eneruis* (‘sem forças’), *fractus* (‘quebrado’) ou *mollis* (‘mole/suave’) quando homens, e seus contrários quando mulheres. No caso dos homens, eles são associados à *mollitia* (‘moleza/suavidade’), e não são completamente masculinos. Quando mulheres, não são completamente femininas.
- **Os/as infames**, que são as prostitutas, as adúlteras, os eunucos, os castrados, os prostitutos e os atores, geralmente chamados, quando homens, de *cinaedus*. Quando homens, os infames são considerados homens que desejam ser utilizados como mulheres por outros homens, ou podem ser vítimas disso mesmo sem anuência (Clarke, 2005, 271-298). O termo *cinaedus* inclui o indivíduo capaz de praticar sexo recíproco entre homens adultos.

AS PERSONAGENS DE *SATYRICON*: ENQUADRAMENTO GENÉRICO-SEXUAL DAS REPRESENTAÇÕES E IMAGENS SEXUAIS MASCULINAS

O sexo tem grande importância em *Satyricon* (Bianchet, 2016, p. 199). As personagens da obra, movidos pela *uoluptas* (30, 33, 85, 86, 101, 106, 119, 127-130, 133-134, 139), têm experiências sexuais que são múltiplas. As personagens são muito sexuais, e apreciam os *Veneris gaudia*. Os próprios protagonistas de Petronio são *fratres* masculinos que se relacionam sexualmente entre si e com outras personagens, especialmente Encólpio, Giton e Ascilto. Os três se designam mutuamente por *frater* e *frater sanctissime*, termos que são usados em um sentido negativo, como *intra verba* (9, 11, 133) e eufemismo para a união sexual entre homens (10.6, 80.4, 127.2, 129.8).

Outro termo, *comes*, é designativo do superintendente, tutor, pedagogo ou professor de jovens (Virgílio, *Eneida* 2.86; 5.546; Suetônio, *Augusto*, 98; *Cláudio*, 35, mas é utilizado para designar a relação entre Ascilto e Giton, por exemplo, em sentido sexual (9). Há ainda outros termos em *Satyricon* 9, como *muliebris patientiae scortum* [“prostituto de sofrimento igual ao das mulheres”], *gladiator obscene*

[gladiador indecente], *nocturne percussor* [perseguidor noturno] e *homo estultissimo* (este último, em 10 e 65) que também são eufemismos.

Desde os protagonistas, *Satyricon* utiliza a penetração como um marcador de masculinidade, o que corresponde à masculinidade hegemônica em Roma. Porém, paradoxalmente, a obra de Petrónio revela uma constante falta de masculinidade nas personagens principais, que não apenas apresentam deficiências em sua expressão masculina, mas também são frequentemente superados pelas mulheres. A narrativa ressalta a fragilidade dos protagonistas masculinos, que são retratados como incapazes de exercer controle sobre seu ambiente e são subjugados pelas forças femininas dominantes. Essa representação desafia os estereótipos tradicionais de gênero, enfatizando a habilidade das mulheres em assumir papéis de liderança e influência, enquanto destaca as fraquezas e falhas do padrão masculino convencional.

Há, em *Satyricon*, figuras identificadas como masculinas que são designados ou se autodesignam *uiri* (25: Quartilla dizendo que se submeteu a um homem; há ainda os autoelogios em 54 e 76. Ver ainda: 81, 89, 111-112, 119, 121, 123, 127, 129). Porém, a ausência de *uirtus* e a presença de pobres, libertos, estrangeiros e escravos não só fazem personagens como Trimalquião dizerem que são *homo inter homines* (57), mas faz também com que eles eventualmente tratem com pejo outros homens (45, 54, 63, 71, 73, 127). O termo *homo*, adjetivado para denotar distinção em sentido positivo (*lautissimus homo* [“homem riquíssimo”] em 26.9 – ver ainda 70.2) ou negativo (*homo stultissime* [“homem burríssimo”] em 10.1 – ver ainda 45.8; 54.1), denota também o *status* (74.13), em oposição a *uir*.

Para analisar a caracterização sexual de *uiri* e *homines*, porém, passa-se à análise das imagens e representações sexuais das personagens masculinas Encólpio, Ascilto, Giton e Eumolpo.

ENCÓLPIO, ASCILTO, GITON E EUMOLPO: UMA ANÁLISE DAS IMAGENS E REPRESENTAÇÕES SEXUAIS

Encólpio é, em *Satyricon*, a um só tempo personagem principal e narrador. Provavelmente proveniente de uma localidade helênica, como o seu nome sugere (talvez a Massília, onde a história de Petrónio pode ter começado), sua trajetória é eivada de humilhações relacionadas à sua falha em se manter viril, ao mesmo tempo em que ele é narrador de sua própria condição precária.

Há, em Encólpio, a representação do *urbanus* e do *scholasticus*, do jovem efeminado (como sugere os seus cabelos cacheados em 18.4, 97.2). Ele é educado em retórica – portanto, apto para entrar em disputas (7.1, 10.4-6, 16.4, 24.2, 116.5). Ao mesmo tempo, ele demonstra ser inábil nas disputas que trava com Ascilto (9.2-10.1), Eumolpo (92.1-5) e Trifena (113.5-9) por Giton.

Sexualmente, Encólpio tem um órgão sexual notável (24.7, 92.7-11, 105.9-10), e compartilha da companhia de Giton, jovem sexualmente passivo. Encólpio, que se diz um *uir* apto para penetrar Giton com o seu falo, e Ascilto com sua espada (*gladio*, 9.3) por causa dos seus crimes sexuais, subscreve a vingança e virilidade épicas (Virgílio, *Eneida* 9.44). Ao mesmo tempo, ele não tem em si, no decorrer do texto, algo além de uma coragem fingida (80, 82, 108), e os insultos de Hermeros o feminizam, animalizam e infantilizam (57-58); e por andar com um prostituto e catamita pago (113), Trifena diz: “*si uir fueris*”. Logo, Encólpio é descrito como um jovem que procura se comportar como um *uir*, mas falha.

Ascilto, por sua vez, é apresentado como estuprador/violador/penetrador em *Satyricon*, pois Giton alega ter sido violentado por ele enquanto Encólpio estava ausente (9.2-5). A infâmia desejada por Ascilto é indicada juntamente com três epigramas de Marcial (9.105; 12.97; 9.44). Ele deseja que Giton imite o que Cornelia fez em favor de Graco, o que Julia fez para Pompeu, o que Pórcia fez para Brutus e o que Juno e Ganimedes fizeram em favor de Júpiter.

O *status* de Ascilto é de liberto (81.4), mas ele não conseguiu honradamente esta posição:

Effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi, ut inter tot audaciae nomina mendicus, exul, in deversorio Graecae urbis iacerem desertus? Et quis hanc mihi solitudinem imposuit? ... Nam aut vir ego liberque non sum, aut noxio sanguine parentabo iniuriae meae.

Fugi do julgamento, enganei a arena, matei meu anfitrião, para que entre tantas ações ousadas eu jaza um mendigo, um exilado, abandonado em uma hospedaria de uma cidade grega? E quem me impôs esta solidão? ... Pois ou sou homem e não sou livre, ou suportarei o sangue de meus erros com sangue odioso.

O texto indica que ao mesmo tempo em que Ascilto pleiteia a condição de *uir* por meio da vingança - ele é um violador, capaz de atuar em espaços públicos como protagonista na coragem e na virulência, - ele, por outro lado, ludibria, subverte a justiça e demonstra o descontrole típico das mulheres em sua falta de contenção. As mulheres em *Satyricon*, ainda que sejam senhoras, são prostitutas ou devassas; ainda

que casadas, são adúlteras sem pudor (110), e elas são sexualmente descontroladas, pois ao lado de eunucos e cantores, tocam nas genitálias e felam suas vítimas (21 e 23). Ascilto é em parte relacionado à masculinidade superior romana. Mas ele também representa a vinculação entre a liberdade de agenciamento, a possibilidade de ferir, a possibilidade de penetrar, e a peculiaridade feminina que atravessa sua conduta: ele carrega consigo a marca da *intemperantis licentiae*:

Ceterum Ascyltos, intemperantis licentiae, cum omnia sublatiis manibus eluderet et usque ad lacrimas rideret, unus ex conlibertis Trimalchionis excanduit, is ipse qui supra me discumbebat, et “Quid rides” inquit “vervex? An tibi non placent lautitiae domini mei? Tu enim beatior es et convivare melius soles. Ita tutelam huius loci habeam propitiam, ut ego si secundum illum discumberem, iam illi balatum duxis sem. Bellum pomum, qui rideatur alios; larifuga nescio quis, nocturnus, qui non valet lotium suum. Ad summam, si circumminxero illum, nesciet qua fugiat. Non mehercules soleo cito fervere, sed in molle carne vermes nascuntur.

Ascilto deixou-se levar por completo, ergueu as mãos e fez piada de tudo, e riu até chorar. Isso irritou um dos companheiros libertos de Trimalquião, o homem que estava sentado logo acima de mim. “Do que você está rindo, cabeça de carneiro?” ele disse. “As coisas boas do nosso anfitrião não são boas o suficiente para você? Suponho que você esteja mais rico e acostumado a uma vida melhor? Como espero ter os espíritos deste lugar do meu lado, se eu estivesse sentado ao lado dele, já deveria ter parado seu balido. Um belo jovem barbeador para rir de outras pessoas! Algum vagabundo voando noturno que não vale a pena. Na verdade, quando eu acabar com ele, ele não saberá onde se refugiar. Juro que, via de regra, não me irrita facilmente, mas em carne mole os vermes se reproduzem.

Ascilto, quando é ultrajado por Hermeros, é chamado de termos que remontam para a sua animalização: ovelha estúpida e castrada, verme e cabra (57). Ele também é chamado de *laticulosus* [bebê]. Em seguida, ele se torna fugitivo, “noturno”, uma carne *molle* – um híbrido: ele é, ao mesmo tempo, alguém provido e desprovido de virilidade. Encólpio e Ascilto, ambos, imbuídos da pretensão de serem *uiri*, são *homines* híbridos.

Giton, o *puer delicatus* de *Satyricon*, objeto das investidas sexuais de Encólpio, de Ascilto e de Eumolpo, é alvo da rivalidade masculina por estima e por sexo. Ao mesmo tempo, destaca-se a sua singular capacidade sexual, ainda que ela seja desleal, por não manter as relações antigas. Por exemplo, Giton troca facilmente Encólpio por Ascilto (79.9-80.6).

Além da infidelidade, característica feminina que perpassa a conduta de Giton, ele tem uma volubilidade e uma incapacidade de demonstrar espontaneidade (Leão, 1998, 46), ainda que eventualmente ele seja capaz de demonstrar capacidade crítica (102.15). A posição crítica mais veemente contra Giton é de Hermeros, que o

chama de cebola de cabeça encaracolada, de rato, de lixo e de comida para corvos (58).

Eumolpo, descrito como *senex canus* [velho grisalho] (73.7), é uma personagem apresentada como um aristocrata que perdeu o seu filho único e não tinha mais herdeiro (83, 85, 117.6-8). Desapegado dos recursos, como se fosse imbuído da contenção dos mais experimentados e dos estóicos (83.8-1), ele é descrito como proprietário eventual de Encólpio e Giton (103.1 -2 e 177.4-11). Ele é tutor, pedagogo, turista e poeta (90.3, 102.13, 118.5). Porém, ao mesmo tempo, ele é “um embusteiro ainda maior que os seus companheiros de aventura” (Leão, 1998, 45), pois sua história não é verdadeira, e mesmo a relação dele com os seus cúmplices no ardil não o impede de entregar os seus companheiros para os inimigos Licas e Trifena. Além disso, ele descreve como era rejeitado nos banhos públicos e no teatro (92.6) dada a sua incapacidade (117.1-10), e sua poesia, reticente, é parte do embuste.

Conforme se esperaria em um *uir* experiente, cuja senilidade o torna portador não apenas de sabedoria, mas de valores para orientar os mais jovens a não serem dissolutos (Calpúrnio Flaco, *Declamationes Minores* 356), Eumolpo deveria atuar como pai, amigo ou, em uma perspectiva cômica, como um ancião apaixonado (Duckworth, 1952, 242-249). De fato, Eumolpo atua ao menos parcialmente, no conteúdo, da forma como se espera, repetindo os estereótipos a respeito das mulheres:

Ceterum Eumolpos, et periclitantium advocatus et praesentis concordiae auctor, ne sileret sine fabulis hilaritas, multa in muliebrem levitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliviscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem averteretur. Nec se tragoedias veteres curare aut nomina saeculis nota, sed rem sua memoria factam, quam expositurum se esse, si vellemus audire.

Então Eumolpo, nosso porta-voz em perigo e o progenitor de nossa paz atual, para salvar nossa alegria de emudecer por falta de boas histórias, começou a lançar muitos insultos à inconstância das mulheres; com que facilidade eles se apaixonaram, com que rapidez esqueceram até mesmo seus próprios filhos, como nenhuma mulher era tão casta que não pudesse ser levada à loucura total pela paixão por um estranho. Ele não estava pensando em velhas tragédias ou nomes notórios na história, mas em um caso que aconteceu em sua vida. Ele nos contaria se gostássemos de ouvir. (110)

Se por um lado, há na fala de Eumolpo a atividade de substituto de um progenitor, a sua idade torna-o capaz de promover tratados de paz e exercer a diplomacia, como o estabelecimento do tratado de paz entre Encólpio, Trifena e Licas

(109.1). Ao mesmo tempo em que atua conforme as expectativas de *performance* consoante sua idade e masculinidade, há de forma perene em *Satyricon* um senso de inadequação das intervenções de Eumolpo, indicadas de forma explícita pelo narrador. Ele atende também a necessidade de entreter. Por exemplo, o ancião fala acerca da inconstância das mulheres em um contexto de produção de versos tolos enquanto eles navegam:

Erectus his sermonibus consulere prudentiorem coepi aetates tabularum et quaedam argumenta mihi obscura simulque causam desidiae praesentis excutere, cum pulcherrimae artes perissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset. Tum ille "pecuniae" inquit "cupiditas haec tropica instituit. Priscis enim temporibus, cum adhuc nuda virtus placeret, vigeabant artes ingenuae summumque certamen inter homines erat, ne quid profuturum saeculis diu lateret. Itaque herbarum omnium sucos Democritus expressit, et ne lapidum virgultorumque, vis lateret, aetatem inter experimenta consumpsit. Eudoxos quidem in cacumine excelsissimi monis con senuit, ut astrorum caelique motus deprehenderet, et Chrysippus, ut ad inventionem sufficeret, ter elleboro animum deteret. Verum ut ad plastas convertar, Lysippum statuae unius lineamentis inhaerentem inopia extinxit, et Myron, qui paene animas hominum ferarumque aere comprehenderat, non invenit heredem. At nos vino scortisque demersi ne paratas quidem artes audemus cognoscere, sed accusatores antiquitatis vitia tantum docemus et discimus. Ubi est dialectica? Ubi astronomia? Ubi sapientiae cultissima¹ via? Quis unquam venit in templum et votum fecit, si ad eloquentiam pervenisset? Quis, si philosophiae fontem attigisset? Ac ne bonam quidem mentem aut bonam valitudinem petunt, sed statim antequam limen Capitolii tangant, alius donum promittit, si propinquum divitem extulerit, alius, si thesaurum effoderit, alius, si ad trecenties sestertium salvus pervenerit. Ipse senatus, recti bonique praeceptor, mille pondo auri Capitolio promittere solet, et ne quis dubitet pecuniam concupiscere, Iovem quoque peculio exornat. Noli ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus diis hominibusque formosior videatur massa auri, quam quicquid Apelles Phidiasque, Graeculi delirantes, fecerunt.

Encorajado por sua conversa, comecei a recorrer a seus conhecimentos sobre a idade das pinturas e sobre algumas das histórias que me intrigavam e, ao mesmo tempo, a discutir a decadência da época, já que as artes plásticas que havia morreram, e a pintura, por exemplo, não deixou vestígios de sua existência. "O amor ao dinheiro deu início a esta revolução", respondeu ele. "Em épocas anteriores, a virtude ainda era amada por si mesma, as nobres artes floresciam e havia as mais aguçadas lutas entre a humanidade para evitar que qualquer coisa que não fosse descoberta por muito tempo pudesse beneficiar a posteridade. Então Demócrito extraiu o suco de todas as plantas da terra e gastou toda a sua vida em experimentos para descobrir as virtudes de pedras e galhos. Eudoxo envelheceu no topo de uma alta montanha para atravessar os movimentos das estrelas e do céu, e Crisipo três vezes clareou sua mente com heléboro para melhorar seus poderes de invenção. Se você recorrer a escultores, Lísipo morreu de fome enquanto meditava sobre as linhas de uma única estátua, e Míron, que quase capturou a própria alma de homens e animais em bronze, não deixou nenhum herdeiro para trás. Mas estamos embevecidos com vinho e mulheres, e não conseguimos compreender nem mesmo as artes que são desenvolvidas; caluniamos o passado, e aprendemos e ensinamos nada além de vícios. Onde está a dialética agora, ou a astronomia? Onde está o caminho requintado da sabedoria? Quem já foi a um templo e fez uma oferenda para alcançar a

eloquência ou beber das águas da filosofia? Eles nem sequer pedem bom senso ou boa saúde, mas antes mesmo de tocar o umbral do Capitólio, um promete uma oferenda se ele enterrar seu vizinho rico, outro se ele desenterrar um tesouro escondido, outro se ele fizer trinta milhões em segurança. Mesmo o Senado, os professores do que é certo e bom, muitas vezes prometem mil libras em ouro ao Capitólio, e enfeitam até Júpiter com economias, para que ninguém se envergonhe de orar por dinheiro. Portanto, não há nada de surpreendente na decadência da pintura, quando todos os deuses e homens consideram um lingote de ouro mais bonito do que qualquer coisa que aqueles pobres gregos loucos, Apeles e Fídias, já fizeram. (88)

Eumolpo evoca em sua intervenção um tempo em que a *uirtus* era apreciada, época que foi suplantada pela tentativa de descobrir sempre algo – de forma inútil, visto que o vinho e as mulheres obliteram a compreensão do presente, a valorização do passado e torna o futuro mesquinho. A referência à sanha por dinheiro, com a acusação do próprio senado – formado por anciãos como ele –, aprofunda ainda mais a carência de *uiri*. Também Eumolpo é um pseudo-*uir*, capaz de recitar poemas inteiros, mas que os utiliza nos lugares mais inadequados e nas situações mais constrangedoras. Eumolpo é poeta com pena pesada, que perde o *timing* dos eventos dignos de serem cantados por falta de habilidade para compor – como no episódio dos ritos funerários para Licas (115.20) – ele mesmo, Licas, difícil de ser cantado porque morreu no naufrágio de seu navio em que ele foi o primeiro a pular no mar (115.9-11).

CONCLUSÃO

Viu-se neste texto como a investigação da sexualidade romana em *Satyricon* a partir das imagens e representações sexuais masculinas de *Satyricon* de Petrônio. A obra aponta para a onipresença do sexo na trajetória de seus quatro protagonistas. Além disso, o vocabulário sexual de *Satyricon*, com eufemismos, constitui uma retórica sexual e de gênero romana que coloca os *uiri*, homens cidadãos adultos romanos, como penetradores impenetráveis, e os demais como penetrados.

Viu-se ainda que **homens jovens nascidos livres e mulheres respeitáveis e penetráveis** não são frequentes em *Satyricon*. O que é corriqueiro são os **homens ou mulheres castigáveis**, sexualmente penetráveis e acusados de ter atributos que os identificam como *effeminatus* (“efeminado”) ou *muliebris* (“como de mulher”). Há ainda **híbridos masculinos e femininos** associados à *mollitia* e os **infames**. Uma vez que a maior importância em *Satyricon* diz respeito ao sexo, as personagens da obra,

movidos pela *uoluptas* (30, 33, 85, 86, 101, 106, 119, 127-130, 133-134, 139), têm experiências sexuais que são múltiplas.

Encólpio é, em *Satyricon*, um jovem que procura se comportar como um *uir*, mas falha. Ascilto é em parte relacionado à masculinidade superior romana, imbuída da possibilidade de ferir e da possibilidade de penetrar, ao mesmo tempo em que, pelo excesso, se aproxima da desmedida feminina. Giton é o *puer delicatus* de *Satyricon*, personagem que aceita as investidas sexuais de Encólpio, de Ascilto e de Eumolpo, e que demonstra infidelidade e sexualidade saliente. Eumolpo, *senex canus*, se trata de um embusteiro que emula ser um *uir*, mas é, junto aos seus companheiros de jornada, um pseudo-*uir*.

As representações e imagens indicadas por meio das personagens de *Satyricon* se relaciona com os agenciamentos no contexto da cultura. O que deslinda na literatura é, ao mesmo tempo, uma das manifestações do cotidiano no imaginário e, ao mesmo tempo, uma força indutora de práticas sociais. Outras personagens permitem o mesmo movimento, mas os limites aqui impostos não impedem que se observe a necessidade de identificar em outras personagens, desdobramentos narrativos daquilo que representa o gênero em *performance*, ainda que restrito dentro dos limites do que é a obra ficcional.

2

INVOCANDO OS DEUSES HELENOS: A LUTA CONTRA O MEDO E A MORTE NO MAR MEDITERRÂNEO

Prof.^a Dr.^a Camila Alves Jourdan

(PPGH-UERJ/ FAPERJ¹ / NEREIDA-UFF)

UMA LITERATURA QUE EVOCA OS HORRORES DO MAR

A extensa tradição literária helena, dos períodos arcaico e clássico, abordam o mar e a prática naval, bem como representam um discurso acerca daqueles que vivem da navegação. Argumentamos que essas representações adquirem a característica da ambivalência² (Jourdan, 2020, p. 47-55), no qual a espacialidade marinha é representada socialmente com características tanto positivas quanto negativas nas interpretações dos helenos. Todavia, nosso objetivo, agora, é enfatizar os aspectos negativos, aqueles que podem fomentar os temores dos gregos diante do mar.

A passagem mais reveladora do caráter negativo do mar na *Iliada* encontra-se no canto XV, onde o ataque dos aqueus aos troianos é comparado à força destrutiva de uma tempestade no mar: “Tal como quando uma enorme onda do mar de amplos caminhos rebenta sobre as amuradas de uma nau” (*Iliada*, XV, v. 381-382). Essa metáfora destaca a natureza traiçoeira do mar, que pode se tornar violento e incontrolável, lançando destruição sobre as embarcações. O mar, com seus “amplos caminhos”, parece, à primeira vista, vasto e promissor, mas, sob a ação dos ventos e tempestades, transforma-se em um agente de morte iminente.

Na *Odisseia*, no entanto, o caráter sombrio e negativo do mar é mais amplamente explorado. Odisseu, desde os primeiros versos da obra, é apresentado

¹ Bolsa FAPERJ Pós-doutorado nota 10 (processo SEI-260003/019527/2022).

² Conceito de Marc Augé em que aplica a ideia de que um mesmo elemento/ indivíduo ou grupo social pode conter em si acepções consideradas positivas e negativas, em que não sejam excludentes entre si, isto é, qualificações contraditórias que não se anulam (Augé, 1999, p. 47).

como um herói que sofre “as muitas dores amargadas no mar a fim de preservar o próprio alento e a volta dos sócios” (Odisseia, I, v. 3-5). O mar, aqui, não é apenas um cenário, mas o principal agente dos sofrimentos e dificuldades que o herói enfrenta em seu retorno a Ítaca. O mar aparece como um “local de sofrimento” (Odisseia, V, v. 223-224), um lugar onde Odisseu e seus companheiros são constantemente testados pelas forças naturais e divinas. A própria linguagem utilizada para descrever o mar reforça essa visão negativa: ele é frequentemente descrito como “escuro” (ἡεροειδέα) e “salgado” (ἄλως), símbolos de sua esterilidade e inospitalidade, e também como “escuro” (Odisseia, II v. 264); “turvo” (Odisseia, IV v. 482).

Essa caracterização negativa é reiterada em diversas passagens da obra. No canto II, a serva do palácio adverte Telêmaco sobre os perigos do mar, referindo-se a ele como “infecundo” e “perigoso” (Odisseia, II, v. 370-371). O mar, além de estéril, é também uma via mortal, como demonstrado no canto IV, quando Penélope expressa seu temor pelo destino de Telêmaco, dizendo que “não carecia que zarpasse” o filho, sugerindo a possibilidade de naufrágio. Aqui, o mar é novamente associado ao perigo iminente e à morte.

A periculosidade do mar na *Odisseia* também é destacada pela fala de Nestor, que, ao conversar com Telêmaco sobre o destino de Odisseu, afirma que “Não houve baixas no alto mar”, isto é, a morte no mar é sempre uma possibilidade presente (Odisseia, III, v.192). O retorno de Menelau, relatado por Nestor, é um exemplo claro dos riscos inerentes à navegação: “ressoprando o vento rumoroso, ondeando o mar inchado, símile aos montes” (Odisseia, III, vv. 289-290). Esse relato sublinha a força destrutiva do mar e como os navegadores helênicos estavam constantemente à mercê das forças naturais, enfrentando “montanhas” de ondas que ameaçavam suas vidas.

O mar, conforme descrito por Hesíodo em *Trabalhos e Dias*, emerge como um espaço multifacetado, repleto de contradições, mas profundamente marcado por uma visão negativa. Este poeta, enfatiza os perigos e incertezas associados à navegação e à interação com esse ambiente inóspito. O mar, segundo o autor, é “terrível” (ἐθικεν) (v. 677) e espaço que pode gerar a miséria e a ruína do homem (v. 689-691), estabelecendo uma relação de profunda instabilidade e vulnerabilidade para aqueles que ousam desbravá-lo. Uma das descrições mais contundentes que Hesíodo oferece do mar está no verso 687, onde ele afirma: “Terrível morrer entre as

ondas” (*Trabalhos e Dias*, v. 687). Aqui, o mar é retratado como um espaço de morte sem glórias, reforçando a ideia de que a vida do navegante está constantemente à mercê das forças imprevisíveis do ambiente marítimo.

A caracterização do mar como um local de sofrimento é reforçada por outra passagem hesiódica: “E nas cavas naus não ponhas todo o sustento,/ mas deixa a maior parte, e a menor,carrega:/ é terrível, entre as ondas do mar, atingir desgraças” (*Trabalhos e Dias*, vv. 689-691). Esse conselho, que à primeira vista parece prático, revela uma percepção mais profunda da natureza do mar. A navegação, embora necessária, é vista como uma atividade perigosa e arriscada, onde a prudência é imprescindível. O mar é retratado como um lugar de “ruína”, no qual o fracasso é sempre uma possibilidade iminente. A inconstância das águas exige dos navegantes uma cautela extrema, pois as ondas podem facilmente transformar-se em instrumentos de destruição.

Além disso, o vocábulo ἡποειδέα (escuro/sombrio) aparece em *Trabalhos e Dias* (v. 620), reforçando a visão do mar como um lugar de incerteza e perigo. Essa escuridão simbólica está relacionada ao desconhecido, característica que torna o espaço marítimo um local temível. Hesíodo também usa o termo δεινὸν (terrível) no verso 687, evidenciando o quanto o mar é visto como uma entidade que inspira terror, reforçando sua natureza hostil.

As representações do mar na poesia grega arcaica dos séculos VII e VI a.C. revelam uma percepção predominantemente negativa, em consonância com as tradições de Homero e Hesíodo. Ao longo das obras poéticas fragmentárias, o mar aparece como um lugar de ameaça constante, onde a morte é iminente e o sofrimento é uma realidade recorrente.

Nos versos de Arquíloco, o mar se configura como um espaço de morte e abandono, destacando o fato de que aqueles que perecem nas águas não recebem os ritos fúnebres adequados (Frg. 5-6). No fragmento 124, o poeta expõe a ameaça que o mar representa, afirmando que “não haveria nenhuma alegria se as ondas do mar lhe tivessem submergido longe dos amigos, ou pelas mãos dos inimigos”. Aqui, o mar se apresenta como um agente de isolamento, capaz de separar o indivíduo de sua comunidade e privá-lo dos cuidados póstumos que garantiriam sua memória e honra.

A morte nas águas, além de ser trágica, é marcada pela ausência de ritos, o que implica um tipo de esquecimento e anulação da existência.

Além da morte e do desaparecimento, o mar também é apresentado como fonte de medo e incerteza. No fragmento 163, Arquíloco evoca a imagem de um mar agitado, simbolizando a força da natureza: “Veja, Glauco: o profundo mar já está agitado pelas ondas, e sobre as alturas do monte Giras assenta-se uma nuvem alongada, sinal de tempestade; inesperadamente, o medo nos surpreende”. Nessa passagem, o “profundo mar” é descrito como um local de convulsão, onde as ondas revelam a chegada iminente de uma tempestade. A “nuvem alongada” que se forma nas alturas também antecipa o caos que se abate sobre aqueles que estão no mar, intensificando a sensação de desamparo e impotência. O medo que inesperadamente surpreende os navegantes reforça a ideia de que o mar é um ambiente imprevisível, onde o perigo pode surgir a qualquer momento.

Nos poemas de Sólon e Hipônax, a representação do mar segue uma tradição já estabelecida na poesia arcaica grega, onde o espaço marítimo é frequentemente retratado de maneira negativa, como um lugar de instabilidade, perigo e morte.

Sólon, em suas poucas menções ao mar, emprega essa imagem de maneira simbólica, para refletir sobre a própria instabilidade da pólis. Em uma passagem, ele afirma: “O mar é embravecido pelos ventos; porém, se não se altera, é a mais tranquila de todas as coisas” (Sólon, 9). Aqui, o poeta estabelece um contraste entre a calma e a tempestade, utilizando o mar como metáfora para a imprevisibilidade das condições políticas de Atenas. O mar, quando calmo, parece ser o mais pacífico dos elementos, mas, ao menor sinal de vento, torna-se um espaço caótico e ameaçador. Essa característica de instabilidade natural do mar, portanto, é espelhada na própria pólis, que, em momentos de crise, pode sofrer perturbações semelhantes.

Além disso, a segunda passagem de Sólon, “do mesmo modo que as nuvens são dispersadas no breve espaço do mar estéril, abundante em ondas” (Sólon, 1, v. 18-20), reforça a noção de que o mar, além de estéril, é um lugar de transformação rápida e imprevisível. O mar “abundante em ondas” sugere um cenário onde as condições mudam de forma repentina, e essa imprevisibilidade é apresentada como fonte de infortúnio para aqueles que se aventuram em suas águas. O termo “estéril” aqui também carrega um sentido de desolação e inutilidade, destacando que, apesar

da vastidão do mar, ele é incapaz de fornecer os recursos necessários à sobrevivência humana, servindo apenas como um local de perigos.

Por sua vez, Hipônax retoma e intensifica os aspectos negativos do mar em suas obras. Para este poeta, o mar é mais do que um lugar de instabilidade: é um espaço de punição e maldição. No fragmento 115, o poeta invoca uma maldição contra um inimigo, desejando que ele seja “lançado de um lado a outro pelas ondas” e que “ao sair da espuma marinha vomite muitas algas e bata com os dentes pelo rigor do clima (...) açoitado pelas ondas” (Hipônax, 115, v. 1, 5-10). A imagem aqui é de uma punição corporal extrema, em que o mar se torna um agente de sofrimento físico. As ondas, descritas como violentas e incontroláveis, parecem agir com crueldade, açoitando o corpo e expondo-o à brutalidade do clima marítimo. Hipônax, portanto, utiliza o mar como símbolo de tormento, intensificando a percepção negativa do espaço aquoso como um lugar onde os indivíduos estão à mercê das forças destrutivas da natureza.

Embora o mar fosse essencial para a subsistência e expansão naval dos helenos, as obras literárias desse período destacam suas características sombrias e perigosas. Autores como Homero, Hesíodo, Sólon e Hipônax, em suas respectivas produções, associam o mar a forças incontroláveis, à imprevisibilidade e à destruição. O espaço marítimo, frequentemente descrito como “estéril”, “sombrio” e “perigoso”, torna-se um símbolo de instabilidade e fatalidade, onde a possibilidade da morte é uma ameaça constante e iminente.

Os horrores que permeiam essas representações não é apenas um temor vago ou abstrato; ele reflete uma preocupação concreta com as condições adversas da navegação (Corvisier, 2008, p. 318), a violência das tempestades (Barbosa, et al., 2018, p. 99) e o risco de os corpos serem perdidos e não receberem adequadamente as devidas honras fúnebres (Damet, 2007, p. 95-96; Laflamme, 2007, p. 19; Santos, 2011, p. 10). A morte no mar, além de ser fisicamente dolorosa, priva o indivíduo do reconhecimento social e da memória coletiva, o que reforça a dimensão trágica desse espaço na mentalidade helênica. Através das passagens selecionadas, podemos conceber que o mar para os helenos representava um lugar de sofrimento e perigo, reforçando o vínculo entre o espaço marítimo e a evocação do medo, uma emoção central na relação dos gregos com esse ambiente.

A EMOÇÃO DO MEDO E A MORTE IMINENTE NO MAR

Na obra “Retórica”, Aristóteles realiza a definição de alguns elementos que considera uma emoção³. Dentre eles, destacamos o medo (φόβος /*phóbos*). Como aponta David Konstan, para Aristóteles, o medo não era uma reação instintiva, mas uma resposta moldada socialmente, na qual as relações de poder e as percepções sobre o status e as atitudes dos outros têm um papel fundamental (Konstan, 2013, p. 133). Ao nos debruçarmos sobre a obra do filósofo peripatético, temos que

Deixe que **o medo seja definido como um sentimento doloroso ou perturbador causado pela impressão de um mal iminente que provoca destruição ou dor**; pois os homens não temem todos os males, por exemplo, tornar-se injusto ou pouco inteligente, mas apenas aqueles que envolvem grande dor ou destruição, e somente se parecerem estar próximos e ameaçadores, pois os homens não temem coisas muito distantes; **todos sabem que têm de morrer, mas, como a morte não está próxima, eles são indiferentes.** (Aristóteles, Retórica, 1382a)

Conforme sintetiza David Konstan, para Aristóteles são temidas as pessoas que agem de forma injusta ou arrogante, que nos temem ou são nossos rivais, aquelas que prejudicamos ou que nos causaram danos, e, na verdade, qualquer indivíduo que tenha capacidade de nos fazer mal, já que os seres humanos tendem a explorar os outros sempre que têm a oportunidade. O principal fator que desperta medo em todas essas situações é a força superior da outra parte envolvida (Konstan, 2013, p. 132). Ainda que Aristóteles concentre-se nas emoções relacionadas ao contexto dos debates políticos e convívios sócio-políticos, podemos entrever em suas assertivas a presença de um medo que pode ser estendido para outras circunstâncias. Assim, conforme continua o autor, “é necessário que aqueles que **pensam que estão propensos a sofrer algo tenham medo**, seja das pessoas de quem esperam isso, ou **de certas coisas, e em certos momentos.**” (Aristóteles, Retórica, 1383a). O filósofo, ao afirmar que o medo depende da percepção de uma ameaça presente em momentos específicos, articula como a sensação de vulnerabilidade faz com que os indivíduos se sintam mais propensos a temer, mesmo que a morte, em si, seja uma certeza inescapável.

Essa concepção aristotélica acerca do medo pode ser relacionada com a visão dos helenos acerca da morte. Entre os gregos, a morte não era apenas uma

³ Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto conferir KONSTAN, D. “*Pathos and Passion*” In **The Emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and Classical Literature**. Toronto: University Toronto Press, 2006.

inevitabilidade biológica, mas também um tema profundamente presente em suas tradições rituais e em sua literatura. Embora soubessem que a morte é uma certeza, o que Aristóteles observa, é que o medo só se manifesta quando ela é percebida como iminente. “Todos sabem que têm de morrer, mas, como a morte não está próxima, eles são indiferentes” (Aristóteles, *Retórica*, 1382a). A relação dos helenos com a morte, portanto, não era marcada por um medo constante, mas por uma aceitação. Entretanto, o medo, conforme Aristóteles sublinha, surgia no contexto das guerras, quando a morte era uma possibilidade tangível e imediata. Nas batalhas, o senso de destruição iminente promovia uma relação mais visceral com o medo, alinhando-se à noção de que “os homens não temem coisas muito distantes” (Aristóteles, *Retórica*, 1382a). Assim, o medo da morte, ao se aproximar, tornava-se uma força persuasiva tanto nos discursos políticos quanto nas ações bélicas.

Assim, a passagem 1383a de Aristóteles na obra “*Retórica*” oferece uma chave importante para compreendermos a relação da morte, especialmente a morte no mar, no imaginário heleno. Nessa perspectiva, o medo surge quando se antecipa uma ameaça real e concreta, seja ela representada por outras pessoas ou por situações específicas, em momentos de vulnerabilidade. O mar, como um espaço de instabilidade e imprevisibilidade, coloca os navegadores helenos em constante vulnerabilidade, já que as rápidas mudanças climáticas e as forças naturais incontrolláveis fazem com que o perigo pareça sempre próximo. Nesse cenário, a percepção de que algo ruim pode ocorrer a qualquer momento se torna palpável. Como aponta Aristóteles, o medo é desencadeado quando se “pensa que estão propensos a sofrer algo” (Aristóteles, *Retórica*, 1383a). No ambiente marítimo, essa propensão ao sofrimento é real e frequente, pois a proximidade da morte é constante, seja pela força das tempestades, pela fragilidade das embarcações, ou pelo desconhecido que o mar representa. A força desigual das partes em uma relação, onde um é inferior ao outro – seja em força ou poder, tal como o humano diante dos deuses –, se desvela na relação do homem que navega diante de uma natureza (com ou sem participação dos deuses) que pode violentamente causar danos à embarcação e à vida dos *nautai*.

Assim, o mar não era apenas um lugar físico, mas um símbolo do medo da morte iminente para os helenos. A passagem de Aristóteles se aplica diretamente à experiência dos que navegavam, pois esses indivíduos, ao se perceberem propensos

a sofrer as consequências das forças marítimas, vivenciavam o medo conforme o filósofo o descreve. Esse medo não era abstrato ou distante, mas visceral e imediato, já que o mar, com suas rápidas mudanças e perigos constantes, colocava a vida dos navegadores helenos em risco de maneira contínua.

Mas não há medo sem a presença de uma esperança de superação do sofrimento que poderá ser causado. Com isto, Aristóteles argumenta que “pois é necessário que **reste alguma esperança de ser salvo** da causa de seu sofrimento para que o medo exista” (1383a). A esperança fomenta, segundo o filósofo, a confiança. Portanto,

a confiança é o contrário do medo e o que dá confiança é o contrário do que causa medo, de modo que a esperança do que é salutar é acompanhada por uma impressão de que está muito próxima, enquanto as coisas temíveis ou não existem, ou estão distantes. **A confiança é inspirada pela distância das coisas temíveis ou pela proximidade das coisas que justificam essa confiança.** Se houver remédios possíveis, **se houver meios de ajuda**, seja grande ou numerosos, ou ambos (Aristóteles, Retórica, 1383a).

Mesmo com os conhecimentos inerentes aos navegadores, é preciso buscar outras remediações dos males que a prática naval pode causar durante uma empreitada, tal como a morte. O recurso aos deuses e os ritos voltados para a demanda de suas benevolências no mar podem ser compreendidos como uma remediação aos infortúnios. A confiança é, então, adquirida através da intervenção divina.

Ao considerarmos as rotas navais como uma relativa constância no mar Mediterrâneo, formadas por ações de gregos e de diferentes populações que habitam o entorno desta bacia, podemos afirmar que mesmo diante dos perigos, das tempestades ou das monstruosidades marinhas que compõem o imaginário heleno, a navegação foi continuada – ainda que o medo se apresentasse. Recorrer às divindades que poderiam auxiliar diante das muitas intempéries marítimas era contar com um elemento que corresponde “ir além” da experiência dos navegadores, reforçando a confiança em um futuro em que a morte no mar não seria seu fim. Essa perspectiva não está fora das acepções apresentadas por Aristóteles, uma vez que o filósofo é assertivo no argumento de que

Sentimos confiança nos seguintes estados mentais: (...) se muitas vezes **estivemos em perigo e escapamos** (...) assim, **em perigos no mar**, aqueles que nunca experimentaram uma tempestade e aqueles que têm meios de **ajuda resultantes da experiência têm confiança** quanto ao futuro (Aristóteles, Retórica, 1383a).

Se a experiência não cabe como solução de todas as dificuldades enfrentadas em ambiente marinho e o medo persiste, solicitar a intervenção dos deuses é um modo de angariar forças para combater as forças da natureza em meio inóspito. Segundo a perspectiva de Aristóteles, uma maneira de igualar as forças para abrandar o medo.

RECORRER AOS DEUSES PARA COMBATER O MEDO

Para se protegerem da má sorte, os marinheiros dirigiam orações, promessas e votos diretamente aos deuses. Contudo, durante a travessia, essas práticas nem sempre eram suficientes para enfrentar os desafios encontrados. Com o objetivo de atrair o favor das divindades marinhas, realizavam sacrifícios a bordo, frequentemente envolvendo o derramamento de sangue de animais que eram depois lançados ao mar. É importante ressaltar que, muitas vezes, os animais sacrificados não eram destinados unicamente a esse propósito, sendo necessário utilizar aqueles reservados para a alimentação da tripulação. Desse modo, os navegantes frequentemente recorriam aos próprios animais marinhos para tais rituais. "O atum, em particular, que permitia o sacrifício sangrento, assim como outros peixes, também eram frequentemente oferecidos. Teócrito menciona que os leucos, um tipo de peixe branco, eram considerados dignos dos deuses." Em outras ocasiões, os sacrifícios eram realizados em terra firme para assegurar a proteção divina (Corvisier, 2008, p. 346-347).

Entre as divindades benévolas destacam-se os irmãos Dióscuros, filhos de Zeus, que auxiliavam os navegantes. No hino homérico dedicado a eles, temos:

De dentro das naus/ invocam suplicantes os filhos do grande Zeus/ com brancos carneiros, dirigindo-se para a extremidade/ da popa. Forte vendaval e espuma do mar/ provocam a submersão do navio; surgem eles de súbito/ e com asas farfalhantes se lançam através do éter./ Em breve acalmam as tempestades dos terríveis ventos,/ e aplainam a espuma das brancas ondas do alto-mar,/ bom augúrio para os marinheiros, sem esforço para eles (Homero, Hino Homérico aos Dióscuros, XXXIII, v. 6-17).

A narrativa descreve os marinheiros em meio a uma tempestade intensa, onde os ventos e as ondas ameaçam a submersão do navio, o que é simbolizado pelo “forte vendaval e espuma do mar”, fomentando por sua vez o medo aos navegantes. Diante dessa situação de iminente desastre, os nautas invocam os Dióscuros – Castor e Pólux. O ato de oferecer esses animais aos deuses destaca a tentativa de apaziguar as forças divinas e assegurar uma intervenção favorável. O ponto da “popa” do navio, para o qual os marinheiros se dirigem, é um local simbólico importante,

frequentemente associado ao controle e à orientação da embarcação, reforçando a ideia de que eles buscam, através do ritual, o controle do destino da viagem. A resposta dos Dióscuros à súplica é imediata e sobrenatural. O efeito de sua chegada é dramático: as “tempestades dos terríveis ventos” são rapidamente acalmadas e a “espuma das brancas ondas do alto-mar” é suavizada. Esse processo de “aplainar” o mar reforça a imagem dos Dióscuros como forças benevolentes que têm poder sobre os elementos naturais, especialmente o mar, uma força capaz de incutir o medo naqueles que navegam.

Diante dos perigos constantes, os navegantes buscavam a benevolência divina através de oferendas. Esse costume, como Apolônio de Rodes descreve, era praticado antes da partida da embarcação:

Nesse ínterim os vaqueiros do Esônia haviam retirado/ dois bois do rebanho e os traziam. Os companheiros/ mais jovens os arrastaram para perto do altar, enquanto os outros/ forneceram a água lustral e os grãos de cevada. Então Jasão/ fez uma prece invocando Apolo Paternal: [...] Conduz a nau, com os companheiros são e salvos,/ até a Cólquida e de volta à Hélade. Depois, em tua honra,/ depositaremos em teu altar esplêndidos sacrifícios/ de tantos touros quanto retornarmos, e também/ a Pito e a Ortígia levarei inumeráveis presentes./ Agora vem, Apolo Flecheiro, e recebe o sacrifício/ que te oferecemos como primeiro sinal de gratidão/ ao embarcarmos na nau (Apolônio de Rodes, *Argonáuticas*, I, v. 406-424).

Os sacrifícios e rituais religiosos desempenhavam um papel essencial nas preparações dos navegantes, que realizavam oferendas, como água lustral, grãos de cevada e o sacrifício de animais, para garantir a proteção divina. Oferendas mais pessoais incluíam cabelos e vestimentas dos marinheiros, como atestam algumas estelas votivas. Além disso, ofereciam-se barcos, redes, anzóis e até objetos marinhos como corais e peixes, associados à religiosidade náutica. Por vezes, construíam-se santuários, altares ou estátuas dedicadas às divindades, assim como recipientes, estelas com inscrições e libações. Algumas dessas oferendas, porém, requerem maior contextualização para serem vinculadas aos navegantes, uma vez que eram comuns a outros fiéis (Recio, 2012, p. 109). Na tragédia *Filoctetes*, vemos que era comum implorar pela proteção divina: “Partamos então todos juntos,/ após dirigir uma prece às Ninfas marinhas,/ para que protejam o nosso regresso” (Sófocles, *Filoctetes*, v. 1469-1471).

A partida de uma embarcação na Grécia antiga era cercada de rituais de purificação, com libações sendo comumente realizadas antes de zarpar, conforme

documentado em fontes epigráficas e literárias (Corvisier, 2008, p. 344-345). Essa prática refletia a crença na necessidade de assegurar o favor dos deuses para uma viagem segura, revelando a interdependência entre o divino e o humano no contexto marítimo.

Poseidon, como divindade por excelência relacionada ao mar, era venerado em vários santuários ao longo do Mediterrâneo, muitos dos quais estavam localizados em promontórios visíveis do mar ou em regiões que apresentavam desafios à navegação, como Gerastos ou o cabo Malea (Corvisier, 2008, p. 347-348). Em alguns desses locais, navios foram consagrados em honra à vitória, como registrado por Heródoto (Histórias, VIII, 121.1).

As oferendas mais comuns incluíam réplicas de embarcações, cuja interpretação ainda gera controvérsia devido à sua presença em contextos sacros, domésticos e funerários, espalhados por diversas regiões do Mediterrâneo e ao longo de um vasto período cronológico (Recio, 2012, p. 109-111). Na *Odisseia*, um remo é dedicado a Poseidon como sacrifício expiatório, simbolizando o abandono da vida no mar (Homero, *Odisseia*, XI, v. 121-135). Âncoras também eram oferecidas, sendo a âncora-sagrada a última esperança durante tempestades. Achados arqueológicos de âncoras datam do século VII a.C., e algumas trazem inscrições dedicatórias (Pomey, 1997, p. 61).

Os rituais de sacrifício de animais, como touros, também são mencionados em textos clássicos. Na *Odisseia*, por exemplo, “fundearam em Geresto para oferecer touros ao deus do mar” (Homero, *Odisseia*, III, v. 175-178). Tais práticas se repetem em outros contextos, como nas *Argonáuticas*, em que se sacrificam ovelhas a deuses marinhos para garantir uma travessia segura (Apolônio de Rodes, *Argonáuticas*, IV, v. 1597-1602).

A navegação era uma atividade de elevado risco, e os marinheiros, expostos aos perigos do mar, recorriam constantemente ao favor divino para garantir sua segurança e enfrentar o medo. Aristóteles, em sua obra *Retórica*, define o medo como uma perturbação associada à antecipação de um mal futuro. Ele o descreve como algo que surge diante da percepção de perigos reais e próximos, que podem causar danos significativos ou até mesmo a morte.

Ao analisarmos as formas de dedicações aos deuses promovidas pelos navegantes com intuito de salvaguardá-los das intempéries do ambiente marinho, vemos que os nautas ao navegarem em condições incertas, enfrentavam a materialização desse medo ao serem confrontados por forças naturais como tempestades, ventos fortes e a fúria do mar. O “forte vendaval e espuma do mar” mencionados no *Hino Homérico aos Dióscuros* são representações literárias desse perigo iminente que incita o medo aristotélico nos marinheiros.

O medo de uma morte iminente, como descreve Aristóteles, é intensificado pela sensação de impotência diante de um mal que não se pode controlar. No mar, essa impotência se reflete na vulnerabilidade dos navegantes às forças da natureza, levando-os a buscar a intervenção divina para mitigar o perigo. As práticas religiosas descritas, como sacrifícios de animais e orações aos deuses, são formas de lidar com o medo e tentar exercer algum controle sobre os elementos naturais, apaziguando as divindades ou pedindo auxílio e, assim, reduzindo o risco de morte.

UMA NARRATIVA DE DEUSES E HOMENS NO MAR NAS “HISTÓRIAS” DE HERÓDOTO

O mar, no imaginário grego antigo, é um espaço de ambivalência. Se, por um lado, representa a via de conexão e expansão dos povos helenos, por outro, é um local de incerteza, medo e morte iminente. Em “Histórias”, Heródoto constrói uma narrativa que enfatiza a atuação divina no ambiente marítimo, destacando como os deuses intervêm diretamente no desenrolar dos eventos históricos. Essa intervenção, permeada pelo temor dos navegantes e guerreiros, não apenas reforça a onipotência dos deuses, mas também sugere um equilíbrio de forças no conflito entre gregos e persas.

Na perspectiva aristotélica, o medo (φόβος) é uma emoção desencadeada pela iminência de um mal inevitável, mas que pode ser evitado por meio de precauções ou intervenções externas (Aristóteles, *Retórica*, 1382a). Ao aplicar esse conceito à obra de Heródoto, percebe-se que o mar não apenas representa um espaço hostil, mas também um palco no qual os deuses reafirmam sua soberania, impondo sua vontade sobre os homens.

Heródoto narra um dos eventos mais marcantes dessa interação entre homens, deuses e mar durante a Segunda Guerra Greco-Pérsica (480-479 AEC). Ao relatar a

destruição de parte da frota persa por uma tempestade em Eubéia, ele enfatiza a participação divina na justaposição de forças.

Isto é como a noite lidou com eles. Para aqueles que estavam designados a navegar ao redor de Eubéia, no entanto, aquela mesma noite foi ainda mais cruel, uma vez que os pegou em alto-mar. O fim deles foi horrível, pois quando a tempestade e a chuva caíram sobre eles quando estavam em Cela na Eubéia, eles foram levados pelo vento em uma direção desconhecida e foram conduzidos para as rochas. Tudo isso foi feito pelos deuses para que o poder persa fosse mais igualado ao poder grego, e não muito maior do que ele (Heródoto, Histórias, VIII, 13.1).

A tempestade aqui não é um mero fenômeno natural, mas um instrumento divino de equilíbrio. Essa ideia se alinha às concepções aristotélicas de justiça, que pressupõem um balanço entre as partes em conflito. Os deuses, ao intervirem no mar, moldam os eventos humanos, decidindo quais exércitos triunfarão ou fracassarão. O medo se impõe, pois a vulnerabilidade humana perante a natureza e os deuses é evidenciada pela destruição repentina.

O medo da fúria do mar não se manifesta apenas em situações de destruição, mas também na necessidade constante de apaziguamento das forças divinas. Um exemplo claro disso está na figura de Xerxes, que, ao planejar sua travessia sobre o Helesponto, realiza libações para aplacar a cólera dos deuses

Ao nascer do sol Xerxes derramou uma libação de um frasco de ouro para o mar, rezando para o sol que nenhum acidente possa acontecer a ele que o impediria de subjugar a Europa antes de chegar as suas fronteiras mais distantes (...) Quanto a estes, eu não posso justamente determinar se ele os lançou no mar para ofertar ao sol ou se arrependeu de ter batido no Helesponto e deu presentes para o mar como expiação (Heródoto, Histórias, VIII, 54.2-3).

A incerteza de Heródoto sobre a intencionalidade do ritual realizado por Xerxes evidencia a complexidade das relações entre humanos e deuses no contexto marítimo. O mar, nesse caso, é concebido como uma entidade sensível, capaz de ser ofendida e de exigir reparação. A oferta de presentes e o derramamento da libação revelam um aspecto fundamental da religião grega: a necessidade de propiciação divina diante do medo do desconhecido. Como argumenta Parker (2011), os rituais de sacrifício e oferenda são centrais para manter a harmonia entre homens e deuses, especialmente em situações de risco extremo, como a navegação.

No contexto das “Histórias”, essa concepção do mar como um espaço de intervenção divina não é isolada. Ao longo do texto, Heródoto demonstra repetidamente que a vitória ou derrota em batalhas navais dependia não apenas das

habilidades técnicas dos navegantes, mas também da vontade dos deuses. Como observa Flower (2008), a narrativa herodoteana está impregnada de uma concepção religiosa do mundo, na qual os eventos históricos são influenciados por uma ordem divina que equilibra os poderes em conflito.

Dessa forma, o medo da morte no mar não é apenas um reflexo da vulnerabilidade física dos navegantes, mas também da necessidade constante de manter boas relações com os deuses que regem o destino das embarcações. Os rituais, as libações e as preces serviam como uma tentativa de reduzir essa vulnerabilidade e assegurar uma navegação segura. A análise das “Histórias” permite compreender que, no pensamento grego, o mar não era apenas um espaço geográfico, mas um domínio divino no qual os deuses manifestavam sua justiça e poder, moldando o destino dos homens de acordo com suas vontades.

Assim, a narrativa herodoteana exemplifica não só a percepção do medo e da morte iminente no mar, mas também a crença de que a intervenção divina poderia ser tanto a causa quanto a solução para os perigos da navegação. Os deuses, no universo de Heródoto, eram às vezes cruéis, às vezes benevolentes, mas sempre presentes no destino dos que ousavam enfrentar as águas traiçoeiras do mundo antigo.

ALGUMAS CONCLUSÕES

A relação dos gregos antigos com o mar era permeada por sentimentos ambivalentes, oscilando entre a necessidade da navegação para o comércio e a expansão territorial e o medo constante da morte e do desconhecido. A literatura helênica, desde Homero e Hesíodo até os poetas arcaicos, apresenta o mar como um espaço hostil e imprevisível, onde as forças naturais e divinas frequentemente testam os navegantes. Obras como a *Ilíada* e a *Odisseia* retratam o mar como um agente de sofrimento e destruição, reforçando a ideia de que a travessia marítima era sempre um risco iminente.

Essa percepção negativa do mar também se manifesta na filosofia aristotélica, que define o medo como a reação a um mal iminente e incontrolável. A vulnerabilidade dos navegantes diante das tempestades e da força das águas encaixa-se nessa concepção, tornando a navegação uma atividade cercada por temor e incerteza. Contudo, Aristóteles também argumenta que o medo só existe quando há

esperança de superação, o que justifica a prática de rituais e sacrifícios para obter a proteção divina.

Os gregos recorriam às divindades marítimas, como Poseidon e os Dióscuros, buscando assegurar viagens seguras. Heródoto, em suas Histórias, reforça essa perspectiva ao narrar episódios em que os deuses intervêm diretamente nos acontecimentos humanos, como na destruição da frota persa por uma tempestade, equilibrando forças entre gregos e persas. A necessidade de aplacar os deuses por meio de oferendas evidencia a crença na interferência divina no destino dos homens no mar.

Assim, o medo da morte no mar, para os gregos, não era apenas uma reação instintiva, mas um sentimento moldado por crenças religiosas e literárias. A travessia marítima, apesar de essencial, era vista como uma experiência de constante vulnerabilidade, na qual o recurso aos deuses surgia como um mecanismo para mitigar os perigos e fortalecer a esperança de sobrevivência diante da incerteza das águas.

3

EL OLIMPO ERA UNA FIESTA. ELEMENTOS VISUALES Y SONOROS EN HESÍODO (TEOGONÍA 1-116). UNA LECTURA ANTROPOLÓGICA DEL MITO

Prof.^a Dr.^a María Cecilia Colombani

(Universidad de Morón; Universidad Nacional de Mar del Plata; Asociación Argentina de Filosofía Antigua; Asociación Filosófica de la República Argentina; Asociación Argentina de Estudios Clásicos; Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos, Universidad de Coimbra)

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tomará en cuenta los elementos sonoros y visuales existentes en el Proemio de la *Teogonía* para ver cómo juega el orden de lo visible y de lo audible en la obra de Hesíodo. En un primer momento, nos acercaremos a las imágenes visuales que devuelven una pintura sensible del Olimpo para descubrir cómo el relato nos permite “ver” una primera escenografía en la que la aparición de las Musas se vuelve dominante, en el escenario de una celebración festiva marcada por la jovialidad de las diosas.

En un segundo momento, proponemos escuchar voces, las de las Musas y la del poeta iniciado, su privilegiado sirviente, para asistir como audiencia al espectáculo auditivo del Proemio que despliega una sinfonía de *logoi* que refuerzan el entorno festivo del momento.

Dos sentidos, la vista y el oído, se ponen en juego, dos enclaves de la sensibilidad que nos convierten en testigos visuales y auditivos de festival magnífico de imágenes y sonidos que de por sí hacen de la capacidad de oír y de ver una pieza clave de la función poética.

LAS DELICIAS DE LAS IMÁGENES

Un festival para la vista

“¿Qué ves cuando me ves?”¹

Iniciemos nuestro viaje imaginario por el Proemio de la *Teogonía* hesiódica para ver qué vemos cuando queremos ver a las Musas en su temprana aparición, que da inicio, con su presencia, a un festival de belleza y dulzura. Sabemos que esta aparición es la condición de posibilidad del canto mismo producto de las dos nociones complementarias que habilitan la función poética como función socio-religiosa: la Musa y la Memoria². Esto es lo que explica su presencia inaugurando el Proemio. La presentación de las diosas es el punto cero de un despliegue ulterior. Los elementos visuales aparecen tanto en la descripción del plano divino, transido por la alegría festiva representan que las diosas, como en la del plano humano. En el horizonte mental, dominado por la matriz religiosa que supone al mito como *logos* explicativo³, el contacto de lo humano con lo divino se traduce en un festival de imágenes de alto contenido sensible y determinante. Recalemos, entonces, en la primera inscripción visual del plano divino, en el marco de una **escena festiva** de significativo valor sensible.

“Con sus pies delicados danzan en torno a una fuente de violáceos reflejos y al altar del muy poderoso Cronión. Después de lavar su piel suave en las aguas del Permeso, en la fuente del Caballo o en el divino Olmeo, forman bellos y deliciosos coros en la cumbre del Helicón y se cimbrean vivamente sobre sus pies” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 1-9).

Las imágenes visuales resaltan las marcas de la circunstancia: las funciones como el canto y la danza, los objetos, como las fuentes o el altar del Cronión, los elementos de la naturaleza, como los ríos, las aguas o la cumbre del Helicón, constituyen el escenario de aparición jubilosa, sin que falte la referencia a colores, reflejos que aluden al color del mar y a marcas táctiles como la suavidad de la piel, propia de la juventud de las deliciosas hijas.

¹ “¿Qué ves? ¿Qué ves cuando me ves?”, Mollo, Ricardo, Álbum, La era de la boludez, 1993.

² Para el desarrollo completo de la relación Musa-Mnemosyne, véase Detiene, M. (1986), Cap. “La memoria del poeta”, donde el helenista belga trabaja cuidadosamente el vínculo indisoluble entre madre e hijas como condición de posibilidad del canto poético.

³ Sobre la consideración del mito como *logos* explicativo, véase Colombani, M. C. (2016), “Introducción”, donde aparece la consideración del mito como un intento de explicar lo real, a partir de la re-significación de los estudios míticos producida a lo largo del siglo xx, que desplazara la concepción del mito propia del siglo XIX, donde aparece como un sistema de pensamiento incompleto e imperfecto.

A continuación, podemos situarnos en una **escena bucólica** para recalcar en el plano humano, o mejor aún, en la excepcional circunstancia que marca la intersección de ambos planos, el humano y el divino, a propósito de la iniciación poética; punto capital del fenómeno de aproximación y asimilación que contacta ambos planos de ser. “Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 22-24).

La imagen visual es una típica escena afín a la actividad del campesinado, entregado a las tareas del campo, fondo sobre el que se inscribe la misión didáctica que se le reconoce a Hesíodo⁴. La relación hombre-divinidad gana en vívida representación visual quizás como forma de “explicar” poéticamente el encuentro entre dos realidades de distinta jerarquía ontológica, tal como de ello da cuenta Louis Gernet, cuando alude a los dos mundos o razas impermeables que constituyen la cartografía de lo real (1981, pp.). La condición de ser mortal se inscribe en el horizonte de los Inmortales como lo otro del hombre. Las dos razas o mundos de los que habla Gernet cuando indaga la representación del hombre en el plano religioso del mundo, se juega en la distancia que separa ambos *topoi*, lo cual no invalida la posibilidad del “entre” como modelo de contacto entre uno y otro plano o registro ontológico.

Ahora bien, podemos inferir que es esta representación sensible la que permite intuir la excepcionalidad de la iniciación, como aquella circunstancia extraordinaria que suspende el tiempo y el espacio profano, tal como lo fractura la celebración del encuentro entre un plano y otro; la envergadura del fenómeno requiere de este juego sensible para ser captada, “visualizada”. Las imágenes ponen la iniciación poética en el orden de lo visible, así como la gramática del poema lo hace en el orden de lo decible. La iniciación poética, como circunstancia excepcional,

⁴ Pensamos a Hesíodo como un maestro cuya misión didáctica consiste en enseñar, por un lado, cómo vivir y, por otro, cómo funciona el *kosmos*. No lo pensamos exclusivamente como un maestro que enseña el modelo de trabajo concreto en el campo. Se trata de una dimensión más amplia y abarcadora, de fuerte impronta antropológica. Como dice Beall, E. F. (1991), p.231, citando a Nelson, Hesíodo no nos enseña “*how to farm*” sino, más bien, “*to experience farming*”. Sobre este punto, véase: Heath, M. (1985) quien concluye: “*Hesiod was presumably conscious of the role poets played in transmitting traditions in early Greek society, and doubtless he would have been happy to think of his moral exhortations as having beneficial effects on his audiences; to this extent, there is no reason to doubt a final-didactic intention*” (pp. 262-263); Nelson, S. (1996), pp. 45-53.

es una experiencia única, sagrada, intransferible de quien se siente sobrecogido en su interior por una presencia áltera, de otro registro ontológico: la divinidad.

Nuevas imágenes refuerzan la elección de las diosas, que hacen del poeta su sirviente, al tiempo que lo reconocen como un maestro de *aletheia*. “Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 31-32). Son ellas las que lo invisten con un cetro de florido laurel para perpetuar su propia función divina, como modo de atestiguar la autoridad propia, ahora conferida al poeta, repitiendo la función de soberanía que ejercen como hijas de Zeus. Como dice Iriarte Goñi, las *Moûsai* y las Gracias “aseguran el carácter benéfico y el elogio del orden fijado por el soberano” (Iriarte Goñi, 2002, pp.34).

Otra vez el recurso visual genera la ilusión de convertirnos en testigos oculares de este festival visual en el que se pone en juego la relación privilegiada entre el poeta vidente y las bienhabladas hijas de Zeus. Acciones como dar y cortar, y objetos como el cetro, la rama y un florido laurel completan el cuadro vivo que aparece en escena. Una vez más las imágenes visuales están al servicio de la ritualidad de la circunstancia, que se deja ver como un momento inédito de contacto con la divinidad.

La presencia de las Musas es impactante. Una escena espacial inscrita en el plano divino nos permite algún acercamiento al tópico que venimos abordando: “Se torna resplandeciente la mansión del muy resonante Zeus padre al propagarse el delicado canto de las diosas y retumba la nevada cumbre del Olimpo y los palacios de los Inmortales” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 40-44).

Sin aludir a los ecos sonoros de los versos, las imágenes visuales ganan en intensidad lumínica; la mansión resplandece ante el paso de las deliciosas hijas, como suele ocurrir en el brillo de las celebraciones, y la cumbre se “ve” nevada en un juego de impacto cromático que nos acerca al escenario. Colores resplandecientes, formas arquitectónicas (palacios y mansiones) y sonidos nos invitan a estar presentes en la escena festiva. Una presencia mediada porque esas imágenes constituyen el lenguaje humano que nos aproxima y nos acerca a la esfera insondable de lo divino.

La nueva convocatoria que proponemos se refiere a la **escena del nacimiento** de las Musas y da cuenta del antropomorfismo que circula en el plano divino como modo de captar la vida cotidiana de los dioses. En última instancia, la antropología

arcaica se inscribe en la representación del ser humano en el plano religioso del mundo. Aludir al plano cósmico supone instalarse en la peculiaridad de la temporalidad divina, ya que el antropomorfismo que la obra presenta, nos lleva a plantear la idea de tiempo en el interior de la dramática divina, soporte de la organización cósmica. De este modo, se puede relevar cómo juega la noción de temporalidad en el mundo de los dioses, tratando de captar una cierta “historicidad” en la ordenación de lo real⁵.

En este marco, la insistencia de las imágenes visuales es determinante porque es aquello que mejor materializa las acciones de los dioses en su diario transcurrir, ya que parecen tener una *vita*: “Nueve noches se unió con ella el prudente Zeus subiendo a su lecho sagrado” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 56-57). Acción emblemática que se juega en el más nítido registro de la temporalidad, ya que el nacimiento de las Musas tras la unión amorosa parece devolver un antes y un después, un no ser y un empezar a ser.

La imagen visual de Zeus subiendo al lecho de *Mnemosyne*, la Señora de las colinas de Eléutera, es contundente a la hora de pensar las relaciones amorosas entre los dioses, al tiempo que nos invita a ser testigos presenciales, no sólo por la palabra cantada, sino también de la imagen que el relato evoca, desplegando el festival erótico que las uniones sexuadas despiertan.

Se produce una complementariedad funcional entre la voz del poeta, legado privilegiado de las diosas, y las imágenes que la palabra evoca. La realidad resulta una conjunción armónica entre lo dicho y lo visto a partir de aquello que el orden del discurso plasma en imagen. Se trata de la conjunción de dos arquitecturas discursivas, la visual y la cantada.

LAS INTENSIDADES VISUALES

La acción de las Musas sobre los hombres es, quizás, el punto más nítido de la permeabilidad de planos que constituyen la estructura binaria de lo real, los dioses, los Sempiternos Inmortales, y los mortales en sus singularidades y *topoi* específicos. Las Musas actúan sobre los hombres, limitados por la muerte y por los propios dioses, y las imágenes visuales acompañan la relación que se plasma entre los *topoi*. En este

⁵ Sobre este tópico, véase Detienne, M., Sissa, G. (1990) *la vida cotidiana de los dioses griegos*

caso no se trata solamente de la imagen del relato, sino del protagonismo de la mirada en la trama del relato.

En primer lugar, la mención a la vista está dada por la propia elección de las diosas: “Al que honran las hijas del poderoso Zeus y le miran al nacer, de los reyes vástagos de Zeus, a este le derraman [las Musas] sobre su lengua una dulce gota de miel y de su boca fluyen melifluas palabras” (Hesíodo, *Teogonía*, 81-85).

En su despliegue antropomórfico, las diosas miran al nacer a quienes serán los vástagos del Padre, al tiempo que aparece una referencia gustativa vinculada con la dulzura de la miel. Las Musas lo miran y, a su vez, todos lo miran a él, ya que “Todos fijan en él su mirada” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 85-86). Cadena de miradas que pone a la facultad de ver en un plano privilegiado de la escena, que convoca, nuevamente, a la celebración de la Justicia. La visión sostiene el eje vertical que va del plano divino al humano (de las Musas a los reyes) y el eje horizontal que vincula a los varones mortales entre sí (de los hombres al rey).

Es esta una escena singular ya que la visión es aquello que determina el estatuto particular de quien la recibe, en este caso los reyes, vástagos de Zeus. Se trata de una mirada “eficaz”, realizadora, si desplazamos a la mirada las consideraciones de la palabra eficaz, del *logos theokrantos*, que genera la realidad misma por el imperio de la propia palabra.

En esta escena la mirada es eficaz en tanto productora y realizadora. Los reyes justos “son” por esa mirada que las diosas les dispensan al nacer. Las Musas miran a los reyes y es por la mirada misma que obtienen su estatuto regio; a su vez, los hombres miran al rey en el marco de una lógica del privilegio, al tiempo que el relato invita, siempre a partir de las imágenes, a asistir a la escena, que celebra la fiesta de la Justicia que el rey encarna con sus rectas sentencias. En este eje horizontal, la mirada es signo de veneración y respeto, de confiabilidad y de persuasión. De algún modo, la mirada también resulta eficaz, en tanto realizadora, del vínculo excepcional entre el vulgo y el rey, a quien celebran, considerándolo como el igual a un dios.

En este contexto, los reyes toman las marcas identitarias de las Musas, lo cual los territorializa en un linaje positivo, de matriz luminosa (Colombani, 2016). Su acción se encuadra en el mismo registro benéfico que las hijas del Padre. Por eso de su boca brotan esas melifluas palabras. Para ello, ellas mismas han depositado una

gota de dulce miel, tal como refieren los versos. La continuidad está asegurada y la figura del rey coincide con la imagen del rey bueno. El rey es intérprete de los dioses y con ello permeabiliza de algún modo los planos que requieren de un sujeto excepcional para ponerse en contacto.

Los juegos visuales aparecen en algunos versos como juegos de oposición lumínica. En un extremo, dos imágenes fuertes, el llameante rayo de Zeus: “Reina aquel sobre el cielo y es dueño del trueno y del llameante rayo” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 72-73) y “la mansión olímpica que se torna resplandeciente” (Hesíodo, *Teogonía*, v. 40), representan imágenes lumínicas de extrema intensidad. La llama o el resplandor generan un máximo de potencia visual, que contrasta con la imagen de la densa niebla, que envuelve a las Musas en su partida triunfal hacia el Olimpo: “envueltas en densa niebla marchan al abrigo de la noche” (*Teogonía*, 10-11). La llama y el resplandor, por un lado, y la niebla y la noche por otro; la máxima claridad y la extrema oscuridad constituyen ese abanico de sensaciones visuales que acompañan al espectador; enfatizamos el término; no nos referimos al simple oyente, inscrito en el marco de un auditorio que recibe la voz del poeta, sino a quien está instalado en la escena celebratoria por acción de las imágenes.

Algunas imágenes visuales completan el recorte que nos hemos propuesto. Proponemos transitar el recorrido que el poeta beocio realiza en torno a la luminosidad que los astros determinan. A la “brillante” Selene o al propio Helio que Hesíodo propone en el inicio del proemio, se suma la invocación del “estrellado” Urano, como progenitor de la estirpe sagrada de los sempiternos Inmortales. Es siempre el espacio de arriba lo que devuelve la mayor intensidad lumínica y, por ende, la imagen visual más intensa: “y allí arriba, los relucientes astros y el anchuroso cielo” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 109-110).

El cielo se “ve” a partir de la luminosidad de los elementos que reinan en él, iluminando el espacio celeste.

Por el contrario, y como fondo de opuestos, que tensiona lo real, el espacio de abajo implica la menor intensidad lumínica y, por ende, la mayor dificultad visual, a partir de la tenebrosa negritud de Noche o de la propia Gea. Se trata de la tensión espacial entre lo subterráneo y lo que habita por sobre la tierra y su respectivo juego cromático. Las potencias negativas son sepultadas en una territorialidad que guarda,

según la imagen que devuelve el relato, en un espacio húmedo y sombrío donde no llega la luz del sol.

CONCLUSIONES

“¿Qué ves cuando me ves?” ha sido la cita-pregunta inicial de nuestro trabajo y la hemos pensado desde la perspectiva de la aparición de las Musas en el poema porque el Proemio es, a nuestro criterio, el gran relato de su presencia temprana en el poema, al tiempo que la danza y el canto de las deliciosas diosas, inaugura un clima festivo, de carácter celebratorio. Su aparición no sólo preanuncia la iniciación poética, sino también la celebración del Padre como figura emblemática del Olimpo.

A modo de juego, imaginamos esa pregunta en boca de las propias diosas para, desde esa invitación a verlas, “ver” lo que se ve cuando ellas hacen su festiva aparición.

Allí, en ese enclave proponemos, a modo de primera síntesis, repasar los distintos *topoi* donde hemos situado las imágenes visuales más fuerte, ya sea por la vivacidad de la narración, ya por la intensidad lumínica de su emergencia.

La primera escena festiva opera como escena celebratoria del despliegue de las Musas.

La segunda escena da cuenta de la intersección entre planos o mundos y, por ello, se inscribe en la fuerte ritualización que la excepcionalidad de la circunstancia implica, suspendiendo las coordenadas del tiempo y del espacio de los hombres mortales.

La tercera escena nos devuelve el nacimiento de las Musas representando una pequeña joyita de lo que el antropomorfismo implica en materia amorosa, inaugurando el escenario de la celebración erótica.

La cuarta escena refuerza la intersección de planos heterogéneos al referirse a la acción realizadora de las Musas, ya que por su acción los reyes son los vástagos de Zeus.

A su vez, estas cuatro escenas, que podemos incluir en una **dimensión dramática**, de carácter celebratorio, a partir de la puesta en acto que despliegan, nos permitieron “ver” los elementos afines a ese despliegue dramático que inscribimos en una **dimensión material**, cetro, rama de florido laurel.

Finalmente hemos trabajado sobre una línea de intensidades lumínicas, de fuerte impacto visual, que proponemos insertar en una **dimensión cromática**.

A partir de esta arquitectura conceptual, se sucedieron acciones, personajes, objetos y colores que han constituido un plexo de imágenes que nos permitieron “ver” lo que el poema en su trama narrativa nos deja “oír”.

Nuestro proyecto consistió en relevar algunas de las imágenes visuales que el poema devuelve en su tejido narrativo. Quisimos acercarnos al “ver” en Hesíodo para proponer un cierto juego teatral: sentirnos espectadores en un doble sentido. Por un lado, constituir la audiencia del poema, pero también, los vivos espectadores de un despliegue dramático-visual que se puede “ver” a partir de la vivacidad de las imágenes.

Creemos que la dimensión de la imagen colabora enfáticamente con la posibilidad de vivir los acontecimientos que el poema narra.

Ver y oír constituyen el par complementario para poder erigirnos, de alguna manera, en los espectadores que la propia práctica narrativa invita.

Las imágenes visuales, como operadores discursivos, se expresan en un orden diferente del registro de la escucha; movilizan lo que podríamos denominar la “imaginación visual” y, desde ese enclave, la percepción del poema se amplía, se enriquece.

Consideramos, pues, que las imágenes están al servicio de permeabilizar los *topoi* heterogéneos que, naturalmente, sostienen la arquitectura mental del mito en el mundo arcaico. La posibilidad de contacto entre hombres y dioses, territorializados en sus respectivos espacios ontológicos, transidos por la muerte como bisagra que delimita las condiciones de ser, exige, de algún modo, un dispositivo visual y auditivo que permita a los varones mortales captar las relaciones entre un mundo y otro.

En el marco de un esquema antropomórfico donde el horizonte antropológico se capta precisamente en la representación del hombre en el plano religioso del mundo, tal como anticipamos, la conjunción del “ver” y del “oír” es capital a la hora de imaginar un vínculo complejo por su propia naturaleza.

Quizás sea esta ecuación sensible la que sostenga la arquitectura del mito en su enclave de transmisión oral. Desde esta perspectiva la oralidad no implica,

exclusivamente, una audiencia con capacidad de escucha, sino también un público ávido por “ver” los acontecimientos evocados, “presenciarlos” a partir de esa imaginación visual.

El relato pone entonces sobre la escena una serie de sensaciones propias de un espectador teatral; sensaciones que, por estar muy próximas a la realidad del hombre común, lo ubican en el espacio privilegiado de poder captar vívidamente un mensaje.

A su vez, podemos pensar que la ecuación sensible constituye un pilar de la función didáctica en Hesíodo. Si se trata de un dispositivo inscrito en un interés pedagógico, los recursos están al servicio de ese *telos*.

La ecuación sensible contribuye, desde su alianza estructural, a fijar el contenido del poema y a hacer del oyente un protagonista de la escena, que toma las características de un evento celebratorio.

El recorte deliberado que hemos efectuado del *corpus* hesiódico obedece a la intención de enfatizar los elementos visuales y auditivos que acompañan la aparición de las Musas, convencidos de la importancia de las mismas en la arquitectura del poema.

La excepcionalidad de la circunstancia, altamente ritualizada, que la iniciación del poeta o la selección simbólica del rey justo implican, amerita las marcas simbólicas que hemos intentado relevar, jerarquizando la visión como elemento insoslayable de la captación del mensaje.

4

O MEDITERRÂNEO, O MITO DO MARE NOSTRUM ROMANO E A ÉPICA DO RETORNO SOB O FASCISMO

Prof. Dr. Glaydson José da Silva

(Universidade Federal de São Paulo)

**His ego nec metas rerum nec
tempora pono: imperium sine fine
dedi.**

Virgílio, *Eneida* I, 278-279

**L'Italia ha finalmente il suo impero. Impero
fascista, perché porta i segni indistrutibili della
volontà e della potenza del Littorio romano (...).**

Mussolini, *La Proclamazione dell'Impero*, 9
de maio de 1936

(O.O., v. XVII, 1936 – p. 268)

Desde a paradigmática obra de Fernand Braudel, “O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II” (1949), um dos mais influentes livros do século XX, o Mediterrâneo tem sido abordado em diferentes frentes, e de diferentes modos, com a promoção de estudos que revisaram e ampliaram pesquisas anteriores (Horden & Purcell, 2000; Harris, 2011[2005]; Abulafia, 2014 [2011]; Guarinello, 2013); sua bacia, essencialmente, pode ser tomada como uma ilustração relevante da integração humana em uma perspectiva de longa duração – um espaço de coexistência de povos, línguas, religiões, sistemas políticos e econômicos que influenciaram uns aos outros, promovendo importantes intercâmbios culturais.

O amplo espaço mediterrânico é comumente caracterizado pelo seu clima, solos, pelas planícies de suas costas e pelos planaltos de seu interior, pela cultura da tríade clássica do azeite, do vinho e do trigo e por seu caráter articulador, agregador e promotor de histórias – justamente por ser, desde pelo menos o Paleolítico superior – antes de 11.000 a.C, um grande ambiente de encontros e de mistura de culturas (Abulafia, 2014).

Durante o *ventennio fascista*, o Mediterrâneo foi utilizado como uma expressão do poder imperial dos romanos antigos sobre a África, projetando o “destino” de Roma na Antiguidade (Virgílio, *Eneida* I, 278-279; VI, 851-853) em seu contexto contemporâneo – com a anunciação de uma nova era para os italianos. É nesse contexto que se difunde o mito do Mediterrâneo como *mare nostrum* dos romanos, ligado à política imperial do fascismo; esse entendimento, que vincula a relação com o mar a uma ideia de posse, a partir do nome que lhe é conferido, é único dentre as designações ordinariamente atribuídas ao mar – “Mar Branco” para os turcos, “Grande Mar” para os judeus, “Mar do Meio” para os alemães, “Grande Verde” para os antigos egípcios. A essas designações irão se somar epítetos cunhados por autores modernos, como “Mar Interior”, “Mar Rodeado”, “Mar Cordial”, “Mar Fiel”, “Mar Amargo”, “Mar Corruptor” (Abulafia, 2014 [2011]), também sem nenhuma proclamação ou valor de posse.

Das concepções e mobilizações da expressão *mare nostrum* na Itália, atualmente, uma chamou a atenção: em 3 de outubro de 2013, 369 pessoas que fugiam da Líbia morreram em um barco que afundou na costa da ilha de Lampedusa. Em resposta, o governo italiano criou uma operação de busca e resgate intitulada *Mare Nostrum*, amparada no artigo 98 da *United Nations Convention on the Law of the Sea*¹, que prevê a prestação de socorro a embarcações em situações de perigo por outras embarcações que naveguem em sua proximidade. O uso da expressão, evocando o vocabulário, a memória e a retórica da hegemonia imperial de Roma sobre o mar – no mínimo inapropriado –, integra um conjunto de utilizações diversas a seu respeito, da Antiguidade aos dias atuais².

No caso da antiguidade romana, a designação de *mare nostrum* como referência ao Mediterrâneo, há tempos foi problematizada por Victor Burr (1907 – cf. Traina & Pieri, 2014, p.14), em um entendimento segundo o qual a ideia de *nostrum mare* (uso prevalente pelos romanos), guarda uma diferença importante em relação ao uso moderno de *mare nostrum*. A utilização da expressão *nostrum mare*

¹ Disponível em: https://www.un.org/depts/los/convention_agreements/texts/unclos/unclos_e.pdf. Acesso: 22/10/2025.

² Como, por exemplo, o trabalho de pesquisa audiovisual *Mare nostrum - Immaginari di Confine*, dirigido por Andrea Kunkl, Giuseppe Fanizza e Giorgia Serughetti sobre as fronteiras mediterrânicas da União Europeia, no qual dezenas de entrevistados (de Lampedusa, Ceuta e Lesbos – regiões de fronteira com países não pertencentes à UE) respondem a questões relacionadas a seu pertencimento a esta comunidade (Serughetti, 2013). Disponível em: <https://vimeo.com/16743794?msocid=287f30d78d066c30240123648c7f6d98> Acesso em: 25/01/2025.

nos textos latinos não tinha um significado político-ideológico, relacionado à ideia orgulho, de poder, de domínio; comumente se referiria ao mar ou aos mares utilizados pelos romanos, em contraposição a outros mares – não aludindo à ideia de extensão ou dominação romana, mas, sim a uma posição geográfica (Giardina, 2022, p. 65; Traina e Pieri, 2014, p. 15), a algo próximo ou familiar. A primeira ocorrência desta fórmula em textos latinos ocorre em *A guerra das Gálias*, de César, com o possessivo antes do substantivo (*in nostro mari*).

No consulado de Lucio Domicio e Apio Claudio, ao retirar-se dos quartéis de inverno para Itália como costumava todos os anos, ordena Cesar aos tenentes seus, que prepusera as legiões, intendam em construir durante o inverno o maior número de navios possível, e em reparar os velhos. Determina o tamanho e a forma dos vasos. Para podê-los carregar, e varar em terra com presteza, fá-los um pouco mais rasos, que os de que nos servimos **em nosso mar**; e sabendo serem as vagas menores no Oceano em razão de contínuo movimento das marés, para o transporte das bagagens e quantidade de bestas, um pouco mais largos que os que empregamos em outros mares. (*A guerra das Gálias*, V, 1)

O que se desta passagem é que a ordem de César, por ocasião da segunda campanha britânica, de 54 a.C., é para que se construa navios “um pouco mais rasos, que os de que nos servimos **em nosso mar**”; ou seja, trata-se da construção de navios adequados à natureza do mar que seria enfrentado. *In nostro mari*, nesta passagem, então, não tem nenhuma conotação de proclamação, posse, domínio ou orgulho.

Em 1963, no segundo volume da revista *Latinitas*, o latinista e filólogo clássico Alfonso Traina publica, em latim, um artigo intitulado *Mare nostrum*, onde retoma discussões a esse respeito fazendo-se valer de documentação e estudos anteriores; a publicação não logrou muito êxito pela língua de sua divulgação. Cinquenta e um anos depois, em 2014, a mesma revista publica uma versão traduzida, revisada e ampliada do texto, com coautoria entre Traina e a filóloga clássica e estudiosa de italianística da Universidade de Bolonha, Bruna Pieri. O subtítulo do novo texto – “Mito e realidade de um possessivo”, é indicador de seu conteúdo; além de uma contribuição problematizada e atualizada das discussões, o artigo em o grande mérito de dialogar com a historiografia de ponta à época e ainda hoje, particularmente com Luciano Canfora (1975; 1976) e Mariella Cagnetta (1994). Traina e Pieri apontam para o fato de que “*mare nostrum*” é uma denominação de trágica atualidade, chamando a atenção para a utilização da expressão em textos latinos, ordinariamente com sentido geográfico e sem valor político-ideológico significativo,

mas sempre opondo, implicitamente ou explicitamente, o mar conhecido e costumeiro aos outros mares, e em particular, de fato, ao oceano (2014, p. 15-16).

Depois de César, o primeiro autor latino a utilizar “*mare nostrum*” (*in nostro mari*), há uma importante recorrência nos textos latinos de passagens em que “o possessivo se posiciona, majoritariamente, em função de oposição, antes do substantivo” – Salústio (*Guerra contra Jugurta*, 18,4), Tito Lívio (*Ab urb condita*, XXVI, 42, 4), Plínio, o velho (*Historia Natural*, IX, 115) e Tácito (*Agricola*, 24), por exemplo.

“paradoxalmente, o único exemplo antigo seguro do uso do possessivo em referência a ‘mar’ (e numa função predicativa) para indicar a sua conquista está relacionado não com os romanos, mas com o seu inimigo número um, Aníbal, que em Tito Lívio, XXV, 11, 17 se dirige aos tarentinos dizendo: “et **mare nostrum** erit, quo nunchostes potiuntur; et illinc mari, hinc terra circumsedebimus arcem, immo brevi aut relictam ab hostibus aut cum ipsis hostibus capiemus”. É, portanto, o mais famoso general cartaginês que queria tornar o Mar Mediterrâneo seu, pelo menos para fins de uma operação militar” (Traina & Pieri, 2014, p.15-16).

Esses exemplos ilustram a impertinência da utilização da expressão *mare nostrum* como referência ao imperialismo romano durante o fascismo, dizendo de um entendimento que mais se refere à contemporaneidade do que à Antiguidade, e que é definidor da propaganda fascista em suas insistentes analogias entre a Roma antiga e a Roma do fascismo, entre Império Romano e Itália de Mussolini; é o fascismo quem estabelece o significado coloquial e ordinariamente atribuído, ainda hoje, à expressão *mare nostrum*.

Abordar a ênfase moderna da expressão lexical e sua mobilização pelo fascismo, particularmente no contexto do imperialismo italiano, implica situar, se não o entendimento fascista da ideia de Mediterrâneo, ao menos algo menos pretencioso, mas de capital importância – o entendimento de Mussolini a esse respeito. Para ele, desde seus primeiros escritos (1901-1909), os cidadãos europeus eram percebidos como filhos da “grande pátria mediterrânea” (*O.O.*, v. II, 1909 – p. 64), da “mãe mediterrânea” que tinha sido a Itália (*O.O.*, v. II, 1910 – p. 171). Em um discurso sobre a incorporação da cidade de Fiume ao Reino da Itália, em 1918, fala sobre a importância de assegurar o lugar da Itália no Mediterrâneo, que irá designar como “o mar de Roma, o mar da expansão de toda a Itália”, defendendo a ideia de que os italianos têm direito à expansão, já que o povo italiano “(...) é um povo prolífico e laborioso. (...) que inevitavelmente retornará à grandeza e ao poder

de outrora.” Asseverará, por fim, que o Mediterrâneo voltará a ser italiano, “assim como Roma voltará a ser o farol da civilização mundial” (O.O., v. II, 1918, p. 77). Saindo de um aeroporto na Sicília, em 26 de junho de 1942, em um brevíssimo discurso, reverberará a tônica recorrente “O Mediterrâneo foi nosso, e nosso voltará a sê-lo” (O.O., v. XXXII, 1942, p.90).

Referências dessa natureza, variando em palavras, detalhes e ênfases, mas sempre retomando a ideia do Mediterrâneo como *mare nostrum* dos italianos são repetidas *ad nauseam* em toda a *Opera Omnia* de Benito Mussolini, obra organizada por Edoardo e Duilio Susmel e que consiste na maior e mais completa sistematização de escritos e discursos proferidos pelo duce – que abrangem desde o findar de sua trajetória escolar, em 1901, até a capitulação das tropas alemãs na Itália –, com algumas poucas inserções que rompem com a ordem cronologicamente adotada na organização dos livros. Historiadores aderentes ao fascismo, pai e filho trabalharam conjuntamente nessa sistematização, que é continuada por Duilio Susmel após a morte do pai, em 1948, e publicada, posteriormente, em 35 volumes no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1951 e 1962.

A *Opera Omnia* mussoliniana é marcada por referências e alusões à ideia de romanidade, aspecto central para a propaganda do fascismo. Nessa perspectiva, a História romana foi um tema presente durante todo o *ventennio*, tendo sido utilizada como forma de estabelecer interação e diálogo com a população italiana, caracterizando e definindo o que os historiadores comumente designam como *culto della romanità*. Uma quantidade significativa de discursos e textos de Mussolini é marcada pelas ideias de grandeza da Roma Antiga e de sua herança para a posteridade fascista. Essas ideias são associadas à construção da imagem de personagens da Antiguidade romana, como César e Augusto, com o quais Mussolini buscou, retoricamente, aproximação e identificação. A idealização do passado romano é, então, a um só tempo, a busca de identificação com os romanos antigos e a emulação de seus valores e, também, o desejo de grandeza voltado para o futuro, inspirado pelos romanos – uma espécie de *usurpação* do passado capitaneada por uma elite dominante que desejara se reconhecer nos antigos, como propõe Luciano Cânfora (1980), em um claro projeto de modernidade; nesse projeto, o desejo de retorno a um tempo mítico convivia com um discurso que expressava as aspirações e anseios pelo novo, por uma “Itália nova”, por um “homem novo” (Arthurs, 2015).

Os mitos e as mitologias políticas durante o fascismo se associaram à ideia de afirmar legitimidades ou de garantir continuidades, sempre ligados aos *exempla*, advindos, ordinariamente, da antiguidade romana –, por meio da mobilização de sentimentos, personagens, instituições, e evocando paralelismos que ligam, em um mesmo amálgama, passado, presente e futuro, em torno de valores que propugnam ideias de identidade, de continuidade e de comunidade de destinos.

Em 21 de abril de 1934, como parte das cerimônias para o *Natale di Roma* (Aniversário de fundação de Roma), Mussolini inaugura, na *Via dell'Impero*, na parede externa da *Basilica di Massenzio*, um conjunto de placas de mármore – projetadas por Antonio Muñoz³ – com representações geográficas das fases mais importantes da expansão territorial do Império romano (**Figura 1**). Realizadas a pedido de Mussolini, essas placas celebrativas, destacavam quatro épocas de expansão – desde a fundação mítica de Roma até o período de maior extensão do Império, sob Trajano⁴. Esses mapas, originalmente, deveriam ter sido colocados em frente ao Coliseu, mas esta ideia foi abandonada pelo entendimento de que o espaço destinado era insuficiente, visto que os painéis, para funcionarem como ferramentas de propaganda adequadas “deveriam ser feitos em escala monumental” (Betti, 2009, p.73).



Figura 1: Mapas desenhados por Antonio Muñoz, dispostos em placas na parede externa da Basilica di Massenzio, representando fases do expansionismo romano. Archivio Storico Istituto Luce - <https://www.archivioluce.com/>; código da foto: A00054019

³ Historiador da arte e arquiteto italiano (1884-1960) - foi Superintendente dos Monumentos do Lazio (1914-1928) e Inspetor Geral de Antiguidades e Belas Artes do Governatorato de Roma (1928-1944), tendo sido responsável pela projeção de importantes transformações urbanísticas da cidade de Roma, como aquelas ligadas à *Via dell'Impero*, ao *Largo di Torre Argentina* e ao *Mausoleo di Augusto*. A esse respeito ver: Porreta, 2008.

⁴ Para Heather Hyde Minor, essas placas foram “ignoradas ou ridicularizadas pelos historiadores, planejadores urbanos e arqueólogos modernos”, desconsiderando seu valor como oportunidade de “examinar a interação entre mapas e rituais, antiguidade e imperialismo, na arte pública da Roma fascista” (1999, p. 147).

O MEDITERRÂNEO, O MITO DO MARE NOSTRUM ROMANO E A ÉPICA DO RETORNO SOB O FASCISMO

No canto inferior de cada uma das placas, à esquerda, figura o período correspondente a cada um dos mapas, organizados em uma sequência cronológica da esquerda para a direita. Nas legendas, pode-se ler:

Placa 1.:

ROMA AI SUOI INIZI. SEC. VIII A.C. – Roma em seus primórdios. Século VIII a.C.

Placa 2.:

DOMINIO DI ROMA DOPO LE GVERRE PVNICHE-A. 146 – Domínios de Roma após a Guerra Púnica, em 146 a.C.

Placa 3.: L'IMPERO ALLA MORTE D'AVGUSTO IMP. A. 14 – O Império à época da morte do imperador Augusto, em 14 d.C.

Placa 4.: L'IMPERO AL TEMPO DI TRAIANO IMP. 98-117 – O Império à época do imperador Trajano, 98-117 d.C.

A ideia com a disposição pública das placas era, para Antonio Muñoz, “representar de maneira óbvia aos olhos das pessoas, tanto eruditas quanto incultas, o desenvolvimento do domínio de Roma” (Muñoz, 1935, p. 221-222 *apud* Minor, 1999, p. 155).

Após a conquista da Etiópia, uma quinta placa (**Figura 3**) é adicionada ao conjunto, estabelecendo uma associação imediata entre o Império romano e o novo império fascista, evidenciando a face imperial e colonialista do regime.



Figura 2: Quinta placa, à direita, adicionada após a conquista da Etiópia, em 1936, e removida após a queda do fascismo. Disponível em: <https://www.limesonline.com/carte/carte-per-il-duce-tra-arte-e-potere-14658681/> Acesso em: 27/01/2025

Para Paolo Betti, esse momento representou o ponto mais alto do mito da romanidade em relação à política de consenso do regime (Betti, 2009, p. 73). A inclusão da quinta placa conferia ênfase aos objetivos geopolíticos do fascismo, conjugando “os mapas, os espetáculos realizados em torno deles e o projeto da via (*Via dell’Impero*)”, frentes fortemente ligadas pelos “temas de comemoração e recriação” (Minor, 1999, p. 147).

O quinto mapa apresentou um foco geográfico diferente dos anteriores. Enquanto os quatro mapas originais mostravam toda a Europa e uma pequena parte da África e sempre colocavam a Itália à esquerda do centro (...), no quinto mapa, a Itália aparecia na parte na parte superior. O restante da placa foi ocupado pelo Oriente Médio e, acima de tudo, cerca de três quartos do continente africano, onde as possessões africanas da Itália foram cuidadosamente delineadas. O mapa era uma síntese orgulhosa e uma exibição propagandista de uma aventura colonial bem-sucedida. (...) A continuidade de ideias e ideais foi reforçada cartograficamente por meio da continuidade da escala do mapa e na proclamação de Mussolini do novo império, em 10 de maio de 1936.

Dentro desse imaginário retórico e político de manipulação do passado, a imagem do Mar Mediterrâneo e de sua importância para o mundo romano na Antiguidade e no contexto do surgimento e desenvolvimento do fascismo assume uma dimensão capital nos discursos de Mussolini, com importante alcance social (Figura 3).



Figura 3.: Capa de boletim escolar de alunos da segunda série em 1941 (XIX ano do regime), ano em que a Itália entra na Segunda Guerra Mundial, apresentando o Mediterrâneo como o *mare nostrum* romano. Imagem disponível em: (Targhetta, 2015, p. 17)

A verificação da ocorrência da palavra Mediterrâneo nos 35 volumes da *Opera Omnia* retorna 460 ocorrências de sua utilização – desconsiderando palavras derivativas. Ainda que essas ocorrências contemplem a correspondência passiva de Mussolini, elas majoritariamente remetem a seus escritos, e dizem do lugar que o Mediterrâneo ocupa em seu pensamento e de sua importância na retórica da romanidade.

A historiografia tem argumentado que três fases da romanidade são discerníveis durante o fascismo: a primeira toma a Roma antiga como um modelo ideal para a ação revolucionária, organização do combate e promoção da unidade italiana (1922-1925); a segunda, manifesta-se pelo desejo imperialista de Mussolini, quando já anunciara, em 1926, sua vontade de transformar o Mediterrâneo em um mar latino – na conferência *Roma antica sul mare* –, e vai até a proclamação do Império, após a conquista da Etiópia (1936), contexto do filme *Scipione l'Africano* e dos paralelos da campanha africana com a Segunda Guerra Púnica; e, por fim, a terceira, com a política do Eixo (a partir de 1930), contexto em que proliferam interpretações raciais da Roma antiga e das políticas de Augusto (Roche, 2017: 06). A associação temática do Mediterrâneo e da África ao mito da *Terza Roma*, apesar de ter conhecido uma expressividade maior nessa segunda fase historiográfica, é vigente durante todo o *ventennio* fascista, e tem sua historicidade ligada à própria história de Mussolini. A temática da expansão e do expansionismo romano é corrente desde seus textos iniciais, muito antes da conquista da Etiópia e da proclamação do Império. “Grande Mar dos três continentes”, o Mediterrâneo é, para ele, o caminho de toda civilização (*O.O.*, v. VII, 1915, p. 233), mar pelo qual “a Itália de Vittorio Veneto sente irresistível atração” pelo fato de “abrir o caminho para a África” (*O.O.*, v. XIII – 1919, p. 143). Para o duce, a guerra da Líbia não foi mais que uma premissa para a afirmação mediterrânica, e a participação italiana na guerra europeia era “a certeza de voltar para a África” (*O.O.*, v. XIII – 1919, p. 144), materializando “possibilidades vivas da expansão italiana” (*O.O.*, v. XVI, 1920, p. 102), fazendo da Itália a nação dominante que outrora teria sido.

O nosso é, entre os povos europeus, o mais numeroso e o mais homogêneo. É destino que o Mediterrâneo volte a ser nosso. É destino que Roma volte a ser a cidade diretriz da civilização em toda a Europa Ocidental. (...) Comprometamo-nos com as novas gerações que acendem a chama desta paixão: fazer da Itália uma das nações sem as quais é

impossível conceber história futura da humanidade (O.O., v. XVI – 1921, p. 158).

No palavrório de apelo nacionalista mussoliniano, o Mediterrâneo é o “lago nostro” dos italianos (O.O., v. 18, 1922, p. 439), em uma clara alusão à ideia de fascista *mare nostrum*; nosso, neste caso, não pela proximidade, mas pela ideia de posse.

Em 5 de outubro de 1926, na *Sala dei Notari*, na *Regia Università Italiana per Stranieri*, em Perugia, por ocasião das atividades de encerramento do primeiro ano de atividades da universidade, Mussolini profere aos estudantes matriculados naquele ano uma conferência intitulada *Roma Antica sul mare*⁵. A análise do tema da conferência considera, sobretudo, o fato de que o público universitário ao qual destinava suas palavras era composto por estudantes de diferentes nacionalidades – franceses, ingleses, alemães, americanos, húngaros, noruegueses, romenos, suecos, gregos, suíços e búlgaros. A esses disse, quatro anos após a Marcha sobre Roma, do lugar ocupado pela Itália na História mundial naquele momento, mas, sobretudo, do lugar que pretendia ocupar, estabelecendo um claro programa político italiano voltado para o exterior (Giardina, 2022: 69). Além de grande número de estudantes, a audiência era composta por importantes autoridades políticas e acadêmicas – ministros de Estado e professores universitários (dentre esses, estudiosos da história romana, como Ettore Pais, da Universidade de Roma e Ettore Romagnoli, professor titular de língua e literatura gregas da Universidade de Milão) e notáveis arqueólogos clássicos.

Em seu discurso, Mussolini abordou a relação entre os romanos e o mar, a partir do período dos reis romanos até o século III depois de Cristo, conferindo ênfase no contexto das Guerras Púnicas e na destruição de Cartago – caracterizando a “atividade marítima mercantil de Roma como modesta e sua atividade militar como nula” (O.O., v. XX – 1957, p.226) antes da cidade voltar seus interesses para o mar, o que resultaria na aniquilação da potência cartaginesa. Como de hábito, sobressai em seu discurso uma ideia clara de Roma e de romanidade, pautada sobre a natureza dos valores e do caráter dos romanos antigos, em franco paralelo com a atualidade da Itália fascista, no qual contextualiza, em seu entendimento, a história romana com o mar: “Depois da queda de Cartago, o Mediterrâneo tornou-se um lago romano, a

⁵ Publicada no mesmo ano pelas Edições Mondadori e que irá integrar, no ano de 1957, o XXII volume da *Opera Omnia* - p. 213-227).

história militar marítima de Roma não tem páginas de grande relevância” (...)/“Durante o império, a história militar naval de Roma não teve grandes feitos navais” *O.O.*, v. XXII, 1957 – p.226). É claro que se trata aqui de um campo ideológico marcado por escolhas. Não há referências às batalhas navais narradas por Augusto nas *Res Gestae* e nem às campanhas de Agrícola na Britânia. Também não há referências mais detidas aos destinos de Roma e Cartago e eventuais paralelos com os papéis da Inglaterra e da França no Mediterrâneo, que foram evitados, dando lugar ao protagonismo de Roma e dos romanos na história.

Segundo Giardina, a renúncia do Duce a uma representação bélica da frota em termos de aspiração a uma posse total do *mare nostrum* tinha duas razões: a primeira estava ligada à presença de estudantes, da imprensa e da diplomacia de diferentes países, e a segunda devido ao fato de que a retórica do *mare nostrum* ainda não tinha assumido o princípio absoluto que assumiria nos anos seguintes (2022: 72). Essa abordagem, que mudará na década imediata, com a conquista da Etiópia e a proclamação do Império, tem relação com o caráter frágil e incerto da Itália em termos de política naval no contexto em que o discurso foi proferido.

Já na década de 1930, o conceito de *mare nostrum* será mobilizado, particularmente, para ancorar o imperialismo italiano na África (Agbamu, 2019: 252), sobretudo a partir da conquista da Etiópia e da Proclamação do Império.

Com as decisões que vocês conhecerão em alguns instantes e que foram aclamadas pelo Grande Conselho do fascismo, um grande evento se concretiza: O destino da Etiópia está selado hoje, 9 de maio, do décimo quarto ano da era fascista. Todos os nós foram cortados pela nossa espada reluzente e a vitória africana permanece na história da pátria, íntegra e pura, como os legionários mortos e sobreviventes sonhavam e desejavam. A Itália finalmente tem o seu império. (...) Império de paz, porque a Itália quer a paz para si e para todos e só decide a guerra quando forçada por imperiosas e irreprimíveis necessidades de vida, Império da civilização e da humanidade para todas as populações da Etiópia (*O.O.*, v. 27, 1936, p. 268).

O bimilenário do nascimento de Augusto ocorre imediatamente após a conquista da Etiópia, contexto em que a Itália fascista assume uma orgulhosa severidade imperial (Giardina, 2008: 60). É o período em que se conhece uma verdadeira intensificação de referências à Roma da época de Augusto (Argenio, 2008: 93) e de pesquisas sobre a África romana, ratificadas moralmente sobre a base de *um retorno às origens*, no qual a política colonial italiana na África do Norte fazia remontar ao tempo em que aquele território tinha integrado o império romano

(Parodo, 2016: 02). As constantes referências à Roma ligam-se, então, à própria ideia de projeto que o fascismo tinha em relação à Itália e ao seu expansionismo territorial; a difusão desse ideário visava, desse modo, não só o território da nação, como, também, o estrangeiro.

Para Mussolini, no verbete *Fascismo* (*La dottrina del fascismo*), que elabora com a colaboração de Giovanni Gentile para a *Enciclopedia Italiana* constava: “O estado fascista é uma vontade de potência e de império” (1932: 851). Em discurso de 24 de outubro de 1932, em Milão, o duce manifestara explicitamente seus ideais ao dizer: “Em dez anos a Europa será fascista ou fascistizada!” (*O.O.*, v. XXV, p. 148). O povo italiano porta o *fascio* romano dos lictores, símbolo da autoridade política na antiga Roma e que inspira o nome do Regime. A *Cidade Eterna* ressurge, então, no fascismo, com seus propósitos colonialistas e imperialistas e que retornaram para ficar. O império talvez seja a ideia-força mais significativa no *Ventennio*; “um conceito variado e mutável em termos de características políticas e geográficas, mas sempre definido como elemento de poder, dominação e primazia” (Cagnetta, 1979: 51).

Durante o *ventennio fascista*, o “mito di Roma” e o “culto della romanità” representaram dois dos principais meios de difusão da ideologia e da propaganda imperial do regime, seja em sua versão autoritária, primeiramente, seja em sua versão totalitária, posteriormente; foi por meio de ambos que se erigiu o mito do *mare nostrum* romano associado à memória da hegemonia imperial de Roma em suas relações com a África na Antiguidade, com o intuito de promover uma identidade italiana ligada à ideia da *Terza Roma* fascista.

Foi Filoteu, um monge/ancião⁶ russo da região de Pskov, do mosteiro de Eleazarov, quem provavelmente utilizou, pela primeira vez, a expressão *Terceira Roma*. Essa ideia, fundamentada na crença de que Moscou deveria cumprir uma missão política e religiosa capital, como sucessora de Roma e Bizâncio, assumindo a liderança da cristandade ortodoxa, havia sido desenvolvida entre a segunda metade do século XV e o início do século XVI (Duncan, 2000: 4). Em carta enviada ao czar Basílio III (1479-1533), em 1511, Filoteu escreve:

⁶ Sobre as distintas referências a Filoteu em fontes a seu respeito, ora como monge, ora como ancião, ver: (Andreyev, 1959, p. 04).

A Igreja da velha Roma caiu por causa de sua heresia, as portas da Segunda Roma foram destruídas pelos turcos e infiéis; mas a Igreja de Moscou, a igreja da Nova Roma brilha mais resplandecente de que o sol em todo o universo: duas Romas caíram, mas a terceira se mantém firme, e não pode haver uma quarta” (Tratemberg, 2008: 73).

Sucessora política e religiosa da “Segunda Roma” (Constantinopla) e, mesmo, da primeira, Moscou seria a “Terceira Roma”, uma grande unidade, algo esteticamente satisfatório e dialeticamente final, além de propiciar um interessante simbolismo religioso (Toumanoff, 1955: 412). Como observaram Andrea Giardina e André Vauchez, “(...) a fórmula ilustra bem a tendência a rejeitar o modelo católico romano e o desejo dos reformadores religiosos ou dos governantes de refazer Roma longe de Roma, ou mesmo contra Roma” (2000: 84). A expressão conhecerá uma longa trajetória desde então, suscitando uma profusa bibliografia a respeito de seus significados e desdobramentos – sendo retomada efetivamente durante o *ventennio* fascista.

Reapropriado, mas com significação muito similar à sua formulação original, o mito da *Terza Roma* é amplamente conhecido no imaginário político e cultural da Itália, em referências que remontam pelo menos ao século XVI; durante os anos em que o fascismo esteve no poder esse mito tornou-se um dos principais vetores da difusão a ideia de que, pelo mar, a Itália alcançaria seu poder hegemônico no ocidente. Depois da Roma dos Césares, da Roma dos papas (a Roma cristã), a *Terza Roma*, continuada e distinta, seria estabelecida com o fascismo. Com forte apelo popular desde a unificação dos Estados italianos, sob o fascismo esse mito é ancorado na ideia de romanidade, atuando no projeto de criação de uma Roma moderna – presente nos discursos de Mussolini e materializada, também, na destruição, construção e deslocamento de edificações e monumentos, com o desejo de criação de uma memória sobre o fascismo ligada à Antiguidade romana (Arthurs, 2015). Essa memória foi indissociada da relação da Itália com o mar.

5

A DEUSA HIGEIA NOS RELEVOS VOTIVOS DO SÉCULO IV A.C.: GÊNERO E SAÚDE NOS RITUAIS DE CURA DA GRÉCIA CLÁSSICA

Prof. Dr. João Vinícius Gondim Feitosa

(PPGH/UFPE; GEAF/UFPE)

Ao final do século V a.C., vários cultos de cura de diferentes divindades são introduzidos na Ática, entre outros fatores, talvez como uma provável reação ao contexto de crises, conflitos bélicos e epidemias desencadeados pela Guerra do Peloponeso. Dentre esses cultos, um dos mais populares foi o do deus Asclépio. Os tratamentos realizados em seus santuários consistiam, entre outras coisas, em banhos, dietas e exercícios. Contudo, a parte principal do ritual era a incubação (ἐγκοίμησις), isto é, aquele que estivesse enfermo deveria ritualmente dormir no santuário, encontrar-se em sonho com o deus que procederia a cura e, no dia seguinte, percebia-se saudável (VON EHRENHEIM, 2011, p. 11; KOCH, 2012, p. 26-27; MYLONOPOULOS, 2013, p. 3441-3442; FEITOSA, 2014, p. 15).

Já no século IV a.C., a tradição atribuiria muitos filhos a Asclépio: dois heróis, que participaram da Guerra de Troia, Macaon e Podalírio (HOMERO, *Ilíada*: II, 731-732), e cinco filhas, deusas cujos nomes fazem referência a vários aspectos ligados ao âmbito da cura: Aceso (“remédio”), Aigle (“resplandecente”), Iaso (“tratamento”) Panaceia (“remédio universal”) e Higeia (“saúde”) juntamente com sua esposa Epione (“calmante”). Porém, ainda no século IV a.C., Higeia seria destacada dos demais, assumindo um lugar de predominância junto a Asclépio, possuindo muito mais atestação que os outros.

Por conta disso, em certa medida, afirmo que o culto de Asclépio era, na verdade, um culto de Asclépio/Higeia. Em relação ao ritual, ambos formariam um sintagma ritualístico quase que inseparável, uma vez que, no vestígio arqueológico, eles aparecem juntos de forma muito recorrente. O culto de Asclépio/Higeia produziu

uma quantidade significativa de fontes materiais, entre elas, os relevos votivos. Tais relevos eram oferendas que demonstravam, entre muitas coisas, o poder dos deuses e o agradecimento dos devotos pela cura alcançada.

O presente texto objetiva fazer, então, uma análise mais detalhada acerca da deusa Higeia nos relevos em que ela aparece, entre fins do século V e, sobretudo, durante o século IV a.C. Além de contextualizar esses objetos em relação à sua iconografia e à sua função, bem como em relação aos seus artesãos e aos seus dedicadores, serão realizadas algumas ponderações que, até agora, foram pouco debatidas pela historiografia. Por exemplo: a grande quantidade de meninas eternizadas nesses artefatos; a troca ativa, e incomum, de olhares entre Higeia e essas meninas; e a posição proeminente que tanto Higeia como algumas mulheres ocupam nas cenas retratadas. Acredito que os relevos trazem elementos que corroboram a ideia de que o culto de cura de Asclépio/Higeia possuía um apelo especial para com o público feminino, sendo necessário repensar seriamente a posição dessas mulheres em termos representacionais e de agência histórica.

A posição de destaque que algumas mulheres assumem nesses relevos, que eram dispostos no disputado espaço público ateniense, em áreas de grande circulação de pessoas, pode ser indicativo de que as mulheres teriam atuado para além do espaço doméstico e de que virtudes femininas poderiam ser reconhecidas na *polis* (ANDRADE, 2020, p. 129-130). Ao menos, na Ática, no que tange aos rituais de cura de Asclépio/Higeia, as mulheres parecem ter atuado de alguma maneira a serem representadas com certa ênfase nos relevos votivos.

Nas fontes antigas, há pouca informação literária sobre a deusa Higeia. Ela foi mencionada uma vez como companheira de Apolo (PMG, 769), como esposa de Hermes (CORNUTO, *Theologiae Graecae Compendium*: 16 *apud* ARRIGONI, 2011, p. 10), como esposa de Asclépio (Hinos órficos, 67) e como filha de Eros e Peitho (PROCLO, *In Platonis Timaeum*, III, 158e *apud* EDELSTEIN, 1945, T. 314), porém o mais recorrente é que ela apareça como filha de Asclépio (SEG 4, 626; IG II², 4473; IG II², 4509; PAUSÂNIAS: 1, 23, 4; PAUSÂNIAS: 5, 20, 3; ARISTIDES, *Orationes*: 38, 22; Suda: *Eta* 435). Pela falta de referências literárias, muitas vezes, os pesquisadores afirmaram que Higeia era uma “deusa sem mito” (THRAEMER, 1890, c. 2784; TAMBORNINO, 1914, c. 95-96; CROISSANT, 1990, p. 555;

LEVENTI, 1992, p. 37; STAFFORD, 2000, p. 148; COMPTON, 2002, p. 321; FABBRI, 2011, p. 69; OGDEN, 2012, p. 109; BEUMER, 2016, p. 5).

Se por um lado, faltaria um mito para Higeia, por outro, sua função é muito bem definida e pontual. O seu nome demonstrava a sua especificidade, ela seria a deusa da saúde. Já se cogitou que a popularização tardia do culto – iniciada em fins do século V a.C. – e a alta especialização do âmbito de atuação de Asclépio e Higeia seriam os responsáveis pela falta de longas narrativas míticas (THRAEMER, 1890, c. 2784; TAMBORNINO, 1914, c. 95-96; CROISSANT, 1990, p. 555; STAFFORD, 2000, p. 148). Em outras palavras, saúde e cura, em geral, se tornam prioridades e são recorridas apenas no momento em que se está doente. No entanto, a grande quantidade de vestígio material, sobretudo, inscrições, relevos e estátuas denotam que Higeia deveria ter um papel relevante no ritual de cura. O contraste entre quase nenhum mito e a grande quantidade de vestígio material tem inquietado os pesquisadores (LEVENTI, 1992, p. 37; FABBRI, 2011, p. 69; OGDEN, 2012, p. 109)¹.

Na iconografia produzida entre o final do século V e o século IV a.C., sobretudo na Ática, os elementos pictóricos mais comuns da deusa são: moça jovem, em pleno vigor físico, às vezes com traços adolescentes; cabelos amarrados em coque, ou presos com touca ou fitas; trajada com *peplos*² ou *chiton*³ sobre o qual, às vezes, recai um *himation*⁴; em uma das mãos, porta uma *oinochoe*⁵ ou uma *phiale*⁶; e uma serpente está próxima a ela (**figura 1**). Esse modelo de representação ática da deusa seria largamente adotado em representações posteriores.

¹ Para mais detalhes acerca da existência ou ausência de um mito de Higeia, consultar: FEITOSA, 2024a; 2024b.

² Em grego: πέπλος. Em geral, constituía-se de uma peça de lã que envolvia todo o corpo e era sustentada nos ombros por alfinetes, especialmente associada a mulheres e a deusas, poderia também ser uma vestimenta de propósitos rituais (LEE, 2015, p. 100-102). Muitas vezes, o *peplos* era dotado de transparência, essa poderia ser uma convenção artística para indicar a qualidade do tecido ou enfatizar a desejabilidade sexual das mulheres (LEE, 2015, p. 104-105).

³ Em grego: χιτών. Como vestimenta feminina, constituía-se de um tipo de túnica de linho, longa e com mangas (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2022, p. 1203). De acordo com Mireille Lee (2015, p. 108-110), o *chiton* era uma roupa de lazer, representava opulência, luxúria e, no Período Clássico, estaria associada também à feminilidade.

⁴ Em grego: ἡμάτιον. Era um tipo de veste sobreposta, como capa ou manto (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2022, p. 500). O *himation* podia ser usado por cima de um *peplos*, de um *chiton* ou sozinho. Era de uso geral, de homens e de mulheres, podendo ser dobrado de diversas formas. Simbolizava lazer e, portanto, um *status* de elite (LEE, 2015, p. 113-115).

⁵ Em grego: οἰνοχόη. Referia-se tanto ao jarro usado para verter o vinho como também à mulher que servia o vinho (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2022, p. 730).

⁶ Em grego: φιάλη. Prato raso comumente utilizado para realizar libações. Apesar de homens também poderem portar a *phiale*, esse objeto era mais associado às mulheres (DILLON, 2002, p. 18).



Figura 1: Estátua de Higeia, do tipo conhecido como *Hygieia Hope*. Atribuído a Cefisodoto, o velho, 370 a.C. Museu de Arte do Condado de Los Angeles, nº de inventário: 50.33.23 (desenho do autor).

OS RELEVOS VOTIVOS

Os relevos, para o recorte temporal do final do século V e século IV a.C., constituem a fonte mais abundante acerca de Higeia. Nesse lapso, a deusa aparece representada em, ao menos, 74 relevos⁷. A sua identificação se dá sobretudo pelo contexto arqueológico, uma vez que a maior parte desses objetos é originária da Ática, estando muitos deles associados ao *Asklepieion*⁸ da Acrópole de Atenas. Assim, é mais provável que a divindade representada nas composições, em geral como um homem

⁷ Tais artefatos constituem a base de análise do presente artigo. Para o catálogo completo e mais detalhado, consultar: FEITOSA, 2024c.

⁸ Em grego: Ἀσκληπιεῖον, assim eram chamados os santuários de Asclépio.

barbado, trajando *himation* e portando um bastão com uma serpente, seja Asclépio, o deus da cura e pai de Higeia. A jovem mulher que o acompanha, quase sempre, de pé, trajando *chiton* e *himation*, e tendo os cabelos amarrados em coque, deve ser, com grande probabilidade, a sua filha Higeia. Em poucos casos, a identificação é reforçada por inscrição⁹.

É preciso ter em mente que os relevos analisados constituem apenas uma fração do total dos que existiam no período. No entanto, como alguns autores já constatarem, dos relevos votivos que chegaram até nós, aqueles associados a Asclépio são, de longe, os mais numerosos (VAN STRATEN, 1995, p. 63; STAFFORD, 2008, p. 205; LAWTON, 2017, p. 8). Contudo, deve se ter certo cuidado metodológico. Apesar do grande volume numérico dos relevos de Asclépio em comparação aos de outras divindades, Sara Aleshire (1989, p. 43) pontuou que eles constituem apenas cerca de 21% do total de oferendas catalogadas nos inventários do *Asklepieion* de Atenas. Tendo em vista que o termo em grego é ambíguo, podendo se referir tanto a placas de mármore como de madeira, os objetos que nos restam configurariam uma ínfima parte das oferendas depositadas nos santuários.

Chamados em grego de ἀναθήματα (*anathemata*)¹⁰, τύποι (*typoi*)¹¹, ou πίνακες (*pinakes*)¹², os relevos eram placas de pedra que traziam elementos pictóricos esculpidos com certa tridimensionalidade, de forma mais comum, em uma técnica escultórica conhecida como baixo-relevo – embora, por vezes, também pudessem ser realizados em alto-relevo¹³. Os objetos desse tipo que nos restam são constituídos, na esmagadora maioria das vezes, de mármore. É provável que, à época, muitos fossem feitos em madeira e mesmo os que eram feitos em mármore mimetizariam os de madeira (MILLER, 2022, p. 121). Holly Miller argumenta que a escolha do mármore como meio se dava não apenas pela durabilidade que ele apresentava em

⁹ Museu da Acrópole, Atenas, nº de inventário: EAM 2490; Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 1396 e 2926.

¹⁰ Plural de ἀνάθημα (*anathema*). Folkert van Straten (2000, p. 191-192) afirma que o termo leva a entender que os relevos deveriam ser colocados no alto, afastados do chão.

¹¹ De acordo com Sara Aleshire (1989, p. 43), *typos* seria o termo que designaria os relevos votivos nos inventários do *Asklepieion* de Atenas.

¹² Plural de πίναξ (*pinax*). De acordo com Björn Forsén (2004, p. 293), as placas, com elementos figurativos esculpidos em pedra, eram chamadas também de *pinakes*.

¹³ Em resumo, na técnica de baixo-relevo, as figuras esculpidas não se descolam do plano que lhes dão sustentação. Desse modo, o volume e a tridimensionalidade apresentam pouca profundidade, prevalecendo então certa frontalidade para quem as visualiza. Por outro lado, na técnica do alto-relevo, as figuras, ou partes delas, se descolam do plano de fundo, o que garante maior tridimensionalidade, fazendo com que as representações possam ser vistas de mais ângulos além do frontal.

relação à madeira, mas também por fatores estéticos, uma vez que a cor teria uma aderência melhor e conservava seu brilho por mais tempo nesse tipo de material.

Como a maioria desses artefatos é proveniente da Ática, sendo o seu mármore originário do monte Pentélico e possuindo algum grau de refinamento artístico, é provável que houvesse uma intensa manufatura local (LAWTON, 2017, p. 9). Os relevos podem ser classificados em quatro tipos que, embora ofereçam um modo de composição estética semelhante, apresentam narrativas diferentes (MILLER, 2022, p. 117).

Os chamados “relevos documentais” são aqueles em que há, na maioria das vezes, apenas divindades representadas e estão associados a alguma inscrição, seja de decreto, de lei, de data comemorativa, de regulamentação religiosa, entre outras (LAWTON, 1995, p. 122). Os “relevos funerários” se ligam a contextos de sepultamento. A sua iconografia traz tanto mortais quanto heróis, mostrando como o falecido era em vida, por vezes poderiam trazer também divindades. Estavam associados a algum túmulo e era comum que trouxessem inscrições, em geral, epigramas elogiosos (BOARDMAN, 1995, p. 114-115). Os “relevos arquitetônicos” se integravam às estruturas arquiteturais de santuários e de prédios públicos, amalgamando-se indissociavelmente com paredes, tetos, muros e altares. Muitas vezes, traziam cenas mitológicas, inundando assim o espaço circundante com o poder do divino.

Por fim, os “relevos votivos” estão relacionados a um contexto religioso, sendo sua composição e deposição uma das atitudes esperadas e integrantes da prática ritual. Eles muitas vezes descrevem, por via visual, os deuses, os heróis e os mortais em íntima e intensa relação. Tais artefatos tinham como objetivo honrar em perpetuidade o poder do sagrado (MILLER, 2022, p. 117). Depositados em espaços específicos, em geral de grande circulação de pessoas, eles eram provas da piedade dos devotos e demonstravam agradecimento a algum favor concedido pelos deuses. Além de sua função coletiva, os especialistas alegam que os relevos votivos seriam uma via de comunicação pessoal entre devoto e divindade (VAN STRATEN, 2000, p. 223; PARKER, 2004, p. 270; MILLER, 2022, p. 121). Para Robert Parker (2004, p. 270), não haveria contradição entre a dedicação como demonstrativo de fé e de auto-exibição. Desse modo, tais artefatos oferecem informações essenciais para a

compreensão do culto e da prática ritual de seus realizadores (KLÖCKNER, 2010, p. 179).

Os relevos que foram aqui analisados são, em sua totalidade, oferendas votivas, também chamadas de ex-votos. Ou seja, eles foram compostos como retribuição a algum tipo de voto feito pelo suplicante às divindades. No contexto do culto de Asclépio/Higeia, os votos deveriam ser de esperança da cura sobre as doenças. Uma vez realizados os rituais e a cura sendo alcançada, as oferendas deveriam ser depositadas. Entre elas, poderiam ser confeccionados relevos votivos. No contexto de um culto de cura, os relevos votivos poderiam ser anatômicos, quando representavam partes do corpo, talvez aquelas que foram curadas (OBERHELMAN, 2014, p. 49), ou narrativos, quando representavam cenas ou momentos específicos. Irei me ater exclusivamente sobre os do tipo narrativo.

O formato geral de tais artefatos variava um pouco, mas, apesar do estado fragmentário, é possível perceber que tendiam a ser retangulares, com o comprimento pouco maior que a altura – tendo a altura, na maioria dos casos, por volta de 50cm. Quando acabados, possuíam policromia, e detalhes em metal ou madeira que eram anexados por meio de furos que, em alguns casos, ainda são perceptíveis no mármore (LAWTON, 2017, p. 13-14).

As cores, na atualidade apenas vestigiais, constituíam parte importantíssima desses objetos, compondo tanto seu impacto estético visual quanto sua mensagem política (MILLER, 2022, p. 122). Analisando a pigmentação residual em relevos funerários, Holly Miller constatou um uso abundante da cor azul. O chamado “azul egípcio” era um pigmento considerado raro, sendo associado à nobreza e às divindades. A cor está presente, sobretudo, no fundo de tais relevos. Além do efeito estético de uma cor rara e brilhante que captura o olhar, ela também denotaria uma profunda demonstração de dedicação, bem como do *status* de quem a encomendou (MILLER, 2022, p. 122-123).

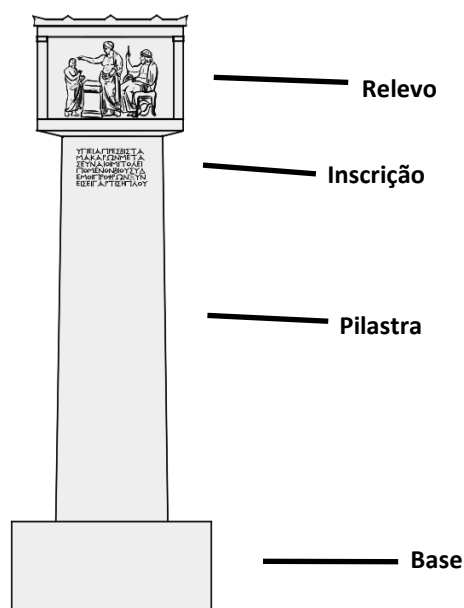


Figura 2: Esquema da composição geral dos monumentos (desenho do autor).

Os relevos votivos poderiam ser inseridos em paredes e muros ou colocados sobre pilastras de pedra. Hoje, muitas vezes, inexistentes, tais pilastras eram um pouco mais finas e altas do que os objetos que carregavam em seu topo. A **figura 2** demonstra como deveria ser a sua aparência final. Inscrições nos próprios relevos são raras, mas há grande probabilidade de que elas teriam existido nas pilastras (VAN STRATEN, 2000, p. 194; LAWTON, 2017, p. 14; MILLER, 2022, p. 124).

Porém, como Holly Miller (2022, p. 124-125) argumenta, as inscrições deveriam ser curtas, contendo basicamente os nomes dos devotos e das divindades. Visualizar um relevo, pelo próprio contexto de exibição em que eles se inseriam, deveria ser, antes de tudo, uma experiência sensorial. O apelo visual do material, das cores, da iconografia leva a crer que essas seriam a fonte primária de informação, sendo o texto subsidiário. Dado que o público possuiria poucos leitores, toda a informação relevante deveria ser passada sobretudo por imagens.

Quase todos os relevos votivos analisados são emoldurados, nos quatro lados de suas bordas, por elementos arquitetônicos. Abaixo, é colocada uma faixa que comporia o solo. Aos lados, duas colunas trapezoidais são dispostas. Acima, arquitrave e cornija representam o topo daquilo que seria um pequeno templo (*naikos*). Então, de modo geral, as cenas dos relevos estavam inseridas dentro de um pequeno templo (**figura 3**).

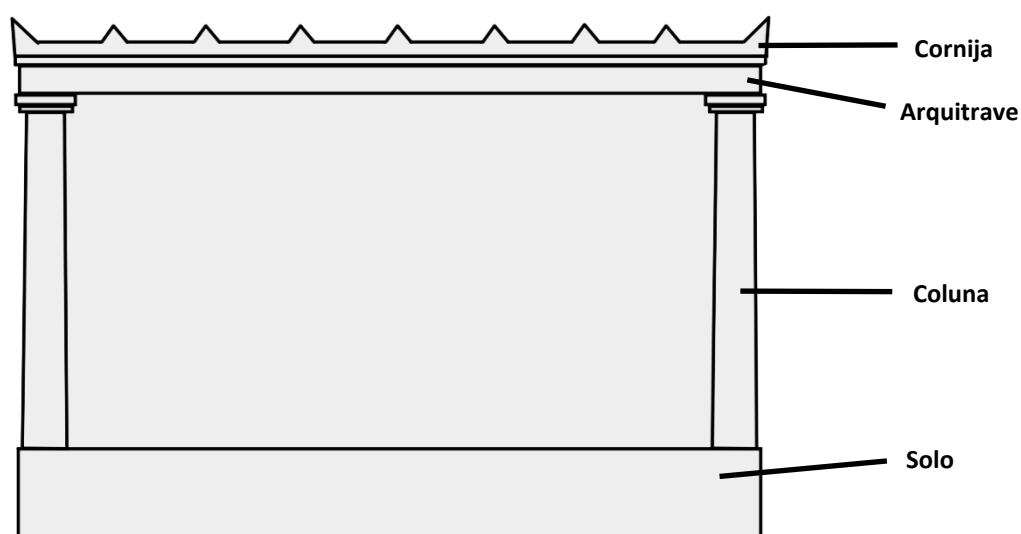


Figura 3: Moldura dos relevos votivos (desenho do autor).

Certas representações colocam a deusa Higeia tocando ou próxima de relevos sobre pilastras, o que indica que as oferendas votivas eram sagradas e, portanto, a sua deposição era necessária. Do mesmo modo, a presença da oferenda no espaço sagrado, integrada a ele, indicaria um laço de continuidade e reciprocidade entre os poderes da divindade e o devoto (DRAYCOTT, 2017, p. 89; LAWTON, 2017, p. 18).

OS ESCULTORES

De acordo com Carol Lawton (2017, p. 9) e Folkert van Straten (1995, p. 58-59), os relevos votivos atenienses eram produzidos em oficinas próximas à *agora*. É possível que os escultores fossem os mesmos que produziam as estelas funerárias, uma vez que o número de relevos votivos cai drasticamente após cerca de 300 a.C., talvez como consequência do decreto de Demétrio de Faleros, que proibia a confecção de tais estelas (VAN STRATEN, 1995, p. 59; LAWTON, 2017, p. 5). Para Folkert van Straten, a atividade principal dessas oficinas era a produção funerária, sendo a confecção de relevos votivos uma atividade paralela. Quando a demanda por estelas funerárias cessou, a produção de relevos votivos foi diretamente afetada.

Como, até onde se sabe, tais relevos não eram assinados pelos seus artesãos e suas características estilísticas são muito genéricas, torna-se difícil identificar um escultor individual. Como pontuado por Lorenz Baumer (2010, p. 43), a competência desses artesãos já foi questionada, sendo suas obras consideradas de baixa qualidade

e ausentes de criatividade, uma vez que só reproduziriam modelos estatuarios de seu tempo, em especial, estátuas de culto. Portanto, eram consideradas “obras menores” do Período Clássico.

Baumer, no entanto, discorda desses posicionamentos, argumentando, entre outros pontos, que os tipos repetitivos não são exclusividade dos relevos, eles também são percebidos na estatuária de grande porte e é provável que fizessem alusão a uma tradição iconográfica mais ampla. Ou seja, em alguns casos não é possível determinar se é o relevo que copia a estátua ou o contrário, ou se ambos possuem outras fontes referenciais nas quais eles se incluem mutuamente (BAUMER, 2010, p. 44). Além disso, os relevos apresentariam, sobretudo em relação à caracterização dos deuses, mais variação de tipos que as estátuas. Em especial no caso de Higeia, a tipologia presente nos relevos, por exemplo, encontra pouquíssimos paralelos com as estátuas conhecidas. Mesmo as estátuas de culto que podem ser identificadas nos relevos não são cópias *stricto sensu*. Isto é, elas funcionam menos como “citação” e mais como “paráfrase”, adaptando-se constantemente aos contextos iconográficos em que são colocadas (BAUMER, 2010, p. 45-46). Aliado a isso, a existência de tipologias replicadas em relevos, mas sem relação com a estatuária, apontaria, segundo Baumer (2010, p. 49), para uma tradição interna desenvolvida nas próprias oficinas. Tudo isso demonstra uma grande capacidade de inovação e criação dos artesãos dos relevos votivos.

Segundo Folkert van Straten (1995, p. 186), o momento e os elementos retratados em cena seriam decididos pelo escultor. Por outro lado, Carol Lawton (2007, p. 42; 2017, p. 10-11) indica que, como esse tipo de objeto era comissionado, as escolhas estariam a cargo das famílias, cabendo ao escultor dar forma ao que foi solicitado de acordo com padrões estereotipados. Para Holly Miller (2022, p. 116), as escolhas de composição eram realizadas por ambos, artesãos e patronos. Em todo caso, de acordo com Lorenz Baumer (2010, p. 51), a influência pessoal tanto do patrono como do escultor é perceptível nas escolhas adotadas nos relevos, seja em modelos pré-moldados ou feitos sob encomenda. O trabalho dos escultores áticos influenciou outros artesãos em diferentes regiões do mundo helênico (MILLER, 2022, p. 121). Porém, ao que tudo indica, em outras localidades, o volume de produção foi menor.

OS DEDICADORES

Devido às dificuldades de acesso e ao alto custo para produção de objetos como os relevos de mármore¹⁴, é possível depreender que o público que os encomendava e os depositava pertencia aos estratos econômicos mais elevados da sociedade. Isso é corroborado pelo tipo de representação de alguns animais de grande porte que estão sendo sacrificados, como, por exemplo, o boi, bem como a presença de servos. Devido ao seu caráter visual, o uso político é uma possibilidade. Determinados indivíduos ou famílias se representavam próximos aos deuses, em espaços de ampla frequência e visibilidade, declarando, de certa forma, seu *status*, poder e riqueza. A presença do que poderia ser mais de um par de casais de devotos em relevos¹⁵ e em inscrições (IG II², 4402) é sugestiva de que mais de uma família se unisse para arcar com os custos da realização dos rituais de cura e com a produção do material votivo.

No entanto, é precipitado assumir, pelo tipo de vestígio que nos resta, que o público frequentador do culto de Asclépio em Atenas era composto apenas pela aristocracia. Os relevos poderiam ter dimensões muito pequenas (LAWTON, 2007, p. 41) e feitos de materiais mais acessíveis, como terracota¹⁶. Os inventários do *Asklepieion* de Atenas descrevem que os ex-votos anatômicos também eram deposições comuns no contexto ático (ALESHIRE, 1989, p. 42). Contudo, o tipo de oferta mais recorrente deveria se constituir de pequenas placas de madeira, sobre as quais se pintava ou se inscrevia algo, ou ambos (LIDONNICI, 1995, p. 42-43). No entanto, a natureza desse tipo de material praticamente não deixou vestígio (VAN STRATEN, 1995, p. 57). De acordo com Sara Aleshire (1989, p. 43), relevos votivos constituíam apenas cerca de 21% das ofertas relatadas nos inventários atenienses, o que aponta para um público frequentador bem mais amplo.

Apesar dos relevos retratarem famílias, eles não são instantâneos da realidade (LAWTON, 2007, p. 42; MYLONOPOULOS, 2014, p. 334). Portanto, eles não ilustram o que de fato aconteceu, mas enfatizam que algo aconteceu (BAUMER, 2013, p. 44). Mesmo havendo certo grau de variação em seus elementos, como altar, deuses, animais ou dados arquitetônicos e naturais, é possível perceber que alguns

¹⁴ A produção de relevos deveria mobilizar uma ampla cadeia produtiva, desde a extração do mármore em pedreiras, transporte, talhamento por escultores e acabamento por pintores. Tudo isso, deveria encarecer bastante o produto final.

¹⁵ Museu Arqueológico Nacional, Atenas, n° de inventário: 1374.

¹⁶ Museu Ashmolean, Oxford, n° de inventário: AN1984.111.

cânones rígidos eram seguidos. Por exemplo, todo homem é representado com barba e com estatura levemente superior à das mulheres. As mulheres usam o véu de forma recorrente. Ninguém é representado idoso ou obeso. Traços de reconhecimento de individualidade, como diferentes tipos faciais, de cabelos, de cicatrizes, dentre outros, estão ausentes. O que leva a supor que os escultores representavam tipos ideais de acordo com a encomenda. Desse modo, se uma família que fosse constituída por uma esposa, seu marido, uma filha adolescente e um bebê encomendasse a confecção de um relevo, ele seria esculpido com modelos genéricos de uma mulher e um homem adultos, uma adolescente e um bebê (LAWTON, 2007, p. 42-43). É possível que o escultor nem tivesse contato de fato com as pessoas que iria representar. Assim, os relevos demonstrariam pessoas reais, porém representadas de forma estereotipada.

É preciso destacar ainda que, nos relevos, não existe referência explícita ao pessoal do santuário, como sacerdotes, músicos, entre outros. Para Carol Lawton (2017, p. 17) e Anja Klöckner (2017, p. 207), as cenas não retratariam festivais, mas fariam menção a rituais de caráter mais privado, dando destaque ao relacionamento entre as famílias e os deuses. Segundo Folkert van Straten (1995, p. 168-169), os próprios parentes cumpriam as funções sacerdotais, substituindo os funcionários do santuário. O homem que, em geral, vem à frente, barbado e trajando *himation*, próximo ao altar, além de ser o *kyrios*¹⁷, poderia estar cumprindo também a função do sacerdote.

Devido à grande quantidade de familiares colocados em cena, incluindo crianças, esposas, maridos e servos, há muita probabilidade de que o culto de Asclépio/Higeia fosse além da cura, constituindo-se também em rituais apotropaicos, talvez com ênfase maior na proteção de filhos (LAWTON, 2007, p. 41; MELFI, 2009, p. 611). Nos relevos, além de ser notória a presença recorrente de crianças, em alguns deles chama a atenção a posição que elas assumem, próximas ao altar e aos deuses. É difícil definir o sexo desses jovens, pois, muitas vezes, eles estão trajados de maneira muito semelhante. Em certos casos, o relevo está corroído a um ponto tal que detalhes como rostos e cabelos, por exemplo, não podem ser mais distinguidos. Em outros, a fragmentação ocorreu justamente da cintura para cima das figuras, nos

¹⁷ Em grego: κύριος. O homem considerado o chefe da família, dono da casa, dos servos e dos bens domésticos. O termo geralmente é empregado como sinônimo de autoridade e poder (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2022, p. 614-615).

restando apenas a imagem de pernas e pés. De acordo com Carol Lawton (2007, p. 50), o sexo das crianças, em geral, é ignorado na análise dos especialistas. No entanto, segundo a autora, é possível distinguir as meninas dos meninos observando-se o detalhe de que elas usariam o *chiton* longo, que recobria todo o tornozelo, deixando, por vezes, à mostra apenas os dedos dos pés.

Utilizando-me desse critério, pude constatar que, nos relevos votivos que trazem Higeia e crianças estão presentes e podem ser identificadas, a quantidade de meninas é notadamente superior à quantidade de meninos, num total de 32 contra 18. Considerei como meninas e meninos todas aquelas figuras com estatura menor do que a do suposto *kyrios* e de sua esposa. Com isso, incluem-se nesse grupo crianças e adolescentes, excluindo aquelas considerados servas e servos¹⁸. Pelo menos uma vez, um bebê de colo foi representado¹⁹, no entanto, é impossível definir o seu sexo. Tal dado pode ser sugestivo da conexão entre Higeia e a saúde das mulheres, nesse caso, das filhas, o que atrela, de certa forma, a deusa ao feminino. Nesse sentido, essa constatação está de acordo com que verificou também Sara Aleshire (1989, p. 45). Segundo a pesquisadora, a característica mais marcante dos inventários do *Asklepieion* ateniense é a alta proporção de dedicadoras mulheres. De todas as dedicações em que o sexo pode ser determinado, a proporção de mulheres para homens é de 51,39% para 45,82%. O que pode remeter ao fato de que a saúde das mulheres ocupa uma posição central para os realizadores desses rituais.

Porém, é preciso destacar que, nos relevos, a quantidade de homens adultos representados é superior à de mulheres adultas, num total de 63 contra 40. Muitos fatores podem explicar tal superioridade. O mais forte deles talvez seja o de que os homens controlavam a renda e como tais artefatos eram onerosos, bem como a sua alta carga de significados simbólicos, entre eles, o interesse em eternizar a família para a posteridade, é compreensível que o *kyrios* queira se representar antes de tudo²⁰. Ainda assim, é significativo a quantidade de meninas presentes. Mesmo que os homens se representem mais e em posições de destaque, por exemplo, à frente do

¹⁸ Se incluídos, uma vez que existe a possibilidade de eles serem membros da família, o número de meninas sobe para 40 e o de meninos para 29.

¹⁹ Museus do Vaticano, Cidade do Vaticano, nº de inventário: 739.

²⁰ Embora não seja uma regra geral, era comum que mulheres, segundo Anja Klöckner (2010, p. 184-185), ofertassem objetos menores e, portanto, mais baratos. Contudo, nem toda oferenda votiva pequena e de materiais mais acessíveis era feita por mulheres, bem como mulheres também poderiam ofertar objetos grandes e dispendiosos, de acordo com Iris van Nederpelt (2019, p. 18).

grupo familiar, próximo ao altar e aos deuses, dois casos únicos no *corpus* se destacam, pela maneira singular que as mulheres são retratadas.



Figura 4: Família de devotos se aproxima de Higeia e Asclépio. Final do século IV a.C. Museu da Ágora, Atenas, nº de inventário: S 1939. (desenho do autor).

No primeiro (**figura 4**)²¹, a mulher é quem está à frente do grupo familiar, constituído por sua suposta filha e esposo. A deusa Higeia, apesar de estar no segundo plano, avança, ficando à frente de Asclépio, aproximando-se mais dos adoradores. Na cena, não é possível identificar nenhum altar. A mulher está de joelho, em posição de súplica intensa, estando tão perto de Higeia que parece tocar a mão da deusa, ou a sua *oinochoe*. Em todos os outros relevos analisados, nenhum homem assume essa postura. De acordo com a análise de Lorenz Baumer (2013, p. 45), as mulheres dos relevos, por meio de suas expressões corporais, demonstram emoções de maneira mais ativa, em contraste com os homens, que permanecem numa postura contida, apenas levantando a mão em sinal de respeito.

O segundo relevo²² se mostra muito importante e merece atenção especial, tratando-se de outro exemplo único. Nele, está representada toda a família de Asclépio diante do altar. Do outro lado, quem vem à frente do grupo de suplicantes, numa posição que em todos os outros casos é assumida pelo *kyrios*, é uma mulher. A superfície do mármore está bastante desgastada e fragmentada, mas é possível perceber que a mulher traz uma *phiale* em suas mãos. A posição é bastante privilegiada e suscita dúvidas ainda sem respostas: a mulher seria uma sacerdotisa?

²¹ Museu da Ágora, Atenas, nº de inventário: S 1939.

²² Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 2418.

Seria a esposa presidindo o ritual sacrificial na ausência do marido? De qualquer maneira, é possível notar, mais uma vez, mesmo que de forma sutil, que a posição das mulheres passa a ter relativo destaque nos rituais de Asclépio/Higeia.

ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS ASSOCIADOS A HIGEIA

Nas primeiras representações áticas (que vão de 420 a 390 a.C.), Higeia aparece quase sempre portando uma *oinochoe* e a serpente não se encontra ligada à deusa. A serpente apenas se liga a Higeia e, mesmo assim, de forma intermitente e esporádica, após 355 a.C. As primeiras representações mostram, com poucas exceções, a deusa em postura mais estacionária, corpo de pé, descansando em contraposto, e com uma de suas mãos puxando o véu. A presença do véu já foi interpretada como elemento de caráter matronal, “desvelamento nupcial” (CROISSANT, 1986, p. 809), devendo, portanto, ser reconhecida como a indicação visual da esposa de Asclépio e não da filha. No entanto, nos próprios relevos, é possível perceber que o uso do véu era comum, tanto para as meninas quanto para as mulheres, podendo ser indicador de castidade, respeito, *status* aristocrático ou mesmo constituinte da indumentária ritual (LEVENTI, 1992, p. 129-130). Segundo Carol Lawton (1995, p. 126), o gesto de puxar o véu é popular, no entanto, ele não é claro. Assim, cada caso deve ser avaliado de maneira individual. De acordo com Iphigeneia Leventi (1992, p. 136-137), a retirada do véu, sobretudo em cenas de aproximação com os devotos, pode significar o desvelamento da saúde, que se revela para distribuir seus poderes.

A partir de 335 a.C., Higeia passa a ser retratada também de forma mais descontraída e relaxada, com pernas cruzadas, mãos livres e soltas, seja para gesticular, apoiar-se em uma árvore, uma estela ou uma coluna, seja para abraçar ou tocar Asclépio²³ (**figura 5**). Tais aspectos associados ao fato de que, algumas vezes, as vestes de Higeia são dotadas de transparência²⁴, reforçariam sua imagem jovial, sendo a deusa percebida, nesse contexto, como filha e não como esposa de Asclépio. Tal proximidade com que é retratado o par pai-filha é rara nas fontes (LARSON, 1995, p. 62; WAINWRIGHT, 2006, p. 90; BEUMER, 2022, p. 26), sendo mais comum as representações marido-esposa ou mãe-filha. Pouquíssimas vezes, a deusa

²³ Como por exemplo em: Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 1383 e nº de inventário: 1339.

²⁴ Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 1338.

foi retratada sentada²⁵, o que também é sugestivo da demonstração de hierarquia entre pai e filha.



Figura 5: Higeia se apoia sobre Asclépio enquanto devoto se aproxima. 330-320 a.C. Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 1339 (desenho do autor).

A versatilidade das posturas de Higeia contrasta com a monotonia das de Asclépio. O deus foi representado de forma muito mais repetitiva. Quando em pé, Asclépio está quase sempre apoiado sobre o seu cajado, descansando em posição de contraposto, com uma das mãos repousando sobre a cintura. Quando sentado, ergue o braço, segurando o bastão, quase sempre, da mesma maneira. É provável que as representações nos relevos seguissem os modelos comuns às estátuas de culto do deus. O modelo em pé seria o mesmo da estátua do tipo *Asklepios Giustini*, colocada no *Asklepieion* de Atenas no contexto da chegada do culto em 420 a.C. (ALESHIRE, 1991, p. 43-44), e o modelo sentado seguia os parâmetros da estátua criselefantina de Trasimedes de Paros, presente no santuário de Epidauro (HOLTZMANN, 1984, p. 891).

As representações de Higeia, pelo contrário, não parecem seguir nenhum modelo comum às estátuas (LAWTON, 2017, p. 38). Apesar de estátuas arcaicas serem mencionadas por Pausânias em Titane (2, 11, 6) e em Olímpia (5, 26, 2), ao

²⁵ Apenas em três casos, Higeia foi representada sentada: Museu Arqueológico de Istambul, Istambul, nº de inventário: 109; Museu da Acrópole, Atenas, nº de inventário: EAM 2490; Museu de Oropos, Oropos, nº de inventário: A72.

que tudo indica, seu tipo não era conhecido pelos escultores áticos, uma vez que não são notados padrões rígidos de repetição. Apesar da atitude de retirada do véu ser muito recorrente, a plasticidade geral da deusa, tanto em postura como no tipo de vestimenta, é muito flexível, em contraste com as posições mais fixas de Asclépio.

A inscrição no monumento de Telêmaco (SEG 25, 226) faz alusão a uma estátua de Higeia que foi trazida com a de Asclépio para a instalação do culto em Atenas. Francis Croissant (1990, p. 569) conjectura, pelo relevo do próprio monumento, que a estátua trazida poderia ser de uma Higeia entronada, o que conviria pouco às cenas que seriam representadas nos relevos votivos. A considerada estátua de culto do tipo conhecido como *Hygieia Hope* (**figura 1**), muito reproduzida no Período Helenístico e Romano, seria talvez uma produção autêntica da Ática – costuma-se atribuí-la a Cefisodoto, o velho, sendo sua composição datada em torno de 370 a.C. (BESCHI, 1972, p. 117; CROISSANT, 1990, p. 569; LEVENTI, 1992, p. 260). Contudo, parece que o tipo não foi adotado de imediato nos relevos, só aparecendo neles no século I a.C. (CROISSANT, 1990, p. 565). Por isso, tanto Francesca Ghedini (1989, p. 123-125) quanto Sara Aleshire (1991, p. 44) conjecturaram que tal estátua não existia na época, ou não formava um grupo com a de Asclépio.

O toque entre divindades é outro motivo que possui representação recorrente, seja entre os filhos de Asclépio ou, o mais comum, entre Asclépio e Higeia. Na maioria dos casos, uma divindade toca, com a sua mão, o ombro de outra. Asclépio sempre é tocado, ao passo que ele mesmo não toca nenhuma outra divindade, embora apareça tocando suplicantes em cenas de incubação²⁶. De acordo com Iphigeneia Leventi (1992, p. 131), o toque pode querer enfatizar a intimidade entre pai e filha, bem como destacar a posição proeminente de Higeia. O toque significaria ainda a continuidade entre os poderes do pai e da filha, ambos constituindo um único sintagma. O mesmo pode ser afirmado em relação aos outros filhos. Em um dos relevos²⁷, toda a numerosa família de Asclépio é retratada e chama a atenção que todos os filhos aparecem ligados uns aos outros por meio do toque nos ombros.

Por vezes, o par Asclépio/Higeia é acompanhando por outras divindades, de forma mais frequente por aqueles que são considerados seus familiares. Nesses casos,

²⁶ Museu Arqueológico, Pireu, nº de inventário: 405.

²⁷ Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 2416.

há uma preponderância na representação das filhas, que aparecem em um maior número de vezes que os filhos do deus. Epione, a esposa de Asclépio, só pode ser identificada com relativa certeza em quatro relevos²⁸. Em alguns poucos casos, podem ser reconhecidas outras divindades ou heróis, como, por exemplo: Ártemis, Hécate, Hipólito, Nike e Poseidon. De qualquer maneira, nos relevos analisados, divindades femininas, incluindo Higeia, foram representadas num total de 102, enquanto as masculinas, incluindo Asclépio, num total de 86. Portanto, é aceitável supor que, quando Higeia era retratada, existia um interesse em se dar mais visibilidade ao aspecto feminino no âmbito divino.

Muitos dos relevos estão severamente fragmentados, faltando-lhes partes substanciais das cenas retratadas. No entanto, é possível inferir que a maioria apresentava a aproximação entre devotos e deuses. Na linguagem visual adotada pelos antigos escultores atenienses, os deuses são representados com uma estatura mais elevada em relação aos mortais, demonstrando a distância que os separa (BAUMER, 2013, p. 43). Por esse motivo, em alguns casos, as suas cabeças reclinam-se para baixo, como que para olhar para os suplicantes diante deles.

Porém, apesar da proximidade entre deuses e mortais, de um modo geral, seus olhares não se encontram. Às vezes, Asclépio e Higeia estão frente a frente um do outro, compondo um grupo fechado e à parte, ignorando a presença dos mortais diante deles. Quando os deuses direcionam seus olhares para os devotos, os mortais posicionam suas faces para frente ou para baixo, como que para evitar encarar as divindades. O mesmo ocorre na direção contrária, quando os mortais olham para as divindades, os rostos delas se voltam em outra direção. De acordo com Lorenz Baumer (2013, p. 47), de um modo geral, deuses e mortais evitam se olhar face a face.

Em poucos casos, é representada uma troca de olhar direta e ativa entre devotos e divindades. Nesses casos, três relevos chamam a atenção. No primeiro²⁹, enquanto Higeia olha para o grupo de devotos diante dela, todos os mortais olham para baixo, com a única exceção de um jovem nu que parece olhar diretamente para a deusa. No segundo, ocorre algo semelhante³⁰, Higeia volta seu olhar para o grupo

²⁸ Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 1352; 1368; 1377 e 2418.

²⁹ Museu do Louvre, Paris, nº de inventário: MA 755.

³⁰ Museus Estatais, Berlim, nº de inventário: Sk 685.

familiar que se aproxima, todos desviam o olhar, exceto duas meninas que estão no canto direito, elas erguem as suas cabeças e parecem olhar ativamente para a deusa. No terceiro³¹, apesar da cabeça de Higeia estar fragmentada, é possível perceber que, dentre as cabeças preservadas, a de uma mulher, posicionada no canto esquerdo, é a única que se volta para cima, olhando diretamente para a deusa. Tais atitudes podem ser sugestivas da vinculação entre Higeia, as crianças e as mulheres.



Figura 6: Asclépio e Higeia diante do altar e dos suplicantes. 320-310 a.C. Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 1330 (desenho do autor).

Em algumas composições, Higeia é representada de frente, diferente da posição mais comum de perfil. Às vezes, ela é a única colocada dessa maneira, o que lhe dá considerável destaque na cena, sobretudo quando a deusa ocupa a posição central. Em um dos relevos (**figura 6**)³², Higeia, além de estar de frente, parece olhar para fora do quadro, como se estivesse interagindo com o observador externo. De certa forma, essa interação cria uma relação dialógica que tanto põe Higeia fora da cena como introduz aquele que a visualizava dentro dela. Desse modo, os expectadores são envolvidos de forma ativa no ritual, bem como se transmite a ideia de potência dos deuses.

³¹ Paradeiro atual desconhecido.

³² Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 1330.

A presença de elementos como altar, animais ou frutas sacrificiais indica que a ação se passa no contexto da *prothysia*, ou seja, durante os rituais de entrada no espaço sagrado. Apesar dos relevos serem confeccionados e depositados após a realização das curas, o momento escolhido para ser retratado, em alguns casos, é o anterior à incubação. Acredito que, além da cura alcançada ser um ponto importante a ser lembrado, ela estava subentendida na própria existência dos relevos. A representação da *prothysia*, nesses objetos, tornaria igualmente relevante a eternização do momento em que as súplicas foram aceitas pelos deuses.

Importante destacar que, nesse instante, Higeia assume um papel preponderante, pois, além de estar presente na composição, muitas vezes, ela está posicionada próxima ao altar, numa relação intermediária entre os mortais e Asclépio, como que os recepcionando. Certos elementos inseridos próximos a Higeia, como árvores, colunas e paredes, podem fazer menção à intersecção entre o espaço aberto e o espaço fechado, melhor interpretada como a entrada dos devotos no espaço sagrado. A disposição da deusa pode ser um indicativo que ela deveria ser reverenciada primeiro.

Portanto, os relevos, assim como a inscrição do Pireu (IG II², 4962), uma passagem em Herondas (Mimo: 4, 19-20) e em Pausânias (2, 11, 6) levam a crer que as oferendas preliminares eram direcionadas às filhas de Asclépio, em especial, a Higeia. De certa maneira, é possível inferir que era Higeia quem daria a permissão para a entrada no espaço sagrado e para a realização dos ritos de incubação. Afinal, a cura só seria bem sucedida se a saúde fosse alcançada. Nesse sentido, tornam-se muito importantes dois relevos³³ em que Higeia aparece tocando a cabeça do devoto, como que transmitindo seus poderes salutareis para ele, significando talvez que o suplicante foi agraciado pela saúde. O contato imediato entre Higeia e mortal, portanto, faria com que a saúde fosse um estado intermediário entre a esfera humana e a esfera divina. O toque físico, segundo Lorenz Baumer (2013, p. 49), elevaria o suplicante a um nível “quase heroico”, o que possibilitaria também o contato visual direto e recíproco entre ambos.

Alguns dos relevos podem estar retratando cenas explícitas de incubação³⁴, pois o suplicante está deitado sobre uma cama enquanto recebe, ou está prestes a

³³ Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 1338 e 1396.

³⁴ Museu Arqueológico, Pireu, nº de inventário: 405; Museu Arqueológico Nacional, Atenas, nº de inventário: 2373 e 2925.

receber, o toque curativo do deus Asclépio. Higeia também se aproxima, acompanhando o seu pai, simbolizando que a saúde viria em seguida da cura. Desse modo, por meio do registro iconográfico, refuta-se uma ideia antiga, baseada sobretudo nas fontes literárias, de que Higeia não participava das curas nem das incubações (LECHAT, 1900, p. 323; STAFFORD, 2000, p. 158).

Desse modo, os relevos mostram-se uma fonte rica que transmitem informações que, de outra forma, seriam inacessíveis. É possível perceber, entre outros, que a deusa pode ter mantido uma forte ligação com as mulheres, com os filhos e, em especial, com as filhas. Sendo essa uma possibilidade de se compreender porque ela não teria sido abarcada pela imagem e pelos poderes de Asclépio, permanecendo como um domínio separado e, ao mesmo tempo, mutuamente complementar ao de seu pai, pois poderia ter sido agenciada como um catalizador das necessidades femininas das frequentadoras do culto.

Acredito, então, que a presença de Higeia seria um tipo de resposta às necessidades das mulheres e não apenas uma abstração conveniente ao culto de cura. Uma deusa que traz a saúde em âmbito divino pode ter sido usada de forma paralela e paradigmática por mulheres que curavam ou que estariam sendo curadas no âmbito humano. Em um contexto de mudanças no qual as mulheres começam a tomar mais proeminência em vários aspectos, a existência de uma deusa como Higeia pode até não ser a causa da transformação, mas pode, em alguma medida, representá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da análise seriada dos relevos votivos é possível obter importantes considerações acerca da deusa Higeia e de suas devotas. Se, por um lado, para os períodos mais antigos, as referências a Higeia são raras, no final do Período Clássico, elas passam por um aumento relativo em diversos contextos. Ter a saúde como um dos valores basilares da *polis*, sobretudo após o século V a.C., talvez tenha ajudado a moldar a imagem de uma deusa que fazia parte de um culto que, de acordo com a atestação material, se tornava cada vez mais popular.

Possuir um rosto divino, em um contexto de religião politeísta, pode ter auxiliado o processo de consolidação da saúde como um valor político. Afinal, o caráter religioso daria a aprovação divina necessária para as instituições da *polis*. Portanto, acredito que a imagem de Higeia, uma deusa que traz a saúde num contexto

divino, deve ter, de alguma forma, auxiliado o reconhecimento das mulheres no processo de cura. A própria existência recorrente da deusa no culto pode ser um indicativo de que as necessidades femininas se faziam presentes, denotando algum protagonismo das mulheres.

Assim, a saúde da comunidade dependia também, em certa medida, da atuação das mulheres, que parece ganhar cada vez mais relevância, percebida, entre outros, na grande atestação material presente nos santuários de Asclépio. Essa relação dialógica tanto aponta para um aumento do interesse dos homens nos assuntos relacionados às mulheres quanto para uma agência das próprias mulheres.

Os relevos votivos constituem-se, portanto, numa fonte prolífera, que dá pistas valiosas de que as mulheres tiveram um papel atuante e relevante no culto de Asclépio, sendo a própria deusa Higeia paradigmática da presença delas em um contexto de cura/saúde. Partindo-se do pressuposto que o saber curativo feminino tinha um caráter prático em relação à saúde das mulheres que não poderia ser obliterado, acredito que a imagem da deusa Higeia poderia ter sintetizado demandas femininas, tal como Asclépio poderia condensar demandas prioritariamente, porém não exclusivamente, masculinas.

Numa cultura politeísta que necessita dar um rosto antropomórfico às suas ações para melhor compreendê-las, uma deusa da saúde, não apenas feita na forma de uma mulher, mas permanecendo a saúde seu domínio próprio, companheira inseparável de seu pai Asclépio, são indicativos de como as mulheres puderam agenciar essa iconografia e de como elas se fizeram, em alguma medida, presentes nos rituais de cura.

6

IBERIAN FUNERARY ART: A SYNTHESIS ON THE SCULPTURE OF THE SOUTH-EASTERN IBERIAN PENINSULA

Prof. Dr. José Fenoll Cascales

(Universidad Autónoma de Madrid)

INTRODUCTION

It is well known that one of the reasons why Iberian culture is known outside the borders of Spain is precisely for its art and more specifically for its statuary. The Lady of Elche was in fact one of the most famous icons of protohistoric sculpture in the Ancient Mediterranean. The fascination for the ‘rough and primitive’ forms of these pieces gave rise to a wave of foreign scholars who travelled around Spain between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century in order to get their hands on some of the best pieces of this art, identified at that time for the first time. Fantastic figures and animals in stone, together with small bronze votive offerings, captivated a Europe in the midst of transformation (Tortosa and Suarez, 2020) and a whole generation of avant-garde artists, including Picasso (Godefroy, Le Meaux and Rouillard, 2021). However, despite the transcendence and importance of this art both at the time of its execution (5th-1st century BC) and during its discovery (19th century), the English bibliography has rarely paid attention to questions related to this art. In fact, although in Spanish, monographs explaining the context and *raison d'être* of Iberian art have been abundant since the beginning of the discipline (García y Bellido, 1943; Tarradell, 1968), only Tarradell's work (1968) has been translated into English. This is why, in general, Iberian art has been scarcely disseminated in the Anglo-Saxon world, since not even the catalogues of major exhibitions such as “*Iberos. Principes de Occidente*” (1998-1999) were not even published in English. The aim of this article is therefore to offer a brief synthesis of Iberian funerary

sculpture from the Levantine area in English, in order to expand the bibliography on Iberian funerary art in the English-speaking world.

IBERIAN FUNERARY SCULPTURE, A HISTORIOGRAPHICAL NOTE

In order to approach the subject of Iberian sculpture, it is necessary to deal, albeit succinctly, with the evolution of the discipline since its birth at the end of the 19th century, when the first votive offerings from Cerro de los Santos began to be recovered and published in 1875 by Juan de Dios de la Rada Delgado (1875), at which time they were already identified as pre-Roman pieces. The antiquity of the aforementioned study leads to a number of inaccuracies, such as the inclusion of pieces that can nowadays be identified with certainty as forgeries or their supposed Egyptian origin. Nevertheless, it is one of the first publications to focus exclusively on Iberian sculpture. An Iberian sculpture that would only begin to be defined with the intercession of some French agents such as Heuzey, who in 1891 glimpsed the specificity of these pieces as an autochthonous production in line with what had happened previously with Etruscan and Cypriot sculpture (Albert-Llorca and Rouillard, 2023: 17). Shortly afterwards, the appearance of the Lady of Elche in 1897 marked an absolute breakthrough in the subject, and for the first time Spanish, French and German archaeologists came to the same conclusion, inferring that this ‘coarse and unnaturalistic’ art did indeed come from indigenous roots, that it was a truly Iberian art. From that moment on, the proper characterisation made it possible to define Iberian art on the basis of its own parameters, and the first works appeared that included sculptural fragments identified as Iberian, including the famous *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* by Pierre Paris (1903-1904).

Thus, the continuity of many excavations on peninsular territory (such as those of the necropolis of La Albufereta or Cabecico del Tesoro), the return of many of the pieces that had been taken to the Louvre and their subsequent study (García y Bellido, 1943) represented an important advance in the study of sculpture during the first half of the 20th century. In general, Iberian sculpture was spoken of as a hieratic and archaic production, which had its roots in the Central and Eastern Mediterranean, which had a marked frontality and whose specific formats and uses were still unknown due to the lack of specific contexts, beyond its use in the necropolises. At the beginning of the second half of the century, researchers embarked on major projects to study Iberian sculpture, which unfortunately remained unpublished. This

is the case of Fernández de Avilés who wrote his thesis on El Cerro de los Santos (*A Contribution to the Study of Iberian Sculpture*), which was divided into three main chapters: History of Research, Questions of Authenticity and Classification and Catalogue (Jiménez, 2006: 261). This work would be the beginning of what was to be the great corpus of all known Iberian sculpture that Fernández de Avilés would also produce and which he would never finish and publish (Jiménez, 2006), despite realising at the time the need for this type of study:

‘Our autochthonous sculpture in stone is already sufficiently important to merit a systematic study that would allow us to specify, with an overall view, the groups, schools or styles that in isolation seem to want to be specified’ (Fernández de Avilés, 1948: 69).

Compendiums and manuals on Iberian art began to appear in which sculpture became the protagonist (Tarradell, 1968; García and Bellido, 1980); at the same time, at the beginning of the last quarter of the century, the first thematic and systematic catalogues were produced that included all the pieces, such as the theses by Teresa Chapa (1980) and Encarnación Ruano (1987). This would be a time when, at the same time, great discoveries would appear which would considerably enrich the number of pieces and open up new perspectives for study; the excavation of Pozo Moro from 1970 (Almagro, 1983), in Corral de Saus from 1972 (Izquierdo, 2000: 171), the emergence of Porcuna between 1975 and 1979 (Negueruela, 1990), the Coimbra stela pillar from Barranco Ancho in 1981 (García Cano, 1997) or the Prado in 1983 (Lillo, 1990). These sculptural discoveries only increased towards the end of the century with the excavations at El Pajarillo (Molinos et al., 1998) or Cabezo Lucero (Aranegui et al., 1993; Castelo, 1995). Emeterio Cuadrado did so with the Cigarralejo (Cuadrado, 1984) which would later be completed by Castelo (1990), the same researcher who would tackle Cabezo Lucero (Castelo, 1995), Page and García Cano for the Cabecico del Tesoro (Page and García Cano, 1993), Izquierdo for the Bastida de Mogente (Izquierdo, 2000), Verdú in the Albufereta (2015: 170 and following), Aranegui for the Bastida de Mogente (Izquierdo, 2000), Verdú in the Albufereta (2015: 170 et seq.), Aranegui for the Alcudia (Aranegui, 2018) García Cano for Coimbra del Barranco Ancho (1997) or Sanz Gamo and López Precioso for the whole province of Albacete (1994).

It was then, at the beginning of the 21st century, that research turned to specific case studies in an attempt to unravel some important questions about the sculpture, such as its types and inclusion in monuments (Izquierdo, 2000), the Greek

influence (Chapa, 1986; Chapa, 2009), its production process (Chapa and Izquierdo, 2012) and destruction (Quesada, 1989; Chapa, 1993; García Cardiel, 2012), its territorial implications (Chapa and Martínez, 2020; Robles, 2022) or its polychromy (Chapa and Pérez Blasco, 2023). With all this, Iberian sculpture has travelled a path that goes from its identification and characterisation to current studies in which technology plays an important role.

THE PLASTIC VALUES OF IBERIAN FUNERARY STONE SCULPTURE

Having historiographically defined the development of Iberian stone sculpture, it is worth pointing out the main characteristics of round sculptures. In general, they are sculptures made on a smaller scale than life-size sculptures, at most the same size as life-size sculptures. They have a preferential point of view, the frontal. As for the materials used, the pieces are made from soft local stones such as limestone and sandstone, never from hard materials such as marble.

Polychromy is also an intrinsic part of Iberian sculpture, as all of it was richly decorated with bright colours, among which red, white and blue stand out (Mielke, 2013; Chapa et al., 2021). From a general point of view, it is usually a well-proportioned sculpture; however, when one goes to the details, it is easy to appreciate some flaws that confer asymmetries and flaws in the making of the figures.

The purpose of sculpture has a sacred and liturgical character, it is a functional art in which the image is not only a reflection of a society and its values, but also of personal needs. In the funerary sphere, they are often used as images of salvation, in which a fantastic animal will ensure the transport of the soul of the deceased to the afterlife; but also as images of prestige and social rank in which the elites are represented idealised to transmit the values that have allowed them to attain their status and privilege. Religious beliefs, social status and the signalling of both themes merge in the use of free-standing Iberian funerary sculpture in all Iberian necropolises.

Iconographically, human sculpture represents both male and female idealisations of young aristocrats (Ruano, 1987). Only in the case of the female representations can different features of age be seen through the headdresses worn in their hair (Rueda, 2011). With regard to zoomorphic sculpture, the themes are more

varied: lions, wolves, deer, birds, bulls, horses, griffins and sphinxes populate the Iberian necropolises (Chapa, 1980) (Fig. 1).

THE USES OF IBERIAN SCULPTURE: RELIEFS AND ROUND SCULPTURES

Iberian sculptures in the necropolises were placed on burial mounds, either on their own (such as the great ladies or horsemen) (Blanquez, 1992; Izquierdo, 2000: 39), or as part of larger buildings such as pillar-stelae or turriiform monuments. With regard to the subject matter and meaning of these sculptures, it is somewhat more difficult to identify due to the absence of indigenous sources. However, some heroic cycles, combat scenes, journeys to the afterlife or ideal representations of warrior aristocrats, horsemen or ladies can be observed (Aranegui, 2018) (Fig. 2).

On other occasions, round sculpture is directly dependent on architectural monuments, such as pillar-stelae or turriiform monuments, as many of them were topped with or attached to animal sculpture. It is impossible to approach the subject of Iberian sculpture without mentioning one of the types of monument most profusely decorated with sculpture, the pillar-stelae (Fig. 3). As mentioned above, although sculptural elements belonging to pillar-stelae were recovered throughout the 20th century, they were not identified as such until the 1980s. This decade began with one of the most important discoveries in Spanish archaeology in general and in Iberian culture in particular: the pillar-stele from tomb 70 in the necropolis of the Coimbra settlement at Barranco Ancho (Jumilla). The discovery of this monument, of which it was possible to recover all of its parts (from bottom to top: base, pillar, cymatium, nacelle and zoomorphic finial), allowed for the reconstruction and theorisation of this type of monument for the first time (García Cano, 1997). In addition to its excellent state of preservation, the Coimbra pillar-stele of Barranco Ancho stands out for the absolute quality of both the reliefs and the free-standing sculpture of which it is composed. Three sides of the pillar show horseriders (one per side) marching in procession to an unknown place; on the remaining side, a farewell scene, in which the seated God, bids farewell to a man who is beginning his journey, probably to the afterlife. On the pillar, the cymatium has a rich vegetal decoration in which pomegranates are the protagonists and the only identifiable plant species. One of the most representative components of the pillar-stele: the nacelle. Here, as in many other cases, this ruff-shaped top is decorated with high reliefs depicting young ladies and

recumbent warriors who watch over anyone approaching the monument from their celestial height. Finally, a free-standing bull, a symbol of strength and fertility (Blanco, 1962), stands on its four legs and crowns the whole. Other stela pillars that should be considered as important within this area are the Coy (Lorca, Murcia) (Aragoneses, 1965), the Prado (Jumilla, Murcia) (Lillo, 1990; Robles, 2022), Corral de Saus (Mogente, Valencia) (Izquierdo, 2000) or Las Agualejas (Monforte del Cid, Alicante) (Prados, 2007). As can be seen, the message of these monuments is an elaborate narrative, in which each sculpture serves as a link in the story that is articulated in honour of the deceased on whom these monuments are erected.

In short, throughout the 4th century BC and the beginning of the 3rd century BC, the pillar-stele was undoubtedly the most prolific type of sculptural monument in the Iberian world (Almagro, 1983b). It is also the first construction with a marked indigenous character and identity, although it assimilates foreign elements. The Iberians took here the images and technical procedures of the ancient Mediterranean and reformulated them to meet their own plastic needs (Izquierdo, 2000; Robles, 2024).

However, the pillar-stelae were not the only ones, as there must have been at least one other type of monument: free-standing sculptures placed on platforms or on top of the tombs. Although this type of monument is only documented in the necropolis of Cigarralejo (Cuadrado, 1984), Los Villares (Blanquez, 1992) and Cabezo de Lucero (Castelo, 1995), it must have existed in other necropolises where round sculptures of too large a size or with too disparate a conception to be integrated into architectural monuments have been documented.

One of the great problems in terms of reconstruction hypotheses for Iberian sculpture is the context in which it was found. In general, most of the Iberian sculpture appears recycled in the walls of the later tombs of the necropolis, with different meanings related to the conservation or loss of the original value of the sculptures (García Cardiel, 2013; Robles, 2024; Robles and Fenoll, 2024). The aforementioned information bias prevents us from reconstructing the exact location in which the round sculptures were placed in the Iberian necropolises, and although some of them would have been dependent on architectural monuments (such as the tops of pillar-stelae or other ashlar monuments), these must not have been the only use that sculpture had in the cemeteries.

This has led to a significant part of Iberian sculpture being proposed as part of an architectural framework, i.e. that it was integrated into pillar-stelae, platforms with finials or more complex monuments such as Cerrillo Blanco. However, since the 1990s, with the discovery of the Los Villares horsemen (Blázquez, 1992), a new type of monument has been recognised and highlighted, one that is solely made up of free-standing sculpture. This would consist of ‘sculptures of horsemen on tombstone pavements and enthroned personages’ as defined by Izquierdo (2000: 39) or as previously proposed for the case of the seated sculpture of Cabecico del Tesoro by Page and García Cano (1993), due to the discovery of the Lady of Cigarralejo in its original location in the necropolis (Cuadrado, 1995) (Fig. 4).

There was also another type of monuments, a little older, with fewer examples and less well documented in the Iberian necropolises of the Levant: the turriform monuments (Fig. 5). In the case of the territory between Murcia and Alicante, not many sculptural remains can be ascribed to this type of monument, the maximum expression of which is at Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) (Almagro, 1983). At the end of the 6th or beginning of the 5th century BC, at the end of the Oriental period, it was built at a crossroads. On a plinth with three steps rises a large rectangular structure that is completely historicised and guarded at its base by reliefs of four lions that protect the sacred place they enclose. The ashlar blocks that make up the main body of the monument tell the story of the hero with whom the person buried beneath it would identify. This is a mythical story, in which the deceased has overcome countless trials in which infernal beings appear, has managed to copulate the Goddess and transcended to a higher plane that gives him his new category of hero (García Cardiel and Olmos, 2021). The reliefs that weave this story are crowned by an Egyptian ruff, on top of which another group of four smaller-scale lions could have been erected to reinforce the symbolic protection of this sacred place. The size of the Pozo Moro turriform monument meant that over the following centuries the entire surrounding area became a large necropolis (Alcalá Zamora, 2003).

This type of turriform monument, built on a large scale and with a rectangular main body crowned by an Egyptian gola, experienced a great boom at the end of the 5th century BC and the beginning of the 4th century BC in what is now the province of Albacete. However, despite the numerous remains known and attributed to this

type of building such as the Bicha de Balazote, the sphinxes of Haches or the Salobral (García López, 2022); none of them reach the exceptional state of preservation that Pozo Moro possesses and which allowed us to identify this type of building. In the rest of the cases mentioned, only a few large ashlar, gola cornices and, above all, the fantastic animals that would serve as corner ashlar and which, like the lions of Pozo Moro, had an apotropaic function, are preserved. A little later in time, the turriform monument model would have a greater expansion, being an example of this in the area studied in this text, the sphinx of the traffic park of Elche, where the deceased is taken to the afterlife on a sphinx and protected by the goddess (Chapa and Deamos, 2011). With the passage of time, the turriforms began to coexist with a new type of monument, the pillar-stele, which took root strongly until it became the most important type of funerary construction in the Iberian world, as we have seen above.

CONCLUSIONS

In short, the text on these lines does not aim to provide new data on Iberian sculpture in the southeast peninsular and the plastic values emanating from it, but rather to offer a summary/compendium in English. This state of the art offers a general overview of Iberian sculpture, taking into account the updates made in recent years.

7

BENDIDEIA, O FESTIVAL DAS TOCHAS EM ATENAS (430-429 A.C.): DEBATES E DISCUSSÕES

Prof. Dr. José Roberto de Paiva Gomes

(Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ)

A DEUSA BENDIS E CULTO EM ATENAS

O culto de Bendis, uma deusa de origem trácia, é mencionado pela primeira vez em fontes literárias gregas em fragmentos do poeta lírico Hipponax, datados de cerca de 510 a.C. O culto é também referenciado na literatura ática em fragmentos da obra de Kratinos, um poeta cômico, que remonta a aproximadamente 430 a.C. Bendis é frequentemente representada em vasos áticos com duas lanças de caça e vestimentas trácias, o que a torna identificável em artefatos dessa época. Além disso, Aristófanes menciona a deusa em sua obra "Λήμνιαι", sugerindo uma presença significativa do culto.

A introdução do culto de Bendis em Atenas pode ter ocorrido por meio de imigrantes e escravos trácios. Inicialmente, a deusa pode ter sido adorada de maneira informal antes de ser oficialmente reconhecida como um culto estatal, o que ocorreu após uma consulta ao oráculo de Dodona. A primeira menção do culto como um culto estatal em Atenas aparece em uma inscrição que data de 429/8 a.C., sugerindo que a formalização do culto ocorreu em um período próximo ao início da Guerra do Peloponeso, quando Atenas buscava alianças com o rei trácio Sitalkes.¹

Na República de Platão, Sócrates narra a última noite em que foi a Pireu com seu amigo Glaucon para rezar e assistir à procissão do festival Bendideia no porto.

¹ Nilsson (1942, 169) e Ferguson (1944, 98) propuseram que o culto foi estabelecido em 431 a. C., no início da Guerra do Peloponeso, quando Atenas estava em aliança com o rei trácio Sitalkes. Simultaneamente ao tratado de aliança com Sitalkes, em 431 a. C., e a naturalização de seu filho Sadokos descritas por Tucídides, observamos uma mudança no status dos trácios na vida cívica ateniense entre 434 e 429. Outra vertente data a incorporação em 413 a. C., quando Bendis foi oficialmente incorporada, como uma forma de recompensa pelo serviço e apoio das tropas trácias na expedição da Sicília (Tuc. 7. 27.1). Sendo entendida como uma conexão amigável – *philia* - entre Atenas e os trácios (Archibald, 1998, 97; Simms, 1988, 61-66).

Durante essa visita, eles se deparam com Adeimantus e Polemarchus, que informam Sócrates sobre a corrida de cavalos à noite, iluminada por tochas, e a celebração que se estenderá até o amanhecer (pannychis). Sócrates é então convencido a ficar para assistir à corrida de cavalos (Rep. 354a). Ao falar sobre a procissão, ele expressa seu desejo de ver como ela era realizada, já que se tratava da cerimônia de inauguração da Bendideia (Rep. 327a).

Segundo registros epigráficos, a introdução do culto de Bendis em Atenas provavelmente ocorreu por volta de 430/29 a.C., em estreita relação com a aliança entre Atenas e o rei trácio Sitalkes, negociada alguns meses antes. Os atenienses tinham a intenção de conquistar Chalkis e as terras trácias vizinhas, buscando se livrar dos macedônios, incluindo Perdikkas e o rei odrísio Sitalkes, que contava com um exército bem treinado. Para conquistar o favor de Sitalkes, Atenas concedeu proxenia a Nymphodoros de Abdera, que era casado com a irmã do rei odrísio. Nymphodoros desempenhou um papel crucial na organização da aliança entre Sitalkes e Atenas, e, como parte desse novo relacionamento, a cidadania ateniense foi concedida a Sadokos, filho de Sitalkes (Tuc. 2.29).

É plausível que, em virtude dessa parceria, segundo Petra Jachounova (2013) o culto de Bendis tenha sido introduzido em Atenas para fortalecer a conexão recém-estabelecida. A incorporação de uma divindade estrangeira na religião ateniense foi um ato sem precedentes e poderia ter gerado descontentamento entre grupos religiosos da sociedade. No entanto, a motivação por trás dessa significativa mudança religiosa não foi de natureza espiritual, mas sim política: como mencionado, essa ação foi uma concessão diplomática destinada a conquistar o favor e os recursos do rei trácio.

O estabelecimento do culto de Bendis é atribuído ao interesse dos atenienses pela Trácia durante esse período. Autores cômicos da época indicam a esperança de apoio trácio, e registros históricos, como os de Tucídides, mencionam promessas de assistência militar por parte de Sitalkes. A obra de Aristófanes também reflete o desejo de Atenas por aliados trácios, mostrando a relevância do culto de Bendis no

contexto político e militar da época, com ênfase na cavalaria (ênfase nos arqueiros e cavaleiros²) e nos soldados ligeiros, os *peltastes*³.

A análise inclui comparações entre as percepções literárias dos trácios, que eram frequentemente considerados primitivos e violentos, e a recepção positiva da deusa Bendis pelos atenienses. Conforme Ondine Pache (2001) menciona que, apesar das descrições desfavoráveis, os atenienses acolheram Bendis e seu culto, que se tornou popular e estabelecido em Atenas. O festival em honra a Bendis, conhecido como Bendideia, cresceu em importância e participação, refletindo um processo de assimilação cultural e religiosa.

O FESTIVAL DA BENDIDEIA

O festival Bendideia era dedicado à deusa trácia Bendis, cujo culto foi trazido a Atenas em 429 a.C.⁴ pelos trácios que habitavam Pireu. O santuário em sua homenagem foi erguido na colina Mounykhia, nas proximidades do templo de Ártemis, com quem ela é associada. Frequentemente, Bendis é representada como uma caçadora, uma característica que compartilha com Ártemis⁵. Platão mencionou brevemente o primeiro festival em sua obra *A República*. A partir de seu relato, sabemos que os atenienses nativos participaram e organizaram uma procissão tão grandiosa quanto a dos trácios, além de uma corrida de tochas — que ocorreria a cavalo, algo inédito — e um festival que se estenderia durante toda a noite.

Adam James (2009, 129), nos estudos sobre a *Republica*, conjectura que a primeira celebração pública da Bendideia (provavelmente 410) pode ser tratado

² A assimilação da deusa com Ártemis ressalta as diversas expressões da relação secular entre a Ática e a Trácia. A administração e a organização do culto refletem um processo de “assemelhamento” ritual, presente na procissão e no sacrifício, e de “estranhamento”, como na cerimônia das tochas, conforme observou Platão. Esta cerimônia, um *pannychis*, era marcada pela exibição de equitação que os atenienses associavam à Trácia. Trata-se de uma atividade esportiva bastante semelhante às festas e aos jogos panatenaicos, ligados à figura do cavaleiro (Archibald, 1998; Marazoz, 2001).

³ Um fragmento do poeta cômico Hermipo, preservado na obra *Ateneu* (1. 27e-28a), datado de 420 a.C., apresenta uma lista de mercadorias que chegaram a Atenas. Juntamente com os mercenários hoplitas da Arcádia, o catálogo menciona peltastes enviados pelo rei trácio Sitalkes, descritos como “uma coceira para atormentar os lacedemônios”. Segundo Gomme (1956, 214), esta passagem “reflete o sentimento ateniense de vulnerabilidade diante de um ataque de peltastas” após a batalha de *Spartolos* em 429 a.C.” No primeiro ano da guerra de 431 a.C., Tucídides (2.29.5) registra que Sitalkes prometeu enviar cavalaria e peltastas a Atenas.

⁴ Acredita-se que sua adoração tenha sido introduzida na Ática por volta da época de Sócrates, em 429 a.C. Platão, em sua obra “*A República*” (351-354a), menciona Sócrates expressando sua opinião sobre a Bendideia e afirmando que o festival foi celebrado pela primeira vez nesse período.

⁵ Os atenienses associaram a deusa Bendis à sua própria divindade, Ártemis. No entanto, o templo de Bendis (Βενδιδεῖον) no Pireu estava localizado próximo ao de Ártemis, o que evidencia que as duas divindades eram distintas. A iconografia de Bendis, encontrada principalmente em Atenas, mostra semelhanças com Artemis, mas também apresenta elementos únicos, como o uso de lanças duplas e vestimentas específicas. A relação entre Bendis e outras deusas, como Hekate e a Grande Mãe, sugere uma complexidade nas práticas religiosas que envolvem influências de cultos locais e estrangeiros (Pache, 2001).

como um prelúdio as Panatheneias, contando com a patronagem de Athena. Conforme o autor entre 410 e 333 a. C. era um festival independente, sem hecatombes, cujos sacrifícios, somente sendo realizados no mês de Targelion, a partir de 350, quando se consagra o mês para tais rituais, conforme Thrasymachus.

Na perspectiva de J.D. Hulsey (2015) segundo os estudos de Von Reden e Garland embora tanto os habitantes do Pireu quanto os trácios adorassem a deusa Bendis, fazendo-os em templos diferentes, ou em dias diferentes ou ambos. Mesmo que os seguidores adorassem em extremidades opostas, como argumentado por von Reden em *The Piraeus – A World Apart*, não seria necessariamente um exemplo de frieza, ou uma demonstração simbólica de apoio, aos metecos trácios; o esquema hipodameano exigia a descentralização da acrópole, e é possível que esse fosse um resultado lógico. Provando ainda mais a integração do culto de Bendis na sociedade ateniense está o estabelecimento de um segundo centro de culto, apenas para os trácios, na *asty* ateniense. Um terceiro argumento para a forte integração de Bendis no estabelecimento religioso ateniense é particularmente extraordinário. O festival de Bendis, ou Bendideia, compartilhava muitas semelhanças com a Panathenaia, e difere de maneiras que mostram o quão profundamente os trácios eram apreciados no Pireu. Em ambos os festivais, duas procissões estavam envolvidas; uma de estrangeiros e uma de atenienses, e o jogo principal era uma corrida de tochas, onde a tocha era retransmitida a cavalo. Na Bendideia, os trácios formavam uma procissão, diferente da Panathenaia, na qual metecos de todas as origens se reuniam como um contingente auxiliar. O mais notável era o sacrifício envolvido na Bendideia, que cresceu ao longo do tempo. Garland examina registros de vendas anuais de peles de animais no século IV e conclui que uma hecatombe deve ter sido realizada. Um terceiro argumento para a integração de Bendis no estabelecimento religioso ateniense é particularmente extraordinário.

O festival de Bendis, ou Bendideia, segundo J. D. Helsey (2015, 1-16) compartilhava muitas semelhanças com a Panathenaia, e difere de maneiras que mostram o quão profundamente os trácios eram apreciados no Pireu. Em ambos os festivais, duas procissões estavam envolvidas; uma de estrangeiros e uma de atenienses, e o jogo principal era uma corrida de tochas, onde a tocha era retransmitida a cavalo. Na Bendideia, os trácios formavam uma procissão, diferente da Panathenaia, na qual metecos de todas as origens se reuniam como um contingente

auxiliar. O mais notável era o sacrifício envolvido na Bendideia, que cresceu ao longo do tempo. Garland em *The Piraeus* examina registros de vendas anuais de peles de animais no século IV e conclui que uma hecatombe deve ter sido realizada em 334. Uma hecatombe, um sacrifício de 100 vítimas, raramente era realizada na Grécia antiga e, na tradição ateniense, ocorria apenas no início da Grande Panathenaia a cada quatro anos. Que um sacrifício a uma deusa estrangeira rivalizaria em extravagância com os sacrifícios a deusa padroeira de Atenas é certamente indicativa do culto à popularidade de Bendis, mesmo nos anos que antecederam esse caso, e provavelmente até no final do século V. É certamente sendo entendido como rituais integratórios e que proporcionam alguma pausa ou de alívio, mesmo nos dias tensos da guerra do Peloponeso.

O festival apresentava características semelhantes também às celebrações em honra a Dionísio, conforme descrito por Estrabão. Embora Platão mencione apenas os banquetes, as principais solenidades incluíam uma procissão organizada pelos trácios residentes na região do Pireu, além de outra conduzida pelos próprios cidadãos do porto. Platão relata que essas procissões foram realizadas com grande pompa e dignidade, e havia também uma corrida de tochas a cavalo durante a noite.

As epigrafias de culto indicam que a procissão ateniense começava no Prytaneion pela manhã e descia até o santuário em Pireu, enquanto a procissão trácia acontecia inteiramente dentro do santuário. A procissão de seis milhas dos atenienses era tão extraordinária que um decreto estipulava a necessidade de bacias, água e esponjas para que os participantes pudessem se banhar após o evento, além de guirlandas. Presumivelmente, uma refeição festiva era oferecida. Após um intervalo, possivelmente um descanso ao meio-dia, a corrida de tochas noturnas e o festival da noite eram realizados. A função que Bendis exercia não é detalhada em nenhum relato conhecido. Heródoto escreveu que as mulheres trácias faziam oferendas de trigo a ela, e a Bendideia ocorria por volta da época da colheita dos grãos áticos. Entretanto, a Trácia fazia fronteira com a rota pela qual Atenas importava grãos da região do Mar Negro para alimentar sua população, o que pode sugerir uma conexão, conforme aponta Parker (1977, 149-152).

A celebração do festival Bendideia, que incluía procissões e sacrifícios, exemplifica a fusão de elementos atenienses e trácios. O culto era organizado de maneira semelhante a outros cultos atenienses e envolvia tanto cidadãos atenienses

quanto metecos, ou estrangeiros residentes. A iconografia e as tradições associadas a Bendis revelam influências de deidades como Ártemis e aspectos da vida militar e de caça, que eram valorizados pelos atenienses. A presença de Bendis em Atenas, portanto, pode ser vista como uma manifestação da identidade cultural ateniense, moldada por suas relações com a Trácia.

AS FASES DO RITUAL

A Bendidia, celebrada no dia 19 de Thargelion, era uma homenagem à deusa trácia Bendis e apresentava duas grandes procissões, uma de trácios e uma de atenienses. Havia uma corrida de cavalos à noite, iluminada por tochas da lareira de Prytaneion, no centro de Atenas, e terminava no santuário de Bendis, no Pireu, próximo a Ártemis Mounukhia. Após a corrida, iluminada por tochas, ocorriam festejos e celebrações durante toda a noite, seguidos de sacrifício queimado nas horas do dia.

As festividades conforme Ilias Arnaoutoglou (2015) incluíam uma procissão de atenienses e trácios, uma corrida noturna de revezamento de tochas a cavalo (algo que talvez fosse de fato uma novidade) e uma celebração que durava a noite toda. Ainda segundo o autor na narrativa dos eventos que levaram à expulsão dos Trinta tiranos e à restauração da democracia em Atenas em 403, Xenofonte localiza o santuário de Bendis em Pireu, próximo ao de Ártemis Mounychia.

O incenso utilizado era o olíbano. A invocação a Bendis ocorria com a frase: *"Nós te honramos, Bendis, com lança dupla, gorro de pele de raposa e botas, por santificar a aliança entre Atenas e o rei trácio Sitalkes, e agradecemos a Nymphodoros, que ajudou a organizar a aliança. Você, grande caçadora e protetora de mulheres, crianças e natureza, como Ártemis Mounukhia (protetora de mulheres e crianças), Kourotrophos (do parto) e Phosphoros (da luz⁶), como é Hekate, seu festival, o Bendideia, honra você."* (Hino a Artemis, fr. 36).

⁶ MacDougall (2015, 273–299) destaca a influência de Platão na construção da contemplação filosófica, onde a corrida de tochas é utilizada como uma metáfora para a busca da verdade. Choniates, em seu discurso de posse como bispo de Atenas, apresenta o lampião do Parthenon como um símbolo da transmissão do conhecimento e da herança cultural. Ele compara a tradição ortodoxa à corrida de tochas dos antigos atenienses, enfatizando a importância de passar adiante os ensinamentos e valores da Igreja. O autor argumenta que a imagem do lampião, que brilha sem combustível, é uma representação da luz divina que guia os fiéis em sua jornada espiritual. Choniates, ao referir-se à luz divina que emana da Virgem Maria e do Parthenon, estabelece uma continuidade entre as tradições pagãs e cristãs, mostrando como o passado ainda ressoa no presente. O estudo conclui que a tradição de contemplação e transmissão de conhecimento, simbolizada pela luz, é uma característica central na oratória de Choniates, que busca iluminar a sua audiência com a verdade divina.

De acordo com uma inscrição epigráfica (IG II2 1283) relacionada a atividades rituais, os trácios receberam autorização para adorar Bendis⁷, como faziam em sua terra natal (linha 25), conforme as leis de Atenas. O festival tinha como evento principal a procissão diurna (*pompe*), que se iniciava no Prytaneion (linhas 15-16) e terminava no santuário do Pireu. A corrida da tocha e a celebração noturna eram precedidas por um sacrifício. A inscrição confirma a inclusão da festa no sistema religioso de Atenas, sendo que várias provisões foram oficialmente estabelecidas para financiar a celebração (linhas 35-37).

As fontes epigráficas demonstram que os trácios receberam um lote de terra (IG II2 1283) para a construção de um templo na área de Atenas, conforme determinado pelo oráculo de Dodona (linha 6). A organização do culto ficava a cargo de dois grupos religiosos, os orgeones, que possuíam a autoridade para emitir inscrições relacionadas ao culto (IG II2 1283). As fontes revelam a existência de um núcleo composto por atenienses e outro de trácios, de origem meteca. Essa evidência apoia a hipótese de uma integração social de estrangeiros à comunidade cívica de Atenas, mediada pela religião.

De acordo com Ilias Arnaoutoglou (2015, 49) considera Bendis, possivelmente uma forma indígena da figura da Mãe de Deus da região sul da Trácia, tornou-se conhecida em Atenas por volta do meio do século V. Embora as razões exatas para sua inclusão no panteão ateniense ainda não sejam totalmente compreendidas, acredita-se que estejam ligadas à exploração de recursos no estuário de Strimon. Ela foi reconhecida na pólis antes de 429. Nos últimos anos da década de 410, houve uma reorganização de seu festival, que provavelmente reflete as ideias apresentadas na República de Platão. Associações dedicadas ao seu culto são documentadas epigraficamente desde o final do século IV e continuaram ativas no Pireu (os orgeones) e Salamis (os thiasotai) até o início do século II. Os orgeones no Pireu parecem ter sido organizados em torno de um cidadão e um agrupamento trácio. Apesar de estarem encarregados de realizar uma procissão durante a Bendideia, essas associações mantiveram sua natureza predominantemente privada. Sua estrutura e

⁷ Ilias Arnaoutoglou (2015, 43) destaca que dada a responsabilidade da etnia trácia de organizar a procissão, o principal evento do festival Bendideia financiado publicamente, não deveria ser surpresa a concessão de honras ao “*polis-hieropoior*”, o que era realmente preocupante. Segundo o autor o possível envolvimento de nomeados da polis na administração diária do grupo, era algo não atestado em nenhuma outra associação privada.

discurso seguem o modelo de outras associações semelhantes, defendendo a retórica e os valores da política ateniense.

O culto público foi conduzido pelos adoradores, cujos decretos ainda perduram, embora tenham sido pouco explorados (LSCG 45). No século III, é possível observar adoradores em Salamina (SEG 59.151), além de uma dedicatória a Bendis da região mineradora do sul da Ática (IG II3 4, 591), a qual destaca uma continuidade cultural interrompida apenas por *stasis*.

As inscrições de Salamina (IG II2 1317b; SEG 2,9; 2,10; 44,60) descrevem um corpo religioso - *thiasos*, composto por não-cidadãos, que podem incluir escravos, estrangeiros domiciliados ou hoplitas (Simms, 1988, 70). Este tema é considerado um dilema ainda não resolvido pela historiografia (Wijma, 2018).

Em seus estudos mais recentes Wijma (2023, 234) ao trabalhar a função dos monumentos funerários atenienses indicam pertencimento, por exemplo, a uma família específica, à elite de Atenas ou à comunidade ateniense em geral. Dessa forma, a *ethnika* encontrada em lápides pode ser interpretada como sinalização de que o falecido pertencia a um grupo de pessoas com a mesma origem étnica — isto é, como originalmente derivada da mesma localidade e geralmente compartilhando um ancestral comum (mitológico). Esse grupo não teria sido restrito aos cidadãos ativos, os *politai*, de uma pólis específica, mas abraçaria uma comunidade maior de pessoas que se encontrariam em tradições, mitos, ritos, costumes, histórias e memórias compartilhadas, que, estando longe do local de origem, provavelmente ganhariam peso em relação à participação ativa nos assuntos públicos de uma pólis distante.

Dessa forma, a autora usa como exemplos, Philonikos, filho de Bitis, da Trácia (Θρᾱξ) (IG ii2 8927), ou [K]teso da Trácia ([Θ]ρᾱιτ[α]) (Ag. xvii 508), estavam, por meio de seu *ethnikon* trácio, referindo-se não apenas à sua etnia no norte, à qual eles e suas famílias pertenciam originalmente por descendência, mas provavelmente também, ou especialmente, à vibrante e amplamente atestada comunidade de trácios que viviam em Atenas no período clássico. Na década de 420, essa comunidade recebeu o direito excepcional de possuir terras (chamado *enktesis*) para construir um santuário para Bendis. A divindade era uma deusa trácia que, a partir do final do século V em diante, foi honrada com um culto à pólis e um

impressionante festival anual de pólis, a Bendideia, em ambos os quais seus adoradores trácios desempenharam um papel fundamental.

A GUIA DE CONCLUSÃO

O culto da deusa Bendis, originária da Trácia, foi estabelecido em Atenas e recebeu reconhecimento estatal, embora sua representação e importância sejam frequentemente subestimadas nas discussões acadêmicas. A deusa é frequentemente vista sob a ótica de sua origem "bárbara", o que desvaloriza sua identidade como uma divindade ateniense. A análise do culto revela que ele não era uma anomalia, mas sim um fenômeno que reflete as complexas interações entre Atenas e a Trácia, especialmente no que diz respeito à religião e à cultura.

O culto da deusa trácia Bendis ganhou popularidade em Atenas durante os séculos V e IV a.C., sendo mencionado em várias fontes literárias e arqueológicas. O culto em Atenas, onde Bendis é frequentemente comparada à deusa grega Artemis. A introdução do culto em Atenas está ligada a alianças políticas, especialmente com o rei tráco Sitalkes, e sua celebração, o festival Bendideia, se tornou parte do sistema religioso ateniense. Evidências arqueológicas indicam a existência de santuários dedicados a Bendis em locais como Piraeus e Salamina, onde tanto trácios quanto atenienses participavam das festividades.

Estudos sobre o culto de Bendis destacam a necessidade de uma abordagem que considere tanto as evidências literárias quanto as epigráficas, a fim de entender melhor a natureza ateniense do culto. A relação entre Atenas e a Trácia, bem como a construção da imagem de Bendis, são fundamentais para a compreensão da religião e da cultura ateniense dos séculos V a II a.C. O culto de Bendis, longe de ser um fenômeno isolado, reflete uma rica interconexão entre diferentes tradições culturais e religiosas dentro da polis ateniense.

8

RELECTURAS DE UN MITO CLÁSICO EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA: PSIQUE Y CUPIDO EN LA MIRADA DE FULGENCIO EL MITÓGRAFO

Prof.^a Dr.^a Julieta Cardigni

(UBA-UNIPE- CONICET)

1. FULGENCIO Y LOS MITOS EN EL TARDOANTIGUO

En el siglo VI d. C., el enigmático personaje que la tradición ha denominado Fulgencio el Mitógrafo –para diferenciarlo del homónimo obispo de Ruspe— escribió sus *Mitologías*: tres libros en los que resume e interpreta un corpus considerable de mitos grecolatinos. Sus lecturas son de carácter alegórico y casi siempre asume hacia el final de la interpretación una postura cristianizante, a partir de la cual sanciona el sentido final del texto, abierto y proyectado por la mirada alegórica. De las cuatro obras que se atribuyen al autor (*Expositio virgilianae continentiae*, *Mythologiae*, *Expositio sermonum antiquorum*, *Liber absque litteris de aetatibus mundi et hominum*), las *Mythologiae* han sido las más conocidas por la posteridad. Sin embargo, como es frecuente con los autores de este período, el conocimiento de la obra es inversamente proporcional al de su creador: sus textos han sido muy leídos, pero poco sabemos de quién fue realmente y del contexto concreto en el que escribió.¹

Las *Mythologiae* de Fulgencio están compuestas por tres libros en los que se exponen y comentan 50 mitos grecolatinos en total: 22 en el primero, 16 en el segundo y 12 en el tercero. La elección de los mitos a comentar no es algo discutido por el autor en ningún momento; parece estar dada por una voluntad de ejemplaridad, si bien ciertos mitos importantes, o que esperaríamos ver aparecer, son dejados de

¹ Para un estado de la cuestión sobre Fulgencio, cf. Hays (1996). Coincidimos con la datación propuesta por este autor, y con la no identificación del Mitógrafo con el Obispo de Ruspe, que habría actuado por la misma época.

lado, como el ciclo de la Tebaida, o los mitos sobre Teseo.² Sin embargo, considerando que Fulgencio parece haber sido un gramático, la mayor parte de la crítica parece aceptar que su obra puede haber estado originada por una intención didáctica, más que por el objetivo de realizar un amplio despliegue de erudición.

Cada libro está precedido por un prólogo cuya extensión es variable, así como sus propósitos. Los tres están dedicados a un *dominus* (*domine*), en apariencia un tal *Catus*, sacerdote de Cartago, de acuerdo con lo que propone la crítica. La fecha de composición no está clara, pero tiene que haber sido después de la obra de Marciano Capela *De nuptiis* (a la que se data, no sin polémica, alrededor del 470 d. C.),³ que Fulgencio menciona en otra de sus obras (*Serm. Ant.*), modelo de las *Mythologiae*; y antes de la *Consolatio* de Boecio (523 d. C.), que está claramente influida por la obra de Fulgencio.⁴

En términos de género, las *Mythologiae* se inscriben en las matrices de la sátira menipea, que Fulgencio emplea no solo para abordar el mito clásico, sino también para criticar de manera irónica las estrategias de apropiación y adaptación de estas narrativas al dogma cristiano. Más que componer una enciclopedia sería para exponer saberes del pasado —como propone parte de la crítica— desde esta perspectiva Fulgencio escribe una “enciclopedia irónica” de mitos, cruzada por la parodia como recurso compositivo, y cuyo propósito es la burla, la crítica, o incluso la reflexión metaliteraria sobre aquello que expone. La parodia, a través de la burla y el doble discurso —el explícito y el implícito—, no solo genera humor, sino que también invita a una reflexión literaria profunda sobre la validez de la interpretación cristiana de los mitos clásicos. Esta doble capa, paródica y exegética, se convierte en un medio para cuestionar la lectura alegórica tradicional por medio de la cual han sido asimilados el universo clásico y el cristiano. Por supuesto, esto se riñe a veces con el carácter enciclopédico- didáctico que la crítica insiste en asignarle, y de ahí la tradicional resistencia a leer las *Mythologiae* en las matrices de la sátira menipea.

Por otro lado, la interpretación de los mitos que hace Fulgencio es compleja, así como las estrategias que utiliza, siempre desplazadas, siempre considerando que los textos presentan más de un sentido. Nuestro autor aplica, por un lado, la

² Sobre la selección y el contenido de las *Mythologiae*, cf. Wolff 2015: 127.

³ Sigo para la datación de Marciano a Shanzer, 1986.

⁴ Para esta cronología relativa, cf. Wolff- Dain, 2013.

interpretación histórica, que hace que las deidades sean simples hombres elevados al rango de inmortales, respondiendo de alguna manera a la forma de lectura evemerista, frecuente en la época.⁵ Por otro, aparece la interpretación física o naturalista, un poco en esta misma línea, según la cual los dioses son símbolos físicos.⁶ Finalmente, la interpretación alegórica de carácter simbólico, en la que los mitos son el encubrimiento ficcional de determinadas ideas morales, es la que Fulgencio aplica más profusamente. En la práctica, su interpretación se sirve mayormente de la etimología de los nombres de dioses, héroes y personajes míticos, y a partir de allí se fija un primer sentido. Algunas de estas etimologías son correctas (muchas se mencionan en otros textos, por ejemplo), pero a veces, Fulgencio no duda en distorsionar los nombres para hacerlos corresponder con la etimología que le resulta conveniente para su interpretación. Por ejemplo, en 3.4, Fulgencio escribe el nombre de Hero, el amante de Leandro, como “Ero”, para facilitar el acercamiento etimológico con “Eros”, dios del amor. Tampoco le tiembla el pulso a la hora de proponer dos etimologías diferentes para el mismo nombre, si la explicación lo requiere, como ocurre en el caso de Atis en 3.5.⁷

Una vez establecido el sentido etimológico del nombre en cuestión, Fulgencio lo proyecta al campo alegórico para dar sentido al relato a partir de este nuevo destino simbólico cifrado en los nombres. Este nuevo sentido, en las *Mythologiae*, responde a una concepción cristiana de los valores y las acciones expresados, y es por medio de este movimiento que se produce la cristianización de los mitos clásicos, que parece ser el objetivo final de la exégesis.

Entonces, las características de esta obra de Fulgencio pueden resumirse como sigue: una particular definición de su corpus de mitos; una importancia sobresaliente otorgada a la interpretación, en general en desmedro del relato; un método de exégesis e interpretación basado en la etimología de los nombres y su

⁵ Recordemos al comentarista Servio, que aplica este tipo de exégesis en sus *Comentarios* a Virgilio en varias ocasiones. Por ejemplo, en su interpretación del mito de Hércules y Atlas, en la cual la divinización de Hércules se atribuye al hecho de que, en opinión del comentarista, fue un importante filósofo, y al estudiar y conocer las cosas de los dioses se ganó su carácter divino (1. 741: “*constat enim Herculem fuisse philosophum*”).

⁶ También Servio en su comentario a *Eneida*. 3.104, Servio expone la historia de Júpiter, que sus estudiantes conocen, y luego propone la explicación para este relato mítico: “*ut autem fingatur Saturnus filios suos comesse, ratio haec est, quia dicitur deus esse aeternitatis et saeculorum. saecula autem annos ex se natos in se revolvunt: unde Graece Κρόνος quasi χρόνος, id est tempus, dicitur.*”

⁷ La importancia de la etimología en la antigüedad pagana es bien conocida, y los cristianos no se quedaron atrás: San Jerónimo interpreta los nombres del Antiguo Testamento en su *De nominibus Hebraicis*, y San Agustín también hace un uso extensivo de la etimología (Wolff, 2015: 128-129).

desplazamiento y proyección alegórica; y una actitud no despectiva, sino más bien ansiosa —que no excluye, sin embargo— el tono paródico, a la hora de interpretar los mitos paganos desde el cristianismo.

2. ALEGORÍA EN LAS *MYTHOLOGIAE*: CÓMO LEER LOS CLÁSICOS

Fulgencio es el primero de los satiristas menipeos cristianos,⁸ y su texto busca, en principio, rescatar las verdades del nuevo dogma en los mitos clásicos. El hecho de que Fulgencio se comprometa con esta tarea de develar las verdades ocultas en los mitos, pero lo haga a través de la parodia de sí mismo como narrador e intérprete, parece mostrar cuánto desconfiaba de las estrategias aplicadas por los pensadores cristianos para lograr esta conciliación. Al mismo tiempo, esta confianza con la que Fulgencio aborda de manera paródica la cultura clásica y su propio contexto cristiano evidencia que la asimilación entre la tradición clásica y el cristianismo ya había sido completada, o estaba al menos bastante avanzada, y que Fulgencio no corría peligro revisitando este viejo asunto.

¿Pero cuál es esta forma de lectura, objeto de crítica, de acuerdo con nuestro autor? Como suele ocurrir en este tipo de obras, los espacios textuales privilegiados para rastrear la voz del autor y su programa son los paratextos: prólogos y epílogos. Como dijimos, las *Mythologiae* presentan tres prólogos, cada uno de los cuales precede a un libro.⁹ Sin embargo, es el primero, por mucho el más extenso, el que establece un marco cómico- paródico que puede ser tomado como eje de lectura para toda la obra; en los otros prólogos se retoma la primera persona, pero sin recuperar este tono. De hecho, es posible leer este Prólogo casi como una obra independiente, por su estructura, estilo y contenido, en el que se cifra el carácter menipeo de la obra de Fulgencio que, como señala la crítica, no se sostiene de manera explícita a lo largo del resto de la obra.¹⁰ Es una discusión en la lectura de Fulgencio si debemos mantener el tono del primer Prólogo para el resto de la obra, y considerarla entonces un texto paródico, o si debemos restringir la parodia a esta primera sección y considerarla un ornamento exclusivo de la introducción. Como ocurre a menudo, si bien es fácil detectar la parodia, no lo es tanto determinar su alcance, y es en este

⁸ Las *Mythologiae* podrían ser la primera sátira menipea cristiana, si consideramos que la *Expositio virgilianae continentiae*, otra obra de Fulgencio, no es una sátira menipea sino que tiene rasgos y matrices de este género, aunque no responda completamente a él (cf. Relihan, 1983).

⁹ Sobre la estructura y el estilo del primer Prólogo, cf. el trabajo de Venuti (2018).

¹⁰ Venuti (2010: 51); Relihan (1993: 153).

punto en que la crítica no se pone de acuerdo: si restringimos la parodia al prólogo, entonces puede verse como un recurso de entretenimiento para una obra de interpretación seria. Si asumimos que es un tono que se extiende y afecta al resto de la obra, entonces no podemos desligarla de la propia interpretación de los mitos.

Veamos entonces cuál es la propuesta del Prólogo. Desde el comienzo, Fulgencio circunscribe de manera programática su obra por medio de dos criterios: uno negativo, de exclusión (lo que no hará en su obra); y otro positivo, de inclusión (lo que sí hará). A través de una primera referencia a Ovidio y sus *Heroidas*, Fulgencio establece:

Neque enim illas Eroidarum arbitreris lucernas meis praesules libris, quibus aut Sulpicillae procacitas aut Psices curiositas declarata est, neque illam quae uī maritum Fedriam in tumultum duxit aut Leandricos natatus interceptit, sed quae nostrum achademicum rethorem ita usque ad uitalem circulum tulit, quo pene dormientem Scipionem caeli civem effecerit. Uerum res publica uideat quid Cicero egerit.

En estos libros míos no verás ni esas representaciones a la luz de las lámparas de *las Heroidas* de Ovidio, en las que se revela la desvergüenza de alguien como Sulpicia o los sentimientos exóticos de Psique, ni lo que llevó a la fuerza a Teseo, el esposo de Fedra, a la cueva subterránea o se llevó a Leandro mientras nadaba. Serán cosas como aquellas de las que nuestro erudito orador Cicerón ha dado un vivo relato, casi convirtiendo al dormido Escipión en un ciudadano del cielo, pero lo que Cicerón logró en su propia *República* puede mostrar. (*Mythologiae*, 3-4).

Por medio del rechazo de *Heroidas*, Fulgencio excluye a los mitos como tema de su obra. Esto significa que no es una obra de ficción lo que va a escribir, sino más bien la interpretación de estas ficciones o mitos que le ha legado la tradición. El ejemplo de Cicerón es elocuente: Fulgencio supone que la escena de *República* en el episodio del Sueño de Escipión es una alegoría ya en el propio Cicerón, y que funciona como *comentario* o *lectura* de algo. Esto es lo que le interesa a nuestro autor, y si retoma el relato de los mitos será únicamente porque necesita reponer la información para proponer su lectura.

Un poco más adelante, Fulgencio completa su plan compositivo, ahora ya no por medio de la negación, sino con una definición positiva de la conformación de su obra:

Mutatas itaque uanitates manifestare cupimus, non manifesta mutando fuscamus, (...) certos itaque nos rerum praestolamur effectus, quo sepulto mendacis Graeciae fabuloso commentio quid mysticum in his sapere debeat cerebrum agnoscamus.

Lo que quiero hacer es exponer las cosas superficiales alejadas de la verdad, no oscurecer lo que es claro alterándolo yo mismo, (...) y busco los verdaderos efectos de las cosas, por los cuales, una vez que se ha

desechado la invención ficticia de la mentirosa Grecia, puedo inferir qué significado alegórico se debe entender en tales asuntos". (*Mythologiae*, 11)¹¹

Insiste nuestro autor con exponer los artificios de la ficción, y no caer él mismo en producirlos, a través del término “*mutatas*”, “*mutando*”, que alude a una transformación. Es decir que la ficción “transforma” la verdad, la altera, la modifica. Por otro lado, vemos también que para Fulgencio hay una oposición entre la verdad, por un lado, y por otro la ficción y la mentira, que son básicamente lo mismo (“*mendacis*”, “*fabuloso*”). No hay espacio –al menos en esta breve presentación– para lo verosímil: lo que se opone a la verdad es básicamente falso. También se evidencia que más allá de la presentación ficticia de los mitos –atribuida aquí a los griegos–, estos contienen algo de verdad que puede ser rescatada, y ahí es donde la lectura adquiere su estatus revelador. El significado desplazado (“*misticum cerebrum*”) será entonces la clave de lectura de la obra. Fulgencio se hace así eco de la tradición alegórica de la época, que ya viene practicándose desde el siglo II d. C., y que tiene como representantes cercanos a nuestro autor a Servio, Macrobio y Marciano Capela, pero por supuesto, cada uno la emplea a su manera.

Esta misma referencia de *Mythologiae* 11 logra posicionar a Fulgencio en contra del poeta y hacerlo encarnar una nueva forma de lectura y de interpretación, si recordamos que Ovidio comenzaba sus *Metamorfosis* diciendo: “*In nova fert animus mutatas dicere formas corpora*” (“Me lleva el ánimo a decir las formas transformadas en nuevos cuerpos”). Ovidio sí cantará los mitos, esas será su materia (“*mutatas formas*”), bajo el imperativo de las metamorfosis, que rige la obra; y dado que no puede dejar de ser un modelo para nuestro autor, Fulgencio se plantea como un “anti-Ovidio”,¹² adelantándonos que su perspectiva y su mirada son otras, no centradas en el *relato* de las historias míticas, sino en su *interpretación*. Fulgencio opera así el primer desplazamiento de su obra respecto de la tradición, y nos prepara para la lectura de una obra singular.

Por otro lado, es cierto –coincidimos con Relihan a este respecto– que, tal como le ocurre al citado Ovidio, también los deseos literarios de Fulgencio se verán transformados, no por los dioses sino por Calíope, y por Sátira, personaje que,

¹¹ La edición que sigo para el texto de Fulgencio es la canónica de Helm (1898), que se cita por número de página, y las traducciones en todos los casos son mías.

¹² Relihan (1993: 154).

encarnando el género literario de la sátira menipea, irrumpirá con el registro paródico. Entre ambas harán ver como ridículas las intenciones de Fulgencio –ser un gran intérprete de los mitos— y desafiarán la idea de que la verdad puede ser una forma de interpretar la ficción; solo la mitología puede comprender los mitos, solo la ficción puede dar cuenta de su sentido y su profundidad. Las pretensiones de Fulgencio son vanas y equivocadas, ya que no hay verdad detrás de estas historias. Así parece indicarlo Calíope en sus palabras finales, que cierran el Prólogo:

Ergo nunc de deorum primum natura, unde tanta malae credulitatis lues stultis mentibus inoleuerit, edicamus. Quamuis enim sint quidam qui sprete capitis generositate aricinis atque arcaicis sensibus glandium quippiam sapiant atque eorum altiori stultitiae nubilo soporata caligentur ingenia, tamen nequaquam aput humanos sensus nisi fortuitis compulsationibus moti nascuntur errores, ut etiam Crysippus de fato scribens ait: Compulsationibus lubricis uoluuntur incursus. Itaque primum omisso circuitu, unde idolum tractum sit, edicamus.

Explicuemos entonces ahora para comenzar cuál es la naturaleza de los dioses, y cómo el flagelo tan grande de una falsa creencia se ha implantado en los espíritus estúpidos. Porque, aunque hay algunos que rechazan la nobleza innata de sus cabezas y en su rústica y antigua sensibilidad son tan sabias como bellotas, y sus ingenios entumecidos se ocultan en una nube demasiado espesa de estupidez, sin embargo, los errores nunca surgen en los sentidos humanos a menos que sean inducidos por impulsos aleatorios, como dice Crisipo en su obra Sobre el destino: "Los impulsos avanzan por fuerzas impredecibles". Y así, abandonemos esta discursividad y hablemos de dónde se derivan los ídolos.' (*Mythologiae*, 15).

Es decir que la idea de que el origen de los mitos es una instancia verdadera que hay que descubrir es, para Calíope, ridícula, aunque haya mentes proclives a creerlo (¡como la de Fulgencio!). Es difícil no ver aquí una contraposición con el programa fulgenciano ya anunciado a comienzos del Prólogo, y, por lo tanto, no considerar que hay una fuerte crítica a su modo de interpretación.

Este es el segundo desplazamiento que nos propone Fulgencio. Dado que también sus deseos –como los de Ovidio— se ven trastornados, y su *auctoritas* como narrador- exegeta cuestionada, su propuesta de proponer un discurso racional y verdadero para la ficción es seriamente puesta en duda.¹³ Es en este marco general que debemos inscribir la lectura del mito de Psique y Cupido, historia ya relatada, que será ahora leída por nuestro autor.

¹³ Ambos rasgos claves de la menipea como género. Para un estudio más detallado de las *Mythologiae* como sátira menipea, cf. Relihan (1993) y Venuti (2018), Courtney (1962), Dronke (1994).

3. PSIQUE Y CUPIDO EN LAS *MITOLOGIAE*: VAIVENES ENTRE VERDAD Y FALSEDAD

El mito de Psique y Cupido, cristalizado en la obra de Apuleyo –a quien los tardoantiguos leían con avidez— es retomado por Fulgencio una vez más en el tercer libro de sus *Mitologías* (3.6). A diferencia de todos los otros mitos, que no tienen autor, este relato es atribuido a Apuleyo y recibe un tratamiento especial.

La exposición de Fulgencio cuenta esencialmente con dos secciones. En la primera, repone para nosotros los lectores la historia de Psique y Cupido tal como la relata Apuleyo en *Metamorfosis*, según nos aclara.¹⁴ Una vez que ha contado toda la historia, cierra esta primera parte del discurso diciendo:

sed quia haec saturantius et Apuleius pene duorum continentia librorum tantam falsitatum congeriem enarrauit et Aristofontes Atheneus in libris qui disarestia nuncupantur hanc fabulam inormi uerborum circuitu discere cupientibus prodidit, ob hanc rem superuacuum duximus ab aliis digesta nostris libris inserere, ne nostra opera aut a propriis exularemus officiis aut alienis addiceremus negotiis. Sed dum is qui hanc fabulam legerit in nostra haec transeat sciturus quid sibi illorum falsitas sentire uoluerit:

Pero como Apuleyo ha descrito muy bien tal conglomerado de falsedades en casi dos libros, y Aristófontes de Atenas¹⁵ ha publicado este relato, para aquellos que quieran estudiarlo, con enorme extensión en los libros que se llaman *Disarestia*, por esta razón he contado con insertar sólo un resumen de estos otros libros míos, para no desviar mis obras de lo que les pertenece propiamente y aumentar mis obligaciones para con los demás. Pero el que lea el relato en mi obra puede pasar por alto estos asuntos sabiendo que su falsedad le ha sido mostrada. (Fulgencio, *Mitologiae*, 68-69)

En principio, detectamos cierta coherencia con lo declarado en el Prólogo, según el cual a Fulgencio sólo le interesa la interpretación del mito, y no su relato. Sin embargo, esta coherencia es más de palabra que otra cosa, ya que Fulgencio sí retoma elementos del mito con cierto despliegue, lo cual lo transforma en una de las exposiciones más extensas de la colección. Es interesante, por otro lado, detenernos en particular en un concepto que aparece en este pasaje, el de “falsedad” (*falsitas*), que Fulgencio menciona dos veces. Y en ambos casos el contexto es de carácter negativo. Como en el anuncio del Prólogo, Fulgencio equipara aquí ficción y falsedad, sin dejar espacio para un término intermedio, y anulando, por lo tanto, el criterio de verosimilitud. El eje es solo uno, con dos polos: verdad- falsedad. Aquí

¹⁴ Hay varias similitudes léxicas, pero en total Fulgencio parece estar parafraseando más que copiando el texto de Apuleyo.

¹⁵ Tanto este autor como su obra nos resultan absolutamente desconocidos.

puede que nos resuene la bipartición del gramático Servio (que escribió a principios del siglo V d. C.) en sus *Commentarii* a *Eneida*:

et sciendum est, inter fabulam et argumentum, hoc est historiam, hoc interesse, quod fabula est dicta res contra naturam, sive facta sive non facta, ut de Pasiphae, historia est quicquid secundum naturam dicitur, sive factum sive non factum, ut de Phaedra. (Commentarii in Aen. 1.235)

Debemos tener en cuenta que entre la *fabula* y el *argumentum* (esto es, la *historia*) esta es la diferencia: que se dice que la *fabula* es algo contra la naturaleza, ya sea que haya sucedido o no, como el relato acerca de Pasífae. Se llama “historia” a cualquier cosa que haya sucedido de acuerdo con la ley de la naturaleza, haya ocurrido o no, como el relato acerca de Fedra.

El eje de Servio –cuyo objetivo de didáctico y simplificador– es también dicotómico: hay verdad y hay falsedad/ ficción, y no hay lugar para una tercera categoría intermedia.¹⁶ El eje a partir del cual juzgar estos elementos es el de la naturaleza, es decir, lo que es posible que ocurra de acuerdo con las leyes naturales, sin importar si en efecto ocurrió o no. El relato de Pasífae no puede ser real, mientras que el de Fedra sí, independientemente de si podemos verificar si el episodio tuvo lugar o no en el plano de la realidad. En rigor, lo que Servio está anulando es la *historia*, ya que la relación con la realidad no es un elemento relevante en su propuesta, que se mueve a lo largo de un eje completamente diferente que solo contempla la verosimilitud: *si puede suceder, es verdad*. Para Fulgencio, por el contrario, lo verosímil no importa, solo rescatar la verdad que los elementos ficcionales o retóricos ocultan y contaminan. Desde esta perspectiva, incluso –y en línea con posturas cristianas al respecto– la verosimilitud resulta, más bien, sospechosa.

Asimismo, en este pasaje primer pasaje de su análisis de Psique y Cupido, Fulgencio utiliza el término “*fabula*” como una indicación de género literario, aludiendo al mito relatado por Apuleyo como a una “ficción”. Pero la palabra *fabula* no agota su sentido ni su campo de aplicación únicamente en el amplio término “ficción”. En este punto resulta pertinente traer a nuestra memoria la clasificación de las ficciones que esboza Macrobio en sus *Commentarii in Somnium Scipionis*, escritos en la primera mitad del siglo V d. C. y que, si bien no podemos asegurar que Fulgencio conociera, resuena aquí de fondo:

¹⁶ Sobre los conceptos de *fabula*, *argumentum* e *historia* en Servio cf. Dietz (1995) Lazzarini (1984).

Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus uoluptatis aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. auditum mulcent uelut comoediae, quales Menander eiusue imitatores agendas dederunt, uel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus uel multum se Arbiter exercuit uel Apuleium non numquam luisse miramur. hoc totum fabularum genus quod solas aurium delicias proficitur e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat.

Las ficciones, cuyo nombre indica que expresan lo falso, fueron ideadas o para causar placer a los oyentes o también para exhortarlos a llevar a cabo buenas acciones. Agradan al oído bien las comedias, como aquellas que Menandro o sus imitadores pusieron en escena, bien las intrigas repletas de aventuras amorosas imaginarias, a las cuales se dedicó mucho Petronio y con las que se divirtió a veces, para nuestro asombro, Apuleyo. Este tipo de ficciones, que sólo garantizan el deleite de los oyentes, el tratado filosófico las expulsa sin excepción de su santuario dejándolas en las cunas de las nodrizas. (*Commentarii in Somnium Scipionis* 1.2.6-9)

Macrobio fue famoso en la Edad Media por estas reflexiones, que lo hicieron conocido como un teórico de la ficción. Este *excursus* se encuentra al comienzo de la obra y tiene como objetivo determinar si el sueño de Escipión es una ficción aceptable en el marco de un discurso filosófico, cosa por la que aboga Macrobio frente a los ataques epicúreos. De acuerdo con su perspectiva, el relato de Apuleyo — que utiliza como ejemplo — es falso y concebido para entretener; no tiene nada que ver con los textos filosóficos, y de hecho esto asombra al comentarista (*miramur*), ya que Apuleyo era leído en la Antigüedad tardía sobre todo como un filósofo. También aquí Macrobio utiliza la palabra falsedad (*falsi*), que Fulgencio retoma asociada al relato apuleyano: para ambos Apuleyo escribe ficción, “cuentitos”.

A diferencia de estas *fabulae*, Macrobio distingue otras que están basadas en la verdad, pero se desarrollan por medio de la ficción, y estas son las que pueden/ deben leerse de manera alegórica para descubrir su mensaje oculto:

ex his autem quae ad quandam uirtutum speciem intellectum legentis hortantur fit secunda discretio. in quibusdam enim et argumentum ex ficto locatur et per mendacia ipse relationis ordo contextitur ut sunt illae Aesopi fabulae elegantia fictionis illustres, at in aliis argumentum quidem fundatur ueri soliditate sed haec ipsa ueritas per quaedam composita et ficta profertur et hoc iam uocatur narratio fabulosa, non fabula, ut sunt caeremoniarum sacra, ut Hesiodi et Orphei quae de deorum progenie actuae narrantur, ut mystica Pythagoreorum sensa referuntur.

En cambio, por lo que concierne a las que exhortan el intelecto del lector a formarse, en cierto modo, una idea de las virtudes, debe hacerse una segunda distinción. Efectivamente, en algunas de ellas el argumento depende de lo ficticio y la propia disposición del relato se teje con mentiras: tal es el caso de las fábulas de Esopo, célebres por la elegancia de la fabulación. En otras, al contrario, el argumento se basa en una verdad sólida, pero esa misma verdad es presentada por medio de algunos elementos inventados, y entonces se le llama relato ficcional, no ficción, como los ritos sagrados, los relatos hesiódicos y órficos sobre la

genealogía y aventuras de los dioses, o de los pensamientos místicos de los pitagóricos. (*Commentarii in Somnium Scipionis*, 1.2.9-10)

Fulgencio parece dialogar directa o indirectamente con estos subtextos, que circulaban en la época. De acuerdo con este diálogo, o bien Fulgencio no está considerando que el relato de Apuleyo se enmarque en el primer grupo, o bien la ubica allí pero no la descarta y le aplica de todas maneras –hipotéticamente– la segunda distinción de Macrobio. Lo cierto es que para él el mito de Psique y Cupido es una ficción, pero tiene un sentido verdadero oculto, que puede buscarse y revelarse por medio de la lectura, combinando estas categorías que a simple vista parecerían excluirse en la propuesta macrobiana. Es solo reinterpretando el relato de Psique y Cupido como una verdad desplazada que puede rescatárselo como algo valioso.

En este punto, debemos recordar que las concepciones de verdad y ficción en la Antigüedad tardía se encontraban experimentando una intensa transformación. Las reglas que las configuraban en la Antigüedad clásica no eran ya aplicables; la verdad estaba ahora refrendada únicamente por la revelación, que era garantía de verdad para cualquier tipo de relato.¹⁷ Pero, de más está decir, los mitos y demás ficciones de la Antigüedad clásica no calificaban de acuerdo con este nuevo criterio. Por ello, y dado que para los hombres tardoantiguos no era posible renegar de toda la herencia clásica (recordemos ya había pasado un breve período de tiempo de rechazo a todo el legado clásico- pagano, encarnado sobre todo por los primeros padres de la Iglesia, pero reconducido hacia la aceptación por Lactancio),¹⁸ la nueva actitud de rescate hacia los textos clásicos requería necesariamente de una búsqueda de verdad en sus palabras, ya que no a nivel superficial, al menos en un nivel más profundo. No es sorprendente entonces que la alegoría cuente con tanta popularidad como forma de lectura en esta época: al proponer dos niveles del texto y las posibilidades de desplazamiento de sentido, cualquier texto clásico que era, por definición, falso (ya que no contaba con la revelación como respaldo de verdad) podía ser recuperado y transformado en un mensaje divino, aunque indirecto. Y tampoco sorprende encontrar tantas reflexiones metaliterarias al respecto, considerando lo importante que resultaba, a la luz de estos propósitos, desarrollar un sistema que permitiera recuperar la ficción como estrategia y las ficciones particulares como textos valiosos.

¹⁷ Respecto de la ficción y su renegociación en la Antigüedad tardía, cf. Cullhed (2015).

¹⁸ En *Divinae Institutiones* 1.11.34 nos dice Lactancio: “*Vera ergo sunt quae loquuntur poetae, sed obtentu aliquo specieque uelata*,” (Los poetas dicen cosas verdaderas, pero veladas por una especie de disfraz.).

Entonces Fulgencio acusa a Apuleyo y a Aristófantes de escribir falsedades, y se aparta de ellos proponiéndose como un intérprete de la verdad oculta en los mitos. Es así como llegamos a la segunda parte del texto de Fulgencio, aquella en que el autor propone su lectura en clave alegórico- cristiana:

Ciuitatem posuerunt quasi in modum mundi, in qua regem et reginam uelut deum et materiam posuerunt. Quibus tres filias addunt, id est carnem, ultronietatem quam libertatem arbitrii dicimus et animam. Psice enim Grece anima dicitur, quam ideo iunioem uoluerunt, quod corpori iam facto postea inditam esse animam dicebant; hanc igitur ideo pulchriorem, quod et a libertate superior et a carne nobilior. Huic inuidet Venus quasi libido; ad quam perdendam cupiditatem mittit; sed quia cupiditas est boni, est mali, cupiditas animam diligit et ei uelut in coniunctione miscetur; quam persuadet ne suam faciem uideat, id est cupiditatis delectamenta discat — unde et Adam quamuis uideat nudum se non uidet, donec de concupiscentiae arbore comedat — neue suis sororibus, id est carni et libertati, de suae formae curiositate perdiscenda consentiat; sed illarum compulsamento perterrita lucernam desub modio eicit, id est desiderii flammam in pectore absconsam depalat uisamque taliter dulcem amat ac diligit. Quam ideo lucernae ebullitione dicitur incendisse, quia omnis cupiditas quantum diligitur tantum ardescit et peccatricem suae carni configit maculam. Ergo quasi cupiditate nudata et potenti fortuna priuatur et periculis iactatur et regia domo expellitur. Sed nos, quia longum est ut dixi omnia persequi, tenorem dedimus sentiendi. Si quis uero in Apuleio ipsam fabulam legerit, nostra expositionis materia quae non diximus ipse reliqua recognoscit.

Pusieron la ciudad como si fuera el mundo, y allí colocaron a al rey y a la reina, para representar a Dios y a la materia. Añaden tres hijas, es decir: la carne; la cualidad especial, que llamamos libre albedrío; y el alma. Pues Psique en griego significa alma, que querían que fuera tanto más joven cuanto que decían que el alma se añadía después de que el cuerpo se había formado; y ser tanto más bella cuanto que era más alta que el libre albedrío y más noble que la carne. Venus la envidia, como si fuera la lujuria; a ella le envía el deseo para acabar con ella. Pero como el deseo es tanto para el bien como para el mal, ama al alma y se une a ella, por así decirlo, en matrimonio. La persuade de no mirar su semblante, es decir, a no aprender el placer del deseo (así Adán, aunque posee la vista, no se ve desnudo hasta que come del árbol del deseo/ de la concupiscencia), ni está de acuerdo con sus hermanas, es decir, la carne y el libre albedrío, en que debe satisfacer su curiosidad sobre su apariencia. Hasta que, asustada por su insistencia, saca una lámpara de debajo de la cama, que revela la llama del deseo oculta en su pecho y la ama y adora ahora que se ve tan deliciosa. Se dice que la quemó con el burbujeo de la lámpara, porque todo deseo se calienta en la medida en que es deseado y marca la carne con la mancha del pecado. De este modo, su fortuna se ve despojada de su deseo desnudo y potente, y es arrojada a los peligros y expulsada de la casa real. Pero, como ya he dicho, se necesita mucho tiempo para abarcar todos los detalles, sólo he dado la esencia de la interpretación. Si alguien lee este relato en Apuleyo, encontrará otros detalles de mi explicación en los que no he entrado. (Fulgencio, *Mitologiae*, 69-70).

Obviamente aquí el sentimiento atacado es el deseo, que corrompe el alma (Cupido y Psique, respectivamente). El deseo convence al alma, la enamora, la obliga a ceñirse a él. Al ser arrastrada por el deseo, el alma peca. Así, la famosa lámpara de

Psique y la delatora gota de cera no son más que el pecado y su mancha en el alma del pecador. Esta visión se alinea con el enfoque moralizador que Fulgencio desarrolla a lo largo de su obra, y prepara el terreno para su interpretación cristiana del mito. Tampoco falta la comparación con la caída a través de la mención y el recuerdo de Adán, que a través de la alusión a la vista de la desnudez confirma que en ambos casos –Eva, Psique— se trata del pecado de la curiosidad, de ver y saber.

De esta manera, Fulgencio ha transformado un episodio ficcional que compone una historia de amor, en un relato moralizante de acuerdo con el cual se debe evitar el deseo y las tentaciones hacia las cuales nos lleva, de acuerdo con la moral cristiana, una historia análoga a la de Adán y Eva y la caída, pero en la pluma de un autor “clásico” como lo era Apuleyo.

Por lo tanto, en su análisis del mito de Psique y Cupido, Fulgencio pretende despojar a la *fabula* de su capa ficticia para extraer una verdad moral, conforme a los valores cristianos. Sin embargo, este proceso mismo puede leerse como un acto paródico. Al aplicar un enfoque exegético extremadamente rígido a una narrativa claramente ficcional, Fulgencio subraya la artificialidad de este tipo de interpretaciones, revelando implícitamente su absurdo.

Un poco antes de Fulgencio, Marciano Capela –que es sin duda uno de sus modelos literarios— escribió una obra llamada *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, otra sátira menipea hecha y derecha cuya trama ficcional, que enmarca los discursos de las Artes liberales, es la búsqueda de novia para Mercurio y los preparativos para la boda (libros 1 y 2). Como nos enteramos al avanzar en la lectura del primer libro, Filología no es la primera opción de Mercurio; una de sus primeras candidatas es Psique. Mercurio ha descartado a Sofía y a Mantia; a la primera porque se ha consagrado a Palas y a la segunda porque ha sido recientemente prometida a Apolo. Por el contrario, Psique recibe más atención que estas dos muchachas: se enumeran en detalle los presentes que ha recibido por parte de los dioses al nacer, y también su belleza es descrita *in extenso*. Pero esta idílica presentación termina de manera casi trágica, cuando Virtus informa a Mercurio que su boda con Psique no será posible:

His igitur Ψυχὴν opimam superis ditemque muneribus atque multa caelestium collatione decoratam in conubium Arcas superiorum cassus optabat. Sed eam Virtus, ut adhaerebat forte Cyllenio, paene lacrimans

nuntiavit in potentiam¹⁹ pharetrati volitantisque superi de sua societate correptam captivamqu adamantinis nexibus a Cupidine detineri.

Así que el Arcadio [Mercurio], frustradas sus esperanzas anteriores, pensó en casarse con Psique, rica como era en los dones del cielo y bellamente adornada por los dioses. Pero Virtud, casi llorando y aferrándose al Cilenio, confesó que Psique había sido arrebatada de su compañía y estaba en manos de Cupido, el arquero volador, que la mantenía cautiva con cadenas de hierro. (*De nuptiis*, 1.7)

Entonces Psique no está disponible. Pero además de esta imposibilidad a nivel narrativo, podemos percibir el despliegue de un nivel metaliterario en esta declaración. Recordemos en este punto que la fuente principal de la sección narrativa de *De nuptiis* es —nuevamente— el episodio de Psique y Cupido en las *Metamorfosis* de Apuleyo. Así, una exégesis metaliteraria de este pasaje podría estar afirmando que, en la búsqueda de una trama literaria, Marciano debe renunciar a la idea de narrarnos la historia de Psique y Cupido porque eso *ya lo ha hecho* un narrador anterior.²⁰ Sin embargo, dado que Marciano realmente quiere contar la historia de un matrimonio, tendrá que hacer algunos cambios, y el resultado, entonces, será una *translatio*: no la historia de Psique y Cupido, sino la de Filología y Mercurio. Con esto en mente, entonces, toda la historia puede considerarse una parodia de Apuleyo. Psique y Cupido son la representación física del amor; él es el dios y Psique es la parte del alma que tiende a la pasión y se deja arrastrar y enamorar. Por el contrario, Mercurio- Hermes representa la elocuencia, la conexión entre lo divino y lo humano, en tanto Filología es la parte racional del alma. En el entramado alegórico de Marciano está presente, como un subtexto análogo y opuesto, la historia de Apuleyo.

Esto nos revela, al menos, dos cosas: primero, que cuando rechaza la posibilidad de escribir o reescribir mitos, Fulgencio no sólo está dialogando con Ovidio, sino también probablemente con Marciano, del que también se diferencia. Recordemos que Marciano también escribe una *fabula*, como manifiesta en su Epílogo: “*habes anilem fabulam*” (*De nuptiis*, 9.997), también rememorando a Apuleyo. En segundo lugar, vemos que el subtexto apuleyano no viene de manera directa, sino que ha pasado por la reelaboración de Marciano, que la ha elevado en una dirección más solemne y celestial, solo para luego dejarla caer nuevamente a través de la parodia. La eficacia del relato de Marciano se basa en las posibilidades

¹⁹ Si bien estoy siguiendo el texto de Willis para Teubner (1983), en este caso prefiero la lectura de Dick “*in potentiam*” frente a la de Willis “*impotentiam*”. La traducción es mía.

²⁰ Cardigni (2020).

de lectura alegórica de sus personajes y de la unión entre ambos. Y es desde aquí que toma impulso la lectura de Fulgencio: la alegorización de Marciano le da el punto de partida, pero también el marco de diferenciación. Fulgencio hará uso de la alegoría, pero no para la composición poética, sino para la exégesis, dando un paso más allá en la interpretación de los mitos clásicos.

Entonces, esta interpretación de Fulgencio, ¿tiene efectivamente una dimensión paródica? ¿En qué aspectos se puede percibir una burla o una crítica implícita hacia la interpretación alegórica del mito? Para responder a la primera pregunta, debemos tener en cuenta la presencia de los subtextos. En rigor, así como Marciano hace una parodia literaria de Apuleyo, Fulgencio hace una parodia “exegética”, transformando el mito en un episodio moral cristianizante por medio de la lectura alegórica. También debemos sumar la influencia del Prólogo, que desde nuestra perspectiva no puede ser dejado de lado, sino que su poder programático debe extenderse al resto de la obra. Si Fulgencio pretende buscar la verdad en la ficción, pero según el Prólogo es un narrador algo torpe y poco confiable, entonces todo este movimiento exegético que opera al leer el mito de Psique y Cupido, incluso las lecturas de sus predecesores (Macrobio, Marciano) son objeto de sospecha. Y a partir de esto podemos responder la segunda pregunta: hay una crítica de las formas de lectura del mito, abordada tanto en su aspecto teórico (como la clasificación de Macrobio) cuanto en su sentido literario (como la transformación de Marciano). ¿Es entonces la voz de Calíope la que se yergue como *auctoritas*, y que nos invita a considerar la ficción solo como eso, sin fondo de verdad, sin posibilidad de develación? No deberíamos estar tan seguros. La sátira menipea no busca proponernos un modelo alternativo de lectura, sino más bien sacudir certezas asentadas en la sociedad o la cultura en la que opera.

4. FICCIONES Y MORAL: LA EXÉGESIS COMO PUENTE Y LA PARODIA COMO CRÍTICA LITERARIA

Podemos, finalmente, pensar acerca de las lecturas que hace Fulgencio en dos direcciones. Por un lado, como exégesis reveladora, y en este sentido, como puente entre los mitos clásicos y el tardoantiguo cristiano, puente que busca recuperarlos y redimirlos de su “falsedad”. De acuerdo con esta lectura, la receta exegética de Fulgencio da muy buenos resultados, cristianizando un mito conocido, atribuible a un autor muy leído, con gran efecto en sus receptores. Todo esto muy a tono con el

espíritu de la época, que busca cristianizar la herencia clásica o bien, sobre la cristianización ya operada, reafirmar de manera sistemática intentos previos.

Por otro lado, podemos pensar también en la posibilidad de la parodia, si extendemos el tono del Prólogo al resto de la obra. Esta operación implicaría que la receta exegética de Fulgencio es, al menos, cuestionable, y que debemos tomarnos la lectura con cautela; no todo es lo que parece. Al circunscribir su obra a la práctica exegética, diferenciándose de Ovidio y de Marciano, y acercándose Macrobio y Servio como exegetas, Fulgencio delimita, en realidad, su objeto de ataque: la lectura. Este ataque se llevará a cabo por medio de la irrupción de la parodia, que en tanto espacio programático privilegiado de las *Mythologiae*, no deja de proyectar su efecto a lo largo del resto de la obra.

Entonces, la parodia en las *Mythologiae* no se limita a un mero recurso humorístico, sino que es un instrumento de crítica literaria y filosófica. A través de ella, Fulgencio cuestiona tanto la validez de las lecturas alegóricas cristianas como la propia tradición clásica que pretende reinterpretar. Así, la parodia se convierte en el puente entre dos mundos aparentemente irreconciliables: el pagano y el cristiano. Finalmente, que el texto no sea didáctico en el sentido tradicional no significa que la parodia pueda funcionar como una forma de alertar sobre cierto tipo de lecturas, de incentivar a desconfiar de lo leído, de favorecer el pensamiento crítico y reflexivo y, por lo tanto, enseñar a leer de manera más profunda. La casi contraposición entre la línea paródica explícita del Prólogo y el resto de la obra, que parece ignorar este primer eje, increpa al lector y lo alienta a tomar una decisión sobre qué tipo de lectura está dispuesto a llevar a cabo.

9

RÉÉDITER LE CORPUS DES PARTITIONS MUSICALES GRECQUES ANTIQUES¹

Prof. Dr. Laurent Capron

(Centre Jean Pépin – UMR 8230 ; CNRS-ENS-PSL ; Paris, France)

INTRODUCTION

Le 5 juin 1893 marque un tournant décisif dans l'histoire des études consacrées à la musique grecque antique. Ce jour-là, les archéologues de l'École française d'Athènes mettent au jour plusieurs blocs gravés comportant des vers surmontés de signes musicaux. Ils sont publiés la même année par Henri Weil et Théodore Reinach². L'année suivante, deux harmonisations de cet *Hymne à Apollon* voient le jour, l'une par Louis Nicole, l'autre par Gabriel Fauré. Si la première est donnée devant un public choisi et restreint à l'École française d'Athènes, la seconde est donnée dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne le 16 juin 1894, à l'occasion de l'inauguration du premier Congrès Olympique, organisé par l'Union des sociétés françaises de sports athlétiques. Cet événement à portée internationale révèle donc au monde la redécouverte d'une musique oubliée, dont seuls quelques témoignages épars nous étaient parvenus jusqu'alors, mais qui n'avaient pas connu le même retentissement. En effet, les années précédentes avaient fait connaître au milieu académique deux trouvailles importantes : une stèle trouvée à Aydin en 1883 et comportant une épitaphe avec notation musicale, dite « épitaphe de Seikilos », publiée la même année par Sir William M. Ramsay³ ; et un fragment de papyrus de la collection de Vienne, contenant un passage lacunaire de la tragédie *Oreste* d'Euripide, et publié en 1892

¹ Je tiens à remercier chaleureusement Mme la Prof. Maria Regina Candido et M. le Prof. Felipe Nascimento de Araujo pour m'avoir invité à exposer ce projet lors de la « XX Jornada de História Antiga e Medieval ».

² Voir Weil 1893 et Reinach 1893.

³ Voir Ramsay 1883, n° 21, p. 277-278. La transcription est complète mais donnée sans traduction ni transcription musicale.

par Carl Wessely⁴. Il fallait auparavant remonter à 1840 pour trouver une édition, par Friedrich Bellermann⁵, des quelques poèmes de Mésomède de Crète que la tradition manuscrite médiévale nous avait transmis avec leur notation musicale.

Il faut donc admettre que, avant la fin du XIX^e siècle, nous n'étions pas encore en possession de ce qu'il est permis d'appeler un « corpus » de partitions de musique grecque. Ce fut l'un des apports de l'édition de Carl von Jan en 1895 que de compiler, à la fin de son volume d'édition de traités musicaux, les quelques huit exemples alors connus de notation musicale⁶. Une seconde édition suivra en 1899, où deux parties du même *Hymne à Apollon* seront regroupées sous une seule partition⁷. Cette nouvelle édition peut être considérée comme le premier véritable essai de publication d'un corpus de partitions musicales grecques au sens moderne du terme, puisqu'il regroupe l'ensemble des partitions alors connues dans un ouvrage à part entière.

La première édition d'une partition musicale grecque remonte à 1581 : Vincenzo Galilei intègre à son *Dialogo della musica antica e della moderna* l'édition de quelques poèmes de Mésomède de Crète⁸. Les poèmes sont alors attribués à un certain Dionysius. Galilei a utilisé le manuscrit de Naples, Biblioteca Nazionale, III C 4 (XIV^e s.)⁹. Le manuscrit présente ici ou là quelques lacunes dans la notation ; de plus, Galilei a choisi de n'éditer que partiellement l'*Hymne à Némésis*, à savoir les six premiers vers sur les 20 que compte le poème. Dès lors connus, ces poèmes notés serviront d'exemples à divers traités sur la musique grecque antique, tant du point de vue théorique que séméiographique.

Dans sa *Musurgia Universalis* parue en 1650, le P. Athanasius Kircher choisit de publier deux autres partitions, dont on admettra définitivement au XX^e siècle

4 Voir Wessely 1892.

5 Voir Bellermann 1840.

6 Voir Jan 1895, p. 425-473 (« X. Carminum graecorum reliquiae »).

7 Voir Jan 1899.

8 Voir Galilei 1581, p. 97.

9 Galilei indique avoir utilisé un manuscrit trouvé à Rome par Girolamo Mei « nella libreria dell Cardinale Sant'Angiolo » (Galilei 1581, p. 96). Il s'agit en fait de la bibliothèque Farnèse, à l'époque celle du cardinal Alexandre Farnèse (1520-1589), cardinal-prêtre de Sant'Angelo in Pescheria. La bibliothèque fut transférée à Naples en 1736. Le manuscrit utilisé par Galilei subsiste aujourd'hui sous la forme de deux volumes distincts : Naples, Bibl. Naz. III C 03 (Diktyon 46279) et III C 04 (Diktyon 46280).

qu'elles sont des faux : d'une part, un vers et demi du premier *Poème moral* de Grégoire de Nazianze¹⁰, d'autre part, les cinq premiers vers de la *Première Pythique* de Pindare, mis en musique pour partie en notation vocale, pour autre partie en notation instrumentale¹¹. Les deux extraits mélodiques auraient été découverts, selon Kircher, dans un manuscrit du Xe siècle du monastère San Salvatore de Messine, en Sicile¹².

Meibom livre à son tour, en introduction à son volume *Antiquae musicae auctores septem*, des exemples de mélodie ancienne sans en indiquer la provenance : un vers de Diphilos et un vers de Sophocle¹³. Plus encore, il compose une musique « à l'antique » sur un *Te Deum* (*Canticum SS. Ambrosii et Augustini*) à titre d'exemple¹⁴.

D'autres auteurs citeront des vers isolés mis en musique, ou composeront à leur tour de la musique sur des pièces célèbres. Tous ces exemples, tirés de manuscrits ou façonnés de toute pièce, seront repris par divers savants pour illustrer des propos sur la musique antique, jusqu'au XIXe siècle. Dans son corpus *Denkmäler altgriechischer Musik*, E. Pöhlmann décidera d'ailleurs de les regrouper dans une première partie intitulée « Melodien und Fälschungen aus Handschriften und Drucken »¹⁵. Ce classement n'est pas sans surprendre : il place au même niveau la transmission manuscrite médiévale et les faux, bien identifiés comme tels, imprimés durant les premières modernités.

Après trois siècles de tâtonnements, l'édition de partitions de musique grecque antique – dont il faut reconnaître que le noyau dur demeurerait le lot des *Hymnes* de Mésomède de Crète – a fini par prendre une forme scientifique au sens

10 Kircher 1650, p. 213.

11 Kircher 1650, p. 541-542.

12 « Nam in itineri meo Melitensi, Messanensem S. Saluatoris Bibliothecam Graecis Manuscriptis instuctissimam, dum lustrarem, Manuscriptus Hymnorum liber ab illis Monachis mihi exhibitus fuit, ante 700 circiter annos scriptus, in quo multi Hymni musicis notis expressi cernebantur ; ductaeque erant 8 lineae, quibus in principio totidem literae respondebant, in lineis autem ascensus, descensusque, vocum nigris punctis vel potius circellis spectabatur ; vt sequens Schema docet. » (Kircher 1650, p. 213).

13 Meibom 1652, fol. ****2 recto.

14 Meibom 1652, fol. ***** recto-*****4 verso.

15 Pöhlmann 1970, p. 13-52, n° 1-17*. Notons que Pöhlmann n'intègre pas les trois exemples donnés par Meibom.

contemporain du terme à partir des éditions de F. Bellermann dans la première moitié du XIX^e siècle. À cette époque, les manuscrits médiévaux demeurent encore la seule source de musique grecque ancienne. Ils sont peu nombreux et consistent en peu de pièces. L'édition de Carl von Jan, puis, en 1970, du corpus de E. Pöhlmann, revu et augmenté en 2001 par Martin L. West¹⁶, change la donne. L'archéologie livre désormais des témoignages provenant directement de l'Antiquité, et le corpus s'accroît de manière considérable. Les modes de classement évoluent, ainsi que le déchiffrement des partitions. Pourtant, ces corpus montrent encore de réelles limites, notamment en ce qui concerne le choix des œuvres, leur classement, leur identification, leur lecture ou leur interprétation. Quelques pièces nouvelles ont en outre fait leur apparition durant les 25 dernières années. Tous ces éléments justifient aujourd'hui la reprise complète d'un corpus normalisé de ces partitions.

1. PRESENTATION DU CORPUS ET DE SA CONSTITUTION

Les documents musicaux nous sont parvenus au moyen de trois supports distincts, à savoir les manuscrits médiévaux, les inscriptions, et, surtout, les papyrus. Ces trois supports présentent des caractéristiques différentes.

Le corpus de partitions musicales transmises par les manuscrits médiévaux se réduit au groupe d'*Hymnes* de Mésomède : le *Prélude à une Muse*, le *Prélude à Calliopè*, l'*Hymne au Soleil* et l'*Hymne à Némésis*. On dénombre aujourd'hui 17 manuscrits qui nous transmettent ces hymnes, mais trois d'entre eux sont sans notation musicale, et la plupart ne donnent de notation musicale que pour une partie des textes. Seuls deux manuscrits transmettent une notation musicale pour l'ensemble des poèmes : le ms. Naples, Bibl. Naz., gr. III C 4¹⁷ et le ms. Venise, Bibl. Naz. Marc., gr. VI 10 (= coll. 1300)¹⁸.

Il faut ajouter à ces témoins les séries de notes qui concluent le troisième des traités anonymes dits « de Bellermann »¹⁹. Ces séries en notation instrumentale, qui semblent illustrer diverses figures métrico-musicales (§ 97-101), sont suivies d'une ligne mélodique instrumentale (§ 104), dont l'origine n'est pas connue, mais qui se

¹⁶ Voir Pöhlmann et West 2001.

¹⁷ Diktyon 46280.

¹⁸ Diktyon 70516.

¹⁹ Ces traités ont reçu cette appellation du fait de leur premier éditeur (Bellermann 1841). Ils ont été réédités par Najock 1975.

distingue des séries précédentes par son aspect non répétitif et par une composition entre la parhypate des hypates et la trite des disjointes du ton lydien, alors que les séries sont écrites entre le proslambanomène et la mèse du ton lydien.

La particularité de la tradition manuscrite médiévale est de nous livrer des textes complets mis en musique, d'être transmise par plusieurs témoins copiés avec un soin qui varie beaucoup d'un manuscrit à l'autre, mais de ne concerner que fort peu de mélodies.

Les inscriptions forment la seconde source de documents musicaux antiques. Elles sont peu nombreuses, mais leur qualité est très variable : on possède une inscription mélodique brève mais intégrale sur la colonne dite « de Seikilos » provenant de la région d'Aydın et datée de l'époque romaine. Cette colonne fut la première inscription connue contenant de la musique. Elle fut découverte en 1883 lors de la construction de la voie de chemin de fer entre Smyrne et Aydın. Après avoir été la propriété de Edward Purser, alors ingénieur en chef de la construction dudit chemin de fer puis directeur général de la compagnie, elle fut ensuite acquise par le consul des Pays-Bas, puis voyagea en divers lieux avant d'être achetée en 1966 par le Nationalmuseet de Copenhague où elle se trouve désormais (inv. 14897). Elle fut publiée dès 1883 par Sir William Ramsay, qui transcrivit les notes de musique tout en admettant alors ne savoir ce qu'elles signifiaient²⁰. Ce n'est qu'en 1891 que la notation sera comprise par Otto Crusius²¹. Il faudra pourtant attendre 1894 pour qu'il en donne une interprétation²². Si la mélodie est bien lisible et a été bien transcrite, il reste quelques difficultés d'interprétation en quelques lieux de l'inscription non mise en musique.

Entre-temps, c'est la découverte en 1893 à Delphes des fragments des *Hymnes à Apollon* qui attire toute la lumière sur la musique grecque antique. Ces blocs, somme toute d'une taille relativement modeste, comportent deux hymnes différents, l'un noté en notation vocale, l'autre en notation instrumentale. Ces deux hymnes, datables de 128/127 av. J.-C. sont des péans qui se présentent sous la forme

20 Le commentaire à l'inscription tient en cette seule phrase : « The inscription is quite distinct and easily read: I do not understand the meaning of the small letters placed above the lines of the second part. » (Ramsay 1883, p. 278).

21 Crusius 1891, en particulier p. 168-172.

22 Crusius 1894, p. 166-167.

de plusieurs strophes rapportant la victoire du dieu Apollon sur le serpent Python pour l'occupation du sanctuaire de Delphes. Comme nous l'avons déjà dit, les hymnes furent édités dès 1893 par Théodore Reinach et Henri Weil. Ils furent abondamment repris et commentés avec une qualité variable avant d'être, en dernier lieu, réédités intégralement par Annie Bélis²³ dans une édition reprise dans le corpus de Pöhlmann et West (*DAGM* 20 et 21). Toutefois, il est encore possible d'améliorer sur quelques points ce travail pourtant reconnu pour sa grande qualité.

Deux autres inscriptions de nature bien plus modeste complètent cette série d'inscriptions : un *Hymne à Asclepios* trouvé à Épidaure en 1977, contenant les restes de quelques vers, et possédant, en son haut, ce qui paraît être une série de notes de musique (*DAGM* 19). Cette série de signes est compatible avec une échelle chromatique hyperiastienne aux conjointes en notation vocale. Deux questions demeurent non résolues : attendu que les notes se poursuivent au-delà de la fin de la ligne de texte, comment les interpréter ? Et : comment expliquer que les autres vers ne soient pas surmontés de signes musicaux ? La dernière inscription consiste en deux petits fragments provenant du temple de Sinuri à Mylasa, datables du I^{er} siècle av. J.-C. (*DAGM* 22). La localisation exacte de ces pièces est aujourd'hui inconnue. Les inscriptions sont deux bandes verticales de pierre ne possédant guère plus que trois ou quatre lettres de large. On lit nettement des signes musicaux interlinéaires, mais il est impossible de restituer une mélodie.

L'essentiel des témoins musicaux antiques nous est parvenu par les papyrus trouvés depuis le XIX^e siècle en Égypte. Bien que les premières acquisitions de papyrus et la formation des grandes collections occidentales aient commencé au début du XIX^e siècle, il faut attendre 1892 et l'édition par Carl Wessely d'un fragment de l'*Oreste* d'Euripide découvert dans la collection de l'archiduc Rainier à Vienne, pour avoir un premier témoin papyrologique de musique antique²⁴. Les restes sont minces, mais il est possible de déchiffrer suffisamment de signes musicaux pour relever le genre enharmonique de la mélodie.

23 Voir Bélis 1992.

24 Voir Wessely 1892. Le papyrus est répertorié dans les catalogues suivants : MP³ 411 ; TM 59935.

Ce n'est ensuite qu'en 1918 que paraîtra l'édition du P. Berol. 6870 verso, par Wilhelm Schubart²⁵. Ce papyrus de grande taille (24 × 35 cm) contient plusieurs partitions musicales, dont le nombre exact a fait débat. Lors de sa publication, on estimait qu'il contenait cinq parties : trois textes avec notation et deux partitions uniquement instrumentales. Aucune des ces partitions ne possède de titre, et les textes n'étaient pas connus par ailleurs. Toutefois, les restes sont suffisamment importants pour déterminer que le premier poème est un *Péan* à Apollon, dont les restes s'étendent sur douze lignes. Le second chant semble être une *Lamentation de Tecmessa*, composée dans une échelle vocale aiguë, où Tecmessa découvre le corps sans vie d'Ajax. Ce grand papyrus est unique à plusieurs titres : outre sa grande taille, il est le premier à fournir diverses pièces sur un même feuillet, sans que ces pièces aient un lien philologique entre elles ; il transmet des airs qui ne sont pas issus de tragédies ; il offre les premiers exemplaires de musique instrumentale pure. Notons que la musique de ce papyrus ne fut transcrite et interprétée en musique moderne qu'en 1919, par Théodore Reinach²⁶, qui compléta la publication de Schubart, lequel déclarait ne pas connaître la musique grecque antique²⁷.

Un troisième papyrus fut publié quelques années plus tard dans la collection des *Oxyrhynchus Papyri*²⁸. Il s'agit d'une hymne chrétienne, dont il nous reste un fragment très large, mais de quelques lignes seulement, et qui donne les restes d'une louange en l'honneur de la Trinité. Datable du III^e siècle, le papyrus est exceptionnel en ce qu'il fournit le seul témoignage connu d'une musique chrétienne notée dans le système musical grec antique.

Ces trois témoins, découverts avant 1930, témoignent à eux seuls de huit siècles de musique grecque. Tous les autres fragments qui seront découverts ensuite s'inséreront au fur et à mesure dans ce vaste intervalle de temps qui s'étend du Ve siècle avant au III^e siècle après J.-C.

25 Voir Schubart 1918. Le papyrus est répertorié dans les catalogues suivants : MP³ 1706.1 ; TM 63772.

26 Voir Reinach 1919.

27 « Ich begnüge mich mit dieser äußerlichen Beschreibung des Papyrusblattes, weil ich von griechischer Musik nichts verstehe und nur darauf ausgehe, den Sachkundigen den Weg zu ebnen. » (Schubart 1918, p. 764).

28 *P.Oxy XV 1786* (Hunt et Stuart Jones 1922). Le papyrus est répertorié dans les catalogues suivants : TM 64184. Il fut réédité avec transcription en musique moderne, et avec de nombreuses suggestions de corrections au texte par Reinach 1922.

Avec l'enrichissement des collections papyrologiques occidentales, la poursuite des fouilles et le catalogage systématique des documents conservés, le corpus des partitions musicales a augmenté sensiblement au cours du XXe siècle. En 1970, dans *Denkmäler altgriechischer Musik*, Pöhlmann répertorie 28 pièces de musique, attendu que certains papyrus contiennent parfois plusieurs pièces. En réalité, ce sont six papyrus ou ensembles de papyrus qui viennent s'ajouter à ceux déjà connus. Leur état est toutefois très variable et les passages conservés vont de quelques notes éparses à des lignes mélodiques conséquentes. En 2001, dans *Documents of Ancient Greek Music* (= *DAGM*), ce sont près de 60 documents musicaux qui sont rassemblés, soit plus du double en 30 années seulement.

2. REEDITER LE CORPUS DES PARTITIONS

2.1. Limites des éditions précédentes

Quelle nécessité à vouloir rééditer ce corpus aujourd'hui ? Tout d'abord, il y a lieu de définir avec clarté ce que nous entendons par document ou partition de musique grecque antique. À cet égard, il est à noter que, en 1970, Pöhlmann ne voyait aucun inconvénient à intégrer dans son corpus les diverses partitions déjà considérées unanimement comme des faux et publiées notamment par le P. Athanasius Kircher. Certes, il signalait cette particularité²⁹, mais cette tolérance ne trouve aucune justification scientifique. De même, il insérait un document d'un type particulier (n° 6) qui est nommé l'*Hormasia* dans la tradition manuscrite, et qui est un tableau sur deux colonnes des degrés du ton lydien accompagnés de leurs signes vocaux et instrumentaux, selon une organisation dont la nature nous échappe encore aujourd'hui. Par sa nature même, ce document ne relève pas du corpus des partitions, mais se présente comme un tableau récapitulatif illustrant un texte théorique – aujourd'hui perdu – au même titre que les *Tables* d'Alypius.

En 2001, West et Pöhlmann ont écarté l'ensemble de ces textes pour la constitution du *DAGM*. À l'inverse, ils en ont intégré d'autres dont la nature de partition musicale est parfois discutable à son tour. En premier lieu, le *DAGM* s'ouvre sur une brève inscription trouvée sur un vase aujourd'hui au musée d'Éleusis (inv. 907). Ce vase représente, entre autres personnages, une amazone soufflant dans une

29 Les n° 13 à 17 sont suivis d'une astérisque qui signale que ces partitions sont des faux ou de nature douteuse.

trompette, et entourée d'une suite de syllabes. Annie Bélis a proposé d'y reconnaître une courte phrase musicale notée selon l'ancien système de solmisation décrit par Aristide Quintilien³⁰. Cette interprétation ne fait toutefois pas l'unanimité, et mérite d'être reconsidérée avant d'être tenue assurément pour une partition et, à ce titre, d'être conservée dans le corpus.

Suit, dans le *DAGM*, un texte de Denys d'Halicarnasse, *De compositione uerborum* 63-64, où l'auteur commente la mise en musique des vers 140-142 de l'*Oreste* d'Euripide. Bien que la description soit assez précise, en particulier au sujet des infractions aux règles de composition commises par Euripide, rien ne permet d'établir la mélodie originelle du texte. Là encore, malgré tout l'intérêt de ce passage pour la connaissance de la composition mélodique au Ve siècle, il n'y a pas lieu de conserver ce texte dans le corpus des partitions.

Enfin, les auteurs du *DAGM* ont inséré (n° 29-31) les *scholia* figurant dans le manuscrit du Vatican, Ottobonianus graecus 59³¹ en marge de trois poèmes de Mésomède de Crète, et qui donnent des indications sur la composition métrique et musicale des poèmes. Or, non seulement ces poèmes ne sont pas accompagnés, contrairement à d'autres poèmes de Mésomède, de notation musicale, mais ces indications ne permettent en aucun cas de reconstituer ce qu'avaient pu être les mélodies des poèmes. En matière musicale, seul le ton – dans le cas présent, hypolydien ou lydien selon les poèmes – est indiqué. On se retrouve donc avec un document d'une nature équivalente au texte de Denys d'Halicarnasse, à savoir des indications *au sujet de* la composition musicale, mais qui ne sont pas à proprement parler des partitions ou des lignes mélodiques.

Or, le *DAGM* avait bien la prétention d'établir un corpus de mélodies, et non de documentation paratextuelle. L'insertion de ces témoignages n'est donc justifiée ni par les éditeurs, ni par la nature du corpus édité, dont l'objet demeure les mélodies conservées.

Une autre limite de ces deux corpus est leur plan de classement respectif. Pöhlmann avait choisi de présenter les œuvres selon leur support de conservation. Sa première partie comportait ainsi indifféremment les textes copiés sur parchemin et

30 Voir Bélis 1984.

31 Diktyon 65300.

transmis par la tradition médiévale, et les mélodies imprimées, dont on a déjà dit qu'elle étaient des faux. En somme, cette partie regroupait l'ensemble de la tradition postérieure à l'Antiquité, comme si l'on pouvait mettre sur un seul plan d'authenticité réelle ou supposée les mélodies transmises dans les manuscrits et celles composées et imprimées par des éditeurs en mal de notoriété, ou qui simplement avaient choisi de mettre en pratique les théories développées par les Anciens.

Les inscriptions suivent l'ordre de leur découverte, et non l'ordre chronologique, alors que la datation des *Hymnes* de Delphes (128/127 av. J.-C.) et celle de la colonne dite « de Seikilos » (IIe apr. J.-C.) ne pose guère de difficulté.

En revanche, pour les papyrus, l'ordre retenu est obscur. Le papyrus de l'*Oreste* d'Euripide, d'époque ptolémaïque, est classé en premier, suivi d'autres fragments issus des collections viennoises datables de la même période. Vient ensuite le papyrus de Berlin, datable du IIe siècle apr. J.-C., et l'*Hymne chrétienne* d'Oxyrhynchus, datable du IIIe ou IVe siècle. Mais s'ensuit un fragment d'époque ptolémaïque puis plusieurs fragments d'époque romaine. On peine donc à comprendre ce qui a prévalu dans l'ordonnement de cette partie.

Les auteurs du *DAGM* ont fait un autre choix, qui est un essai de classement strictement chronologique. Mais cette ambition atteint vite ses limites : en l'absence d'identification du compositeur – ce qui est le cas de la très grande majorité de ces pièces – on est réduit à des hypothèses, ou à s'en remettre à la datation du support. Or, une mélodie a pu être recopiée à l'époque romaine sans pour autant dater de cette époque. On se retrouve donc à classer à une époque tardive ce qui est peut-être d'une époque assez ancienne. En réalité, on est face à un type de classement double et contradictoire : selon le contenu et selon le support tout à la fois.

2.2. Nouvelles lectures et réinterprétations

Bien que les *Tables d'Alypius* et le *De Musica* d'Aristide Quintilien nous renseignent sur l'apparence des signes musicaux, et sur leur échelonnement respectif, tous les signes musicaux ne sont pas représentés encore à ce jour dans les partitions qui nous sont conservées. De fait, les signes les plus représentés sont évidemment ceux des tétrachordes centraux des tons utilisés, à savoir des moyennes et des disjointes ; secondairement, les tétrachordes des hypates et des conjointes sont attestés ; le tétrachorde des hyperbolées est le moins attesté. Par ailleurs, tous les tons ne sont pas

représentés, ni tous les genres : le diatonique domine largement dans les témoins conservés. Enfin, la notation instrumentale est très peu représentée : hormis le second *Hymne à Apollon* de Delphes, tout entier noté en notation instrumentale, on ne possède que quelques fragments papyrologiques (DAGM 51, 52 et 61) et des exercices ou exemples qui accompagnent le traité anonyme dit « de Bellermann » (DAGM 32-37).

Il ne faut donc pas s'étonner qu'il ait été difficile parfois d'identifier avec certitude des signes au tracé incompréhensible au premier abord. Les signes musicaux, surtout lorsqu'ils sont des dérivés de lettres de l'alphabet, acquièrent leur propre *ductus* et évoluent graphiquement de sorte qu'un tracé cursif nous empêche de les reconnaître immédiatement. Ainsi, tout récemment, j'ai proposé une relecture d'un signe instrumental qui apparaissait une dizaine de fois dans un fragment instrumental, mais avait été, selon moi, mal interprété³². Il en résulte une plus grande cohérence dans la construction mélodique de l'ensemble du fragment, qui consiste en une succession de métaboles de tons pour lesquelles le signe nouvellement identifié est un élément central. Un autre signe, qui apparaît dans plusieurs papyrus, a été identifié par Mathilde Kaisin, qui y a reconnu un tracé cursif d'époque romaine attesté dans d'autres documents antiques³³. Dans les deux cas, les notes correspondantes présentent une parfaite cohérence avec le reste des mélodies au sein desquelles on les rencontre.

Cette difficulté à identifier certains signes pose une question importante sur le tracé originel de ces signes et sur la description qui nous en est transmise dans les *Tables d'Alypius*. Ces tables donnent les séries de signes qui composent chaque ton, selon le genre, diatonique, chromatique ou enharmonique. À chaque fois, le degré est indiqué, avec la double notation vocale et instrumentale, et un descriptif de chacun des deux signes³⁴. Or, si les manuscrits médiévaux nous transmettent bien des signes conformes à la description attenante, on constate parfois une grosse différence avec le tracé cursif de ces signes dans les papyrus, voire des inscriptions. Pour ne prendre

32 Voir Capron 2023a. Le premier éditeur avait supposé que le signe qui posait un problème d'interprétation était le signe □ (ἦτα ἀμελητικὸν καθεικυμένον¹, « êta négligé tiré vers le bas », #52), alors que nous pensons qu'il s'agit en fait du signe Γ (πῖ καθεικυμένον, « pi tiré vers le bas », #37), c'est-à-dire une note plus grave d'une sixte !

33 Voir Kaisin 2023.

34 Voir Jan 1895, p. 367-406.

qu'un exemple, un signe fréquemment utilisé est le Ω , décrit en grec ainsi : $\omegaμέγα$ $τετράγωνον$ $\upsilon\pi\tau\iota\omicron\nu$, « oméga carré renversé ». Les manuscrits médiévaux le représentent donc tel que décrit, en donnant une forme angulaire à la panse. Ce signe apparaît dans le premier *Hymne à Apollon* de Delphes, où il est tracé avec sa panse ronde et non carrée. De même, dans les papyrus, son tracé est toujours arrondi, et parfois est si cursif qu'il est réduit à une simple courbe, voire à un trait horizontal. On est donc loin du tracé spécifiquement carré que nous donne la description alypienne.

Bien des papyrus méritent donc une relecture attentive : tant de progrès sont encore à faire dans l'identification assurée de certains signes pour lesquels il est permis d'hésiter entre plusieurs interprétations possibles.

Dans d'autres cas, ce ne sont pas tant les difficultés d'interprétation des signes que des lectures fautives du papyrus qui sont en cause. Comme bien souvent en papyrologie, il est rare d'établir des déchiffrages définitifs des textes dès leur première édition, et le travail nécessite parfois plusieurs années, et souvent plusieurs paires d'yeux. Il est donc normal, puisque nos connaissances évoluent, que nos lectures et nos interprétations évoluent tout autant.

Parmi les nouvelles analyses faites sur les papyrus en particulier, il est un point important à souligner : lorsqu'un papyrus comporte plusieurs partitions, comment les dénombrer correctement ? Le cas se présente dans plusieurs papyrus. Tantôt, le passage d'un morceau à un autre ne fait aucun doute, soit qu'un signe marginal annonce un nouveau texte, ou que le texte soit manifestement d'une autre nature, ou encore que des éléments musicaux viennent justifier une éventuelle distinction de pièces. Ainsi le papyrus P. Oslo inv. 1413³⁵ présente deux pièces tout à fait distinctes tant par le sens que par la composition musicale, et séparées par un long *uacat* au milieu d'une ligne. La première partition est composée dans l'échelle iastienne alors que la seconde est écrite en lydien.

À l'inverse, il est parfois difficile de distinguer des pièces lorsque le faisceau d'indices est trop mince. Dans le P. Yale CtYBR inv. 4510³⁶, les éditeurs du *DAGM* ont englobé sous un seul numéro d'édition l'ensemble des textes alors que l'un au

35 *DAGM* 39-40. Le papyrus est répertorié dans les catalogues suivants : MP³ 1706 ; TM 63281.

36 *DAGM* 41. Le papyrus est répertorié dans les catalogues suivants : MP³ 2441.42 ; TM 66867.

moins, en fin de deuxième colonne, était clairement séparé du reste par une ample *coronis* en marge. Cette partition, très fragmentaire, est composée en hyper-iastien. Quant au reste du papyrus, une étude attentive permet de déceler deux parties : la première écrite en hypo-iastien, la seconde en iastien, avec des figures rythmiques qui leur sont propres. Bien que leur sujet soit difficile à établir à cause des lacunes, il semble bien que l'on ait affaire à un ensemble de trois partitions pour ce papyrus, et non une seule comme le suggère le *DAGM*³⁷.

En revanche, les mêmes éditeurs ont séparé et éloigné dans leur corpus des morceaux qui, très probablement, n'auraient pas dû être séparés : les partitions numérotées 17, 52 et 18 forment en réalité une seule pièce faite de deux parties chantées et d'un interlude musical³⁸.

2.3. Nouveaux fragments

Enfin, il nous est donné de faire encore de nouvelles découvertes, même si les collections occidentales sont désormais assez bien connues. J'ai eu la chance de faire la découverte d'un tel fragment en 2002 au Musée du Louvre³⁹. Malgré sa petite taille, le fragment comportait suffisamment de texte pour être identifié comme un passage de la *Médée* de Carcinus le Jeune, et pour que la musique conservée puisse être interprétée. Depuis sa découverte, ce papyrus a fait l'objet de plusieurs éditions. Il semble comporter une partie du procès en infanticide fait à Médée, qui nie avoir tué ses enfants, ainsi qu'il est rapporté dans un passage de la *Rhétorique* d'Aristote. Médée, dans un air de quelques lignes, reconnaît avoir éloigné ses enfants du palais pour les protéger, mais que c'était là une erreur, puisque, ne pouvant les faire paraître au tribunal, elle est accusée de les avoir mis à mort. S'ensuit une tirade parlée dans laquelle un accusateur pousse Jason à demander sa condamnation à mort. Enfin, dans un passage très détérioré, Jason, semble-t-il, s'exprime à son tour en musique, mais les restes sont trop minces pour que son discours soit pleinement compréhensible. On est donc en présence d'un passage crucial du procès de Médée, qui a dû

37 Sur cette hypothèse de trois partitions, voir Capron 2023b.

38 Cette hypothèse a été présentée par Bélis 1998.

39 Pour l'*editio princeps*, voir Bélis 2004. Sur la découverte du papyrus, voir Capron 2014. Le papyrus est répertorié dans les catalogues suivants : MP³ 236.04 ; TM 68835. Une réédition par mes soins est à paraître bientôt.

représenter le moment le plus poignant de la pièce, suffisamment important pour être encore conservé plus de cinq siècles après sa composition.

En 2005, un fragment comportant quelques signes musicaux a été identifié dans les collections des papyrus d'Oxyrhynchus⁴⁰. Malheureusement, sa petite taille – quatre lignes comportant chacune cinq ou six lettres – ne permet pas d'y reconnaître quelque texte que ce soit. Un autre petit fragment a été identifié au Vatican à la même époque, mais là encore, les restes sont trop minces pour une interprétation correcte⁴¹.

Mais que faire, en revanche, de documents qui ont été identifiés comme des partitions par certains chercheurs, sans qu'il soit possible de déterminer si l'on a bien à faire à de la musique ? C'est le cas, par exemple, du P. Louvre II, 94⁴², dont l'éditeur a proposé, sous réserve, d'interpréter la succession de lettres, allant de α à η , comme autant de notes de musique appartenant à une octave. Ce papyrus, d'époque romaine, utiliserait alors un système différent de celui qui avait alors communément cours, et jamais attesté dans les écrits théoriques. Devant une telle difficulté, la question de l'intégration de la pièce au corpus des partitions se pose, et la réponse n'a rien d'évident.

Ces dernières découvertes, d'importance variable, montrent néanmoins que le corpus des partitions continue d'évoluer, tant par la quantité d'œuvres conservées que par les études dont il fait l'objet. Il est donc important de procéder à des révisions de son contenu qui tiennent compte des évolutions de la recherche.

3. METHODE DE TRAVAIL

3.1. Réorganisation du corpus

Ainsi que nous l'avons déjà exposé, le plan de classement de ce corpus se doit d'être entièrement revu. Or tout plan faisant intervenir des éléments qui ne pourraient être établis avec assurance pour certains items – date, contenu, etc. – doit être écarté. On a vu qu'aucun de ces critères ne pouvait suffire. Il faut donc se contenter d'éléments tout à fait objectifs, comme le type de support par exemple. À l'heure actuelle, nous n'avons encore jamais eu l'opportunité de découvrir deux témoins de la même

40 P.Oxy LXIX 4710. Le papyrus est répertorié dans les catalogues suivants : MP³ 2440.09 ; TM 69387.

41 Voir Martinelli 2009.

42 Édité par Paul Schubert dans Jördens et al. 2005.

partition en dehors du cas de la tradition manuscrite médiévale. Dans un second temps, au sein de chaque groupe formé par les inscriptions, les papyrus et les manuscrits, il semble que le seul critère à retenir soit le simple ordre alphabétique du lieu de conservation, puis le numéro d'inventaire. Ce sont les éléments les plus stables que l'objet puisse posséder et ils garantissent son identification.

Il reste cependant à déterminer le traitement à réserver aux documents comportant plusieurs partitions. Les exemples cités plus haut ont montré la difficulté à déterminer avec assurance la distinction entre partitions, et à rendre compte de la variété des points de vue scientifiques. Or, l'un des buts du corpus en tant que répertoire de référence, est de pouvoir associer un numéro unique à chaque pièce par lequel on peut le désigner aisément et sans ambiguïté.

Il me semble qu'un corpus, qui doit pouvoir être utilisé comme ouvrage de référence aussi longtemps que possible, et être manipulable avec simplicité, ne peut malgré tout pas s'extraire du contexte et de sa période de production. Il reflète nécessairement un état d'avancement de la recherche, non pas seulement dans le déchiffrement des textes, même si cet aspect est essentiel, mais aussi dans l'interprétation qui en est donnée. L'équipe éditoriale doit donc, au moment où elle collationne l'ensemble de la bibliographie de chaque partition musicale, s'attacher à rendre compte en particulier de l'actualité de la recherche, et à faire des choix cohérents dans les principes d'édition. On se rend compte que l'écueil que l'on cherche justement à éviter, à savoir d'introduire des éléments par trop subjectifs dans le mode de classement, n'est pas très loin. C'est précisément pour cette raison que la question du plan de classement n'a rien d'anodin.

Notons en passant que l'on pourrait envisager une sorte de double numérotation qui rendrait compte à la fois d'un classement objectif et neutre – le classement par ordre alphabétique exposé plus haut – et un classement secondaire dans le cas de documents à partitions multiples : il suffirait de donner un numéro en deux parties, dont la première partie serait commune à tout le document, et la seconde désignerait la partition elle-même, comme par exemple « 1a, 1b, etc. ». Pourtant, dans l'état actuel de notre réflexion, il nous paraît devoir éviter ce type de numérotation. Par expérience, nous avons constaté que les identifiants complexes tendent à être très tôt employés avec des erreurs ou des approximations qui invalident *de facto* leur citation. Nous pensons donc qu'il est préférable d'assumer un choix

scientifique de distinction des pièces, établi sur la base d'une étude précise, et de les numéroté continument sans faire intervenir de sous-numérotation.

3.2. Établissement d'une notice modèle

Le corpus a pour fonction d'organiser la grande diversité des témoins en les présentant conformément à un modèle où les informations sont indiquées selon les mêmes critères dans chaque cas. Outre les mentions muséographiques et les caractéristiques physiques des supports, chaque entrée devra fournir une transcription complète avec une équivalence, si possible, en notation musicale contemporaine. Dans les cas où la conservation du texte le permet, une traduction pourra accompagner le texte ; à tout le moins, on essaiera de fournir le plus d'éléments possible pour la compréhension du texte.

Toutes les partitions seront revues intégralement, ce qui amènera inévitablement à des corrections ou à des hypothèses nouvelles. Parallèlement à cela, il est important de conserver la mémoire de ce qui a été lu ou supposé par les précédents éditeurs. La question est de savoir quelle forme est la plus adaptée pour en rendre compte. Or, plusieurs cas se présentent à nous ici : les partitions issues de la tradition médiévale, et qui sont représentées par différents témoins, bénéficieront d'un appareil critique. La partie textuelle suivra les modalités traditionnelles ; quant aux lignes mélodiques, il faudra imaginer une forme lisible aisément, en indiquant, par exemple, le mot chanté comme lemme commenté. Pour ce qui concerne les autres types de partitions, ils sont tous des *hapax* musicaux. Un appareil critique ne peut donc en signaler les variantes.

Le seul appareil envisageable est alors un appareil des éditions antérieures. Pour le texte grec, il est possible de l'établir. Mais en ce qui concerne la notation, on touche à la limite de la lisibilité d'un tel appareil, voire de sa nécessité : le signalement d'une note qui apparaît plusieurs fois dans une ligne, par exemple, pose le problème de la désambiguïsation du signe commenté. Souvent, la difficulté à lire un signe ou à l'interpréter correctement nécessite une explication, d'ordre paléographique ou théorique. Le format volontairement compact d'un appareil, dont l'utilité première est de signaler des variantes de la transmission des textes, ne se prête certainement pas bien à un tel objectif. On préférera donc se tourner vers des notes de commentaire qui explicitent les choix effectués, les leçons retenues ou rejetées.

Toutefois, afin de ne pas surcharger inutilement certaines entrées, et conserver un équilibre dans la présentation générale, les partitions qui demanderont une relecture complète et largement révisée pourront faire l'objet de publications séparées auxquelles il sera aisé de renvoyer le cas échéant.

On s'attachera aussi à fournir une bibliographie raisonnée aussi exhaustive que possible, même si, dans le cas des premières partitions connues, comme l'inscription dite « de Seikilos » ou les *Hymnes* de Delphes, l'abondante bibliographie secondaire risque à la fois d'être incomplète et superflue car bien souvent dépassée.

3.3. Besoins techniques

En 2002, le *Thesaurus Linguae Graecae Project* a tenté de relever l'ensemble des caractères qui permettent d'écrire les notes de musique en grec, tant en notation vocale qu'en notation instrumentale⁴³. Les auteurs de ce projet ont souhaité une reconnaissance de ces caractères par le consortium Unicode, qui permette une lecture informatique facilitée, notamment dans le cadre du développement du *Thesaurus Linguae Graecae* en ligne.

Mais le dossier de demande de reconnaissance des signes musicaux par le consortium Unicode comporte plusieurs éléments problématiques. Tout d'abord, le dessin qui a été présenté pour certains signes ne tient pas toujours compte des études qui avaient déjà été faites sur la séméiographie musicale grecque. Il ne s'appuie pas davantage sur les témoins manuscrits : au contraire, il ne s'appuie que sur deux ou trois exemples d'ouvrages imprimés récents sans se justifier de ces choix. Le second point est plus gênant encore : partant du fait que la série intermédiaire des caractères musicaux instrumentaux est la reprise des lettres de l'alphabet grec, ces signes ne sont pas intégrés à l'ensemble des caractères pour lesquels une demande de création a été faite. De même, certains caractères ayant la même apparence que des symboles existant par ailleurs en mathématiques ou autre, ils n'ont pas non plus été créés.

Une telle grille de création de caractères n'aurait donc pas dû voir le jour sous cette forme : elle contredit les principes même de l'encodage sous Unicode, qui ne

⁴³ Le dossier est consultable en ligne : <https://escholarship.org/uc/item/6c1550ms>.

considère pas l'apparence d'un caractère pour le définir, mais sa nature. Ainsi, un « A » latin et un « Α » grec ont-ils la même apparence mais sont bien deux lettres différentes : le premier est encodé sous le numéro U+0041, et est désigné sous l'appellation « Latin capital letter A », alors que le second est encodé sous U+0391 et est désigné comme « Greek capital letter Alpha ». Il aurait donc fallu créer une grille complète des signes musicaux, quelle que soit leur apparence, y compris lorsque les signes ont l'apparence d'autres caractères encodés ailleurs. Aujourd'hui, les symboles retenus s'étendent de U+1D200 à U+1D245, soit 46 symboles, ce qui est très insuffisant.

Il faut encore ajouter à cela que plusieurs symboles complémentaires n'ont pas été encodés du tout, comme l'*hyphen* ou les symboles de figures mélodiques que l'on rencontre dans les traités et que certains papyrus utilisent, comme le *teretismos*, le *kompismos*, etc. Le signe d'allongement (*makra*) qui peut surmonter un, deux voire trois signes, n'a pas été prévu alors qu'il apparaît dans un très grand nombre de témoins ; le point (*stigmè*) n'est pas non plus encodé. Or, dans certaines partitions, on rencontre des figures de notation qui supposent quatre niveaux d'éléments combinés : des signes représentant des notes à proprement parler, un *hyphen* qui les relie, un signe d'allongement sur l'une, l'autre ou les deux notes, et un point qui surmonte le signe d'allongement. Il y a donc un important travail d'ingénierie graphique à effectuer de ce point de vue pour que l'on puisse parler d'un véritable encodage des signes musicaux grecs antiques sous Unicode.

CONCLUSION

La réédition du corpus des partitions de musique grecque antique est un projet d'ampleur qui s'inscrit dans une longue tradition d'enrichissement permanent des sources et de leur intelligibilité. Marquée par quelques étapes notables – les premières éditions de la Renaissance et de l'époque moderne ; la conjonction des découvertes de la fin du XIXe siècles ; les découvertes successives dans les collections papyrologiques au XXe siècle – cette collection de partitions ne cesse de s'enrichir.

Loin d'être une simple addition de documents divers, un tel corpus se construit au gré de la compréhension que nous avons de la musique grecque antique : décider si un témoin est de nature musicale ou non ; différencier diverses partitions au sein d'un fragment. Ce dernier point suppose d'avoir repéré ce qui caractérise telle

ou telle partie, quand bien même il serait encore impossible de donner sens à certains signes mélodiques. Organiser un corpus nécessite donc des éléments de classement clairs et objectifs.

La relecture de chaque partition sera, de toute évidence, le cœur de ce vaste chantier. Les premiers fruits ont déjà porté, avec l'identification récente de certains signes, qui permet une meilleure interprétation de certaines partitions qui continuaient de poser problème. Mais il reste encore des cas pour lesquels il est ardu de statuer avec certitude, et des choix seront faits à l'issue d'un important travail collectif. Pour plusieurs textes, il sera nécessaire de recourir à l'autopsie, ce qui améliore souvent la qualité de la lecture, mais augmente aussi considérablement les coûts de réalisation du travail d'édition.

Enfin, la réalisation d'une police de caractères adaptée aux besoins complexes de la notation musicale est absolument nécessaire. Or, elle ne peut être effectuée qu'à partir d'une bonne compréhension de l'origine de certains caractères qui, par leur rareté, voire leur absence dans les témoins conservés, sont difficiles à concevoir dans leur formation première.

Malgré l'ampleur de ces diverses tâches, il nous semble que ce nouveau corpus sera d'une grande utilité à la communauté scientifique, en particulier au vu du développement des études sur la musique antique auquel on assiste depuis les deux dernières décennies. L'apport d'une contribution de chercheurs spécialistes à la fois du déchiffrement d'inscriptions ou de papyrus, et de musique grecque antique est tout à fait nécessaire pour l'aboutissement d'un tel ouvrage, dont on espère qu'il servira à son tour de référence en la matière.

10

VIRIARCADO E IDENTIDADE CRISTÃ PARA MULHERES NA ANTIGUIDADE TARDIA. POSSIBILIDADES DE PESQUISA A PARTIR DA VIDA DE MACRINA (SÉCULO IV)

Prof. Dr. Wendell dos Reis Veloso

(PEM/UERJ-UFRJ, ATRIVM/UFMS, LabQueer/UFRRJ, Agios/UFF)

ALGUMAS PRIMEIRAS PALAVRAS

Esse capítulo é parte das reflexões iniciais de um novo projeto de pesquisa, recém aprovado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e intitulado *Viriarcado e Poder Pastoral a partir de Hagiografias de Santas Durante o Contexto de Ascensão do Episcopado Monárquico na Primeira Idade Média Oriental (Séculos IV-VI)*. Nesse projeto estamos trabalhando eu e mais quatro alunos de iniciação científica, sendo um bolsista UERJ e os demais voluntários. A primeira das vidas com as quais eu estou trabalhando individualmente, do conjunto elencado em princípio, é a *Vida de Macrina*, hagiografia do século IV EC. A ideia é concatenar reflexões sobre o gênero e o poder no contexto de fortalecimento do monopólio episcopal reservado aos homens entre os séculos IV e VI do Oriente cristão.

Nosso objetivo nesse texto é apresentar os pressupostos de análise e, portanto, as possibilidades de estudos a partir do documento *A Vida de Macrina* à luz das contribuições dos Estudos de Gênero. Esses, entendidos como um campo de estudo, podem ser caracterizados, tal como argumentado por Fernando Balieiro, como a consideração dos amplos aspectos históricos e sociais que moldam as relações afetivo-sexuais, colocando relevo na construção discursiva da sexualidade bem como de gênero (BALIEIRO, 2015). Ou seja, os Estudos de Gênero enquadram em uma trama histórica aqueles elementos que talvez sejam os mais caros, íntimos e *naturais* em nossas sociedades contemporâneas, nossos gestos cotidianos, ligados aos nossos

corpos, aos nossos desejos, aos nossos prazeres e aos nossos modos de se estar no mundo.

NOTAS BIO ... HAGIO ... GRÁFICAS ACERCA DE MACRINA

O *corpus* documental da pesquisa no qual se encontra a narrativa tratada nesse trabalho é composto por textos escritos e tipologicamente caracterizados como hagiografias. Tal termo advém da palavra grega *hagio*, cuja semântica aponta para *santo* e do significante grego *graphia*, cujo significado é *escrita*. Andréia Cristina Lopez Frazão da Silva destaca que o vocábulo hagiografia é utilizado desde o século XVII EC para designar o estudo crítico dos diferentes aspectos ligados ao culto aos santos e também os textos que têm como temática central os próprios cultuados (SILVA, 2008, p. 7). Quanto à tipologia desses escritos as possibilidades são plurais e há objetiva dificuldade em classificá-los dentro de subgêneros. Como gênero literário a hagiografia faz referência aos modelos clássicos daquilo que entendemos atualmente como uma biografia, do panegírico, da saudação fúnebre e da apologia, contudo com o propósito primordial de glorificar o deus cristão através da narração e do enaltecimento da vida e da obra do ser considerado santo. Desse modo, a narrativa hagiográfica pode ser apresentada como uma paixão; um tratado de milagres; relatos de viagens espirituais; e, como é o caso do relato sobre Macrina, uma *vita*, narrativa sobre a vida do hagiografado em que são narradas suas virtudes a servirem de *exempla*. (SILVA, 2008; REBELO, 2022; VELÁZQUEZ, 2005)

Ronaldo Amaral (2013), a partir do conceito de imaginário, argumenta que as hagiografias cristãs compõem um gênero literário que, por seus atributos imanentes, caracteriza-se pelos estereótipos, modelos e arquétipos de santidade em detrimento do laico, do secular e da exatidão do que entendemos hodiernamente como tempo e espaço. As hagiografias, para Amaral, sublinham os aspectos heroicos, relativos à fé cristã, das personagens ao passo que às demais ações são minoradas e escamoteadas. Em suma, para Amaral, as características constituintes das hagiografias impossibilitariam uma abordagem histórica, do ponto de vista factual, a partir dos *dados* levantados do seu conteúdo.

Juliana Prata da Costa (2022), por sua vez, argumenta que a *vida vivida* da personagem que tem a sua santidade impulsionada aparece no texto, embora subordinada às necessidades e às aspirações de sua comunidade, do meio em que a

hagiografia é produzida. Nessa mesma linha interpretativa Clarissa Mattana de Oliveira destaca que as narrativas hagiográficas “estavam situadas historicamente em um dado contexto” (OLIVEIRA, 2022).

Logo, do ponto de vista mais objetivo e superficial os contos hagiográficos se aproximam das biografias, cuja origem vocabular advém de duas palavras gregas cujos significados são *vida* (*bio*) e *escrita* (*graphia*), contudo, aceitamos os argumentos de que os objetivos principais das hagiografias não se circunscrevem a veracidade dos fatos. Portanto, os dados sistematizados a partir das narrativas hagiográficas devem levar em consideração o que Amaral denomina de imaginário, os aspectos maravilhosos que constituem os textos, mas, de igual modo, não podemos negligenciar os referenciais culturais e sociais das audiências, ou seja, o contexto histórico de produção dessas narrativas, e o caráter de factibilidade frente à memória da personagem.

Todavia, devemos insistir que a despeito do que discutimos acima, a narrativa hagiográfica nos interessa pelo seu caráter exemplar e positivo. Partindo da concepção de discurso que ressalta a sua capacidade de participar da forja daquilo que diz apenas conformar, interessa-nos mais a capacidade prescritiva das hagiografias.

Feitas essas considerações, vamos aos dados extraídos de *A Vida de Macrina* com o apoio da historiografia pertinente. Macrina teria vivido na Ásia Menor provavelmente entre 325/327 e 379/380 EC (COSTA, ZIERER, 2001, P. 345; SALISBURY, 2001, p. 201). A narrativa hagiográfica dedicada a ela a descreve como a primogênita (GREGÓRIO DE NISSA, *Vida de Macrina*, I, 2) dos nove filhos (GREGÓRIO DE NISSA, *Vida de Macrina*, V, 4) de uma família abastada e distinta por nascimento (GREGÓRIO DE NISSA, *Vida de Macrina*, XX, 2; XXI, 2), cujas propriedades espalhavam-se em diversas províncias, de modo que pagavam impostos a três governadores diferentes (GREGÓRIO DE NISSA, *Vida de Macrina*, V, 4). Além disso, sua família é caracterizada como tradicionalmente cristã e vários integrantes ligam-se à História do cristianismo católico. Para se ter uma ideia, se confiarmos na *vita* em questão, os avós de Macrina teriam sofrido ante as perseguições impostas aos cristãos ao ponto de seu avô materno ter sofrido o martírio (GREGÓRIO DE NISSA, *Vida de Macrina*, XX, 2). A avó, Macrina, a Velha, é descrita como de suma importância para o desenvolvimento religioso de seus netos.

Inclusive, é em homenagem a ela que Macrina é nomeada e, por isso, também conhecida como Macrina, a Jovem (GREGÓRIO DE NISSA, *Vida de Macrina*, II, 1). Os quatro irmãos homens de Macrina destacaram-se todos como grandes religiosos. Os bispos, também conhecidos como Pais da Capadócia, Basílio de Cesaréia, Gregório de Nissa e Pedro de Sebasta; e o monge Naucratiús. Junto ao bispo de Cesaréia Macrina é figura fundamental do ascetismo oriental (SALISBURY, 2001, p. 201). Conhecemo-la a partir do penejar de um homem, seu irmão Gregório, bispo de Nissa e autor da *vida* dedicada à sua irmã e redigida logo após a sua morte, entre 380 e 383 EC (COSTA, ZIERER, 2001, p. 346).

INDO DIRETO AO PONTO: OBJETIVOS, QUESTÕES E HIPÓTESES

De modo geral, o objetivo da pesquisa é analisar a hagiografia *A Vida de Macrina* (séc. IV EC) sob a perspectiva dos Estudos de Gênero. Circunscrevendo melhor os propósitos da investigação, almejamos delinear a inteligibilidade de gêneros proposta na narrativa e relacioná-la ao processo histórico de fortalecimento do poder episcopal de monopólio masculino, ao menos em suas vias formais aceitas protocolarmente.

Tendo em vista tais intenções as questões que guiam as reflexões são:

1. Em uma sociedade profundamente desigual, tal qual a romana, o fato das mulheres também poderem ser cristãs e, portanto, integrantes da *ecclesia*, causou alguma fissura nas dinâmicas entre homens e mulheres?
2. A virilidade era um valor estruturante na sociedade antiga e medieval e continuou sendo sob a égide do cristianismo. Ela, a virilidade poderia ser associada de algum modo às mulheres cristãs?
3. A hierarquia eclesiástica, em especial o episcopado organizado, possui relação com a proposta de inteligibilidade de gêneros presente na hagiografia?

Como tentativa de responder tais questões, nossa pesquisa será guiada pelas seguintes hipóteses. A possibilidade de integrar a *ecclesia* teria possibilitado às mulheres maior potencial de agência nas comunidades em que viviam ao passo que, através da fé cristã, elas se associavam de diferentes maneiras à virilidade, o que, por sua vez, colocava em xeque a lógica majoritariamente patriarcal que organizava as vidas nesses grupos. Em consonância a esse processo histórico o episcopado - em processo de consolidação em um mono-episcopado - criou estratégias que

procuravam circunscrever as ações das mulheres em torno daquilo que colocaria em risco o monopólio da dignidade episcopal. As hagiografias produzidas nesse contexto são entendidas por nós como uma das principais formas de domesticação dessas mulheres de santidade socialmente aceita e que gozavam de prestígio em suas comunidades.

O ENQUADRAMENTO TEÓRICO DA INVESTIGAÇÃO

Em face ao que discutimos anteriormente, faz-se mister evocar as reflexões de Clarissa Mattana de Oliveira (2022; 2024) para o trabalho historiográfico que se apoie em análises de dados oriundos de narrativas hagiográficas dedicadas às personagens femininas. Em primeiro lugar, sendo as comunidades cristãs do final do Império Romano e de inícios da Idade Média organizadas em torno do que convencionamos denominar de *Viriarcado* e *Patriarcado*, entendido sumariamente como a organização da vida em torno de privilégios associados aos animais humanos machos que os distinguem como seres superiores, as narrativas hagiográficas são, portanto, atravessadas por *problemas de gênero*. Segundo, tais narrativas de santidade ficcionalizam (não confundido com mentira ou falseamento) essas mulheres hagiografadas. Terceiro, a produção hagiográfica precisa ter algum lastro na *realidade*, a existente e aquela que se deseja como projeto de poder, para que possa ser compreendida e aceita como modelo de conduta. Em quarto, tais discursos nos permitem aventar a desestabilização da ordem causada pelas personagens femininas no âmbito do cristianismo institucional e, portanto, patriarcal/*viriarcal*.

Sistematizando, usamos hagiografia em seu sentido geral que é o de um escrito sobre algum ser considerado santo e, no caso mais específico de nossa proposição, entendemos a *Vita* como uma narrativa sequencial e que se pretende cronológica sobre o postulante à santidade. Acerca do caráter factual do texto, aceitamos a complexidade de sua elaboração, mas compreendemos que as hagiografias precisam corresponder, ao menos em parte considerável, aos significados socialmente aceitos pelas audiências pretendidas, de modo que não podem ser reduzidas aos seus aspectos maravilhosos, e nos apontam, no mínimo, para os projetos de poder que intentam a conformação social. Além disso, faz-se mister a advertência de que as narrativas dedicadas às mulheres quase sempre são da autoria de homens ligados à hierarquia eclesiástica e, portanto, nos dão indícios de suas agendas.

Quanto ao gênero, mais especificamente nos valem dos argumentos de Judith Butler (2017) sobre a *performatividade de gênero* em *Problemas de Gênero* e daqueles de Olívia Gazalé (2017) em *Le Mythe de la Virilité*, sobre o *viriarcado*, para evidenciar os elementos do corpo e do gênero na constituição da identidade social cristã proposta pelo discurso analisado.

Quanto à definição teórica do gênero seguimos a proposição de Judith Butler, para quem:

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, 2003, p. 59).

Pensando o regime epistemológico que estrutura essa tecnologia de poder que é o gênero nas sociedades hodiernas a autora afirma ser necessário lançar luz sobre como o sistema de saber-poder-prazer cria fábulas de gêneros justificadas por meio de uma miríade de ficções - médicas, jurídicas, religiosas, acadêmicas, etc - através das quais se cristalizam as noções de mulher e de homem como um fato natural. É a Identidade resultante deste processo histórico que a teórica estadunidense chama de *gênero inteligível*. Em outras palavras, a metafísica dos gêneros inteligíveis, esse “solo firme” no qual pisamos cotidianamente, é uma falsa realidade abstrata; é tal qual um unicórnio, um ser que de fato não existe, mas que todos nós sabemos descrever e caracterizar (VELOSO, 2019). Fica em xeque, portanto, o entendimento do gênero como a interpretação cultural de um corpo sexuado, o qual pressupõe o sexo binário estável de modo que os vocábulos homem e mulher fariam referências incontestes a corpos masculinos e a corpos femininos respectivamente. Nas palavras da própria Butler: “A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito” (BUTLER, 2017, p. 26).

A partir da concepção de poder assumidamente foucaultiana e refletindo sobre as sociedades dos séculos XX e XXI, Judith Butler argumenta que a dinâmica empreendida pela tecnologia de poder/gênero estabelece o sujeito, a referência confundida com os homens cisgêneros, e o Outro, compulsoriamente associado às mulheres cisgêneras, mas também aos despossuídos de *virilidade*, além de operar nas

supostas estabilidade e coerência deste sistema binário e hierárquico que se pretende não interdependente.

Como então seria a expressão de gênero idealizada no período histórico que aqui nos interessa? Acerca deste assunto Thomas Laqueur faz instigante proposta ao argumentar que no Ocidente pré-Iluminismo o que nós denominamos de sexo e de gênero atualmente só eram possíveis em um modelo de corpo único. Extrapolamos tais reflexões, assim como aquelas sobre o *viriarcado* que desenvolveremos mais à frente, também para o Oriente. Laqueur sugere que - contrariamente ao binarismo *corpo-natureza* versus *gênero-cultura* nos quais ainda hoje há quem acredite – o *gênero* era o que se entendia como *real* e o *corpo*, ou o *sexo*, era uma espécie de epifenômeno, era uma convenção. Dito de outra forma e em palavras do próprio: Ser homem ou ser mulher era manter uma posição social, um lugar na sociedade, assumir um papel cultural, não *ser* organicamente um ou outro de dois sexos incomensuráveis. Em outras palavras, o sexo antes do século XVII era ainda uma categoria sociológica e não ontológica (Laqueur, 2001, p. 19).

A *inteligibilidade dos gêneros* ligada à tradição romana no período do qual estamos tratando não ocorre em uma estrutura heteronormativa que pressupunha estabilidade e substancialidade, tal como a concepção de nossos dias. Cabe então refletirmos sobre em qual estrutura se dariam estes gêneros. O posicionamento social que era ser homem ocorria em uma estrutura *masculinista* e *falocêntrica* na qual o pênis seria o símbolo da perfeição alcançada no ventre materno, de modo que os *seres imperfeitos* (as mulheres) já *sairiam perdendo* na corrida pela *virilidade*. É desta justificativa que se parte para a relação entre a cidadania, o gozo do espaço público, e os corpos masculinos entendidos como perfeitos, excluindo assim as mulheres. No entanto, este corpo alegadamente perfeito não seria garantidor da virilidade, entendida como virtude, a qual deveria acompanhar os seres concluídos, os homens (VIGARELLO, 2013, p. 11), mas que não era condição destes.

Sobre a centralidade que a noção de *virilitas* tem nessa *inteligibilidade de gêneros*, não nos parece absurdo considerar a proposta da filósofa Olivia Gazalé (2017) que enquadra a cultura ocidental no que ela denomina de um *Sistema Viriarcal*, mais adequado, segundo a autora, do que conceitos como o de *Patriarcado*, por exemplo. Expandimos as considerações de Gazalé para o Oriente, sobretudo, pois, como os medievalistas têm defendido, se Ocidente e Oriente na

Antiguidade romana formavam o Império Romano, certamente com os seus distanciamentos, mas também com suas aproximações, lógica semelhante poder ser aplicada ao mundo medieval que possuía em torno dos *cristianismos* um importante elo cultural, ainda que possamos apontar as diferenças existentes. Diante disso há mesmo quem argumente em favor do uso de expressões tais como *mundo mediterrânico* ou *Mediterrâneo Medieval* para complexificar as relações entre o que convencionamos historiograficamente denominar de Ocidente e Oriente (KÖNIG, 2019). No caso de nossa proposta, aqui apresentada, a referência ao Oriente se dá por questões mais diretas, a saber, as hagiografias que compõem o nosso *corpus documental* advém de regiões que compõem o Império Bizantino e foram penejadas originalmente em grego.

Retornando aos argumentos de Gazalé, embora a sociedade medieval dos séculos IV, V e VI EC seja irrefutavelmente patriarcal, posto que se organiza em torno do poder do *pater*, assim como Gazalé, entendemos que a ênfase na *virilidade* traz o ganho deste atributo não estar fatalmente associado à fisiologia do animal humano macho, diferentemente do exercício do poder do *pater* (GAZALÉ, 2017, p. 55). Dito de outra forma, é possível ser um *pater* e ser considerado destituído de *virilidade* em algum momento. E animais humanos fêmeas nunca puderam ser um *pater*, mas, alguns deles, puderam acessar à *virilidade* de algum modo. Sendo assim, entendemos que a proposta de Gazalé nos permite entender o exercício da *virilidade*, ou o seu reclame, como uma tecnologia do dispositivo de gênero na Primeira Idade Média.

Em se tratando, portanto, de uma tecnologia do dispositivo de gênero a *virilidade* deve ser enquadrada dentro das reflexões que fizemos nos parágrafos anteriores. A autora sublinha que: “A dificuldade vem do fato de que a virilidade é dada como um fato da natureza a-histórico, embora tenha tudo de mito, isto é, de uma construção cultural imaginária” (GAZALÉ, 2017, p. 20)¹. Sendo assim, cabem os seguintes questionamentos:

Como se constituiu a “masculinidade hegemônica” através dos tempos? Que papel as religiões, os poderes públicos e as ciências desempenharam na construção do *sistema viriarcado*? Dado o estreito entrelaçamento de todos os seus componentes, é um pouco artificial isolá-los para analisar separadamente. Mas o corte é essencial quando se procura apreender um

¹ “La difficulté vient du fait que la virilité se donne comme un fait de nature anhistorique, alors qu'elle a tout du mythe, c'est-à-dire d'une construction culturelle imaginaire.”

fenômeno tão vasto quanto as fontes históricas da dominância masculina (GAZALÉ, 2017, p. 61).²

A necessidade de se considerar elementos variados se impõe pela proposta de abordar o *viriarcado* como um sistema, ou seja, um dispositivo complexo que pressupõe diversos elementos entrelaçados e interdependentes, mas que forma uma outra coisa independente de suas partes (GAZALÉ, 2017, p. 59). E de que forma se dá essa complexidade? Já aludimos a esse processo, mas cabe aqui trazer as palavras de Olivia Gazalé, mais uma vez:

O *sistema viriarcal* pretende ser, como o sistema solar, o reflexo da ordem *natural*, mas ele é inteiramente *construído*. Ele é baseado em um conjunto de postulados, de crenças e de princípios, é construído sob esquemas de elaborações conceituais aprendidas, de normas, de leis, de mitos e de símbolos e se perpetua através de práticas sociais, de histórias, de tradições, de costumes, de ritos, de mentalidades e de obras. Ele, portanto, não tem nada de *natural*. Se a palavra não fosse horrível, seria *um sistema teológico-político-cultural*. Um dispositivo perfeitamente artificial, inteiramente ordenado a uma hipótese indiscutível: a superioridade do princípio masculino sobre o princípio feminino (GAZALÉ, 2017, p. 59).³

A proposta de Gazalé se mostra bastante adequada para a nossa proposta, especialmente devido à centralidade que a virtude da *virilitas* ocupa na inteligibilidade de gêneros da Primeira Idade Média, visto que ela deveria caracterizar o *vir* – embora, devemos sublinhar, este não estivesse ligado de modo incomensurável à virilidade.

A historiografia, de um modo mais geral, pensa a virilidade romana tradicional, isso é, não-cristã, a partir do *paradigma penetrativo*, a saber, a noção de que a masculinidade romana se caracterizaria, sobretudo, pela *impenetrabilidade*. Não nos cabe aqui lançarmos mão do debate historiográfico em torno deste modelo⁴, no entanto, é importante sublinharmos as contribuições de Craig Williams (1999)

² “Comment s'est constituée la “masculinité hégémonique” à travers les âges? Quel rôle ont joué les religions, les pouvoirs publics et les sciences dans la construction du système viriarcal? Étant donné l'étroite imbrication de toutes ses composantes, il est un peu artificiel de les isoler pour les analyser séparément. Mais le découpage est indispensable lorsqu'on cherche à appréhender un phénomène aussi vaste que les ressorts historiques de la domination masculine.”

³ “Le système viriarcal prétend être, à l'instar du Système solaire, le reflet de l'ordre naturel, mais il est entièrement construit. Il se fonde sur un ensemble de postulats, de croyances et de principes, s'échafaude à coups d'élaborations conceptuelles savantes, de normes, de lois, de mythes et de symboles et se perpétue à travers les pratiques sociales, les récits, les traditions, les coutumes, les rites, les mentalités et les oeuvres. Il n'a donc rien de naturel. Si le mot n'était pas affreux, on dirait qu'il s'agit d'un système théologico-político-culturel. Un dispositif parfaitement artificiel, tout entier ordonné à une hypothèse indiscutée : la supériorité du principe masculin sur le principe féminin.”

⁴ A apresentação do *modelo penetrativo* e o seu desenvolvimento histórico, com críticas que o repensaram assim como as que o recusaram, foi feita por Alexandre Cozer em sua dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPR (COZER, 2018).

que, sem negar a importância da penetração para noção de masculinidade romana, argumenta ser tão ou mais importante as noções de controle e domínio de si; de modo semelhante, a brasileira Lourdes Feitosa (2003; 2016) não acusa o *modelo penetrativo* de inoperância, mas ressalta que a *vida vivida* se caracteriza pela leniência, assim como identifica no valor da coragem e do sucesso militar elementos compensatórios de outros marcadores da virilidade, tal como a *impenetrabilidade*. Essa reflexão é fundamental, pois é do embate entre a concepção romana de *virilidade* e a tendência cristã à ascese que surge o que podemos denominar de *virilidade cristã medieval*.

Demarcar que, na lógica romana, outros elementos diferentes da prática sexual marcam a virilidade, a qual não pode ser resumida à masculinidade, essa sim fatidicamente associada à fisiologia do animal humano macho, é fundamental para defendermos que homens possam, portanto, não serem viris e mulheres, embora através de maiores dificuldades, possam. Assim como propicia que pensemos a virilidade no contexto cristão católico, no qual o rechaço à atividade sexual é estruturante.

O descrito acima aponta para a importância das reflexões de Gazalé ao insistir na virilidade como um sistema complexo que interconecta mentalidades e práticas variadas que constituem um mito operacionalizado de diferentes maneiras ao longo da História. Logo, defendemos que o uso do conceito de *viriarcado* ou *sistema viriarcal* permite complexificarmos o entendimento histórico acerca da inteligibilidade de gênero proposta pelas hagiografias na Primeira Idade Média.

Para a análise das hagiografias nos valeremos das reflexões de Michel Foucault sobre os discursos, atentando-nos aos aspectos ligados à virilidade e ao exercício do poder formal por membros da hierarquia cristã. Em relação ao Foucault, nos interessa sua compreensão do discurso como “conjuntos de acontecimentos discursivos” (2006, p. 54) e, por conseguinte, explorar o que ele denomina de conjuntos crítico e genealógico:

[...] procurar cercas as formas da exclusão, da limitação, da apropriação de que falava há pouco; mostrar como se formaram, para responder a que necessidades, como se modificaram e se deslocaram, que força exerceram efetivamente, em que medida foram contornadas. De outra parte, o conjunto “genealógico” que põe em prática os três outros princípios: como se formara, através, apesar, ou com o apoio desses sistemas de coerção, séries de discursos; qual foi a norma específica de cada uma e

quais foram suas condições de aparição, de crescimento, de variação (FOUCAULT, 2006, p. 56-57).

Ressalta-se das palavras de Foucault a premência em se considerar as circunstâncias específicas que possibilitam os discursos. Um posicionamento de urgente historicização das práticas discursivas para além da relação mecanicista que deseja encontrar a origem das coisas, investindo, pelo contrário, nas possibilidades – incluindo aí também o “já dito”, o que já não é mais - de irrupção dos discursos.

Deste modo, daremos atenção específica aos contextos de escrita das hagiografias, sempre que possível, mas tendo em vista o processo histórico de estabelecimento da distinção do poder episcopal, para o qual nos valeremos das reflexões de Foucault sobre o *poder pastoral*. É importante ressaltar que está subjacente às nossas argumentações a associação entre as reflexões de Michel Foucault sobre o poder pastoral ao poder episcopal. Tratamos desta relação agora de modo mais efetivo, apontando as aproximações e os distanciamentos.

O *poder pastoral* é definido por Foucault como:

A existência dentro da sociedade de uma categoria de indivíduos totalmente específicos e singulares, que não se definiam inteiramente por seu *status*, sua profissão nem por sua qualificação individual, intelectual ou moral, mas indivíduos que desempenhavam, na sociedade cristã, o papel de condutores, de pastores, em relação aos outros indivíduos que são como suas ovelhas ou o seu rebanho. Creio que a introdução deste tipo de poder, desse tipo de dependência, desse tipo de dominação no interior da sociedade romana, da sociedade antiga, foi um fenômeno muito importante (FOUCAULT, 2014, p. 64).

Como Foucault aborda, a tecnologia de *poder pastoral* propõe uma alteração fundamental da lógica anterior, exemplificada pela defesa platônica do que se poderia indicar como um *espaço público*.⁵ O teórico francês formula a seguinte ideia: “Em suma, o problema político é o da relação entre o um e a multidão no quadro da cidade e de seus cidadãos. O problema pastoral concerne à vida dos indivíduos” (FOUCAULT, 2006, p. 366).

O argumento de Foucault pode apontar para a defesa de um episcopado carismático, uma espécie de *governo* das comunidades judaicas helenizadas baseadas na autoridade carismática, ou seja, dinamizadas a partir da ação individual de uma

⁵ Michel Foucault demonstra que a metáfora do pastorado não aparece nos discursos filosóficos gregos, a não ser em Platão e para ser fortemente contestado ao ser apresentado como o contraponto ao político (FOUCAULT, 2006, p. 361-370).

liderança que não legitima esse exercício de poder de maneira institucional, pois não seria necessário.

José Fernández Ubina exemplifica este tipo de liderança com o caso de Santiago, irmão de Jesus, e que teria sucedido esse frente às comunidades judaicas que o seguiam. Legitimando a sua autoridade com base na filiação familiar com o alegado messias, parece ter sido este o principal motivo de seu prestígio (UBINA, 2016, p. 38-40). Em palavras de Ubina: “A decir verdad, esta imagen legendaria de obispo carismático y de autoridad casi divina era la que más se aproximaba a la realidad histórica” (UBINA, 2016, p. 40).

Então porque a assertiva de Michel Foucault seria problemática? O professor da Universidade de Granada argumenta que este modelo de organização das comunidades judaico-cristãs não resistiria à morte de Santiago e ao processo de distanciamento gradual entre judaísmo e cristianismo. Ubina atesta que seriam dois os fatos, a saber, que por volta do século II EC a maioria das comunidades eclesiais espalhadas pelo Império Romano já se estruturavam hierarquicamente no tripé bispos, presbíteros e diáconos; e que não se conhece os pormenores do processo que conduziu uma organização rudimentar a uma instituição como o *episcopado monárquico* (UBINA, 2016, p. 40-41).

Contudo, a historiografia salienta que em um primeiro momento o papel dos bispos era majoritariamente *administrativo*, ligado, sobretudo, ao gerenciamento dos fundos destinados à manutenção da comunidade. Tal atividade muito provavelmente recebia o apoio de outros integrantes da elite eclesial, tais como, diáconos e presbíteros, e era desprestigiada frente às atribuições daqueles considerados *dotados do Espírito*, a saber os profetas e os professores (RAPP, 2000, p. 380; DUARTE, 2019, p. 122).

Neste contexto uma mesma comunidade cristã ainda possuiria diversos bispos concomitantemente, de modo que apenas com o desenvolvimento do *mono-episcopado* ou *episcopado monárquico* é que o bispo ocuparia posição de destaque entre os integrantes da elite eclesial. Contudo, a dificuldade em identificar tal distinção na documentação salta aos olhos (RAPP, 2000, p. 380; DUARTE, 2019, p. 122). Rapp informa que ainda no século V EC se verifica uma ambiguidade linguística no tratamento dado às designações dos eclesiásticos encontradas no

Código Teodosiano, o que já não aconteceria um século depois, tal como se demonstra no Código Justiniano (RAPP, 2000, p. 381).

Como colocado em parágrafo anterior, o estabelecimento de um *episcopado monárquico* é complexo e nebuloso. Ubina, por exemplo, argumenta que não é estranho que algum indivíduo, em algum momento, tenha optado por abandonar a vida itinerante em favor do estabelecimento fixo em alguma igreja, onde seriam coagidos a celebrar a eucaristia, o que, por sua vez, seria de fato o exercício do *episcopado monárquico*. Ou seja, o *episcopado monárquico* teria surgido da fusão entre aquilo que seria prerrogativa do colegiado de presbíteros e as competências do bispo em uma só pessoa (UBINA, 2016, p. 43). Ainda sobre esta questão, Ubina destaca que um *mono-episcopado*, ao que parece, teria sido a melhor alternativa não só para os anos de debates, mas também para as perseguições sofridas e empreendidas pelas comunidades, pois fortaleceria tanto as igrejas locais quanto o conjunto delas, a Igreja de pretensão universalista (UBINA, 2016, p. 46).

Fato é que nas últimas décadas as historiadoras e os historiadores demonstraram que os bispos progressivamente se imiscuíram nos âmbitos sociais e culturais até que se tornaram figuras das quais as comunidades já não poderiam mais prescindir (PUERTAS, 2016, p. 250). Estes bispos, portanto, formam parte importante da administração imperial, de modo que devem ser encarados como figuras de autoridade, sob o perigo de uma compreensão inadequada dos processos históricos. E o poder destes bispos não é exercido sem o atributo da violência. Desta maneira, não se pode pensar o exercício do episcopado nos séculos IV, V e VI EC sem o elemento da violência concreta, para além dos conflitos que se limitariam à retórica.⁶ Entretanto, o que estamos propondo não é confundir o poder com a violência, mas pensar, assim como propõe Foucault, que à “(...) medida em que as relações de poder são uma relação desigual e relativamente estabilizada de forças, é evidente que isto implica um em cima e outro em baixo, uma diferença de potencial” (FOUCAULT, 2007, p. 250). E já que as relações de poder são como um feixe aberto mais ou menos organizado (FOUCAULT, 2007, p. 248), sugerimos que aqueles com maior possibilidade de exercício de poder formal, tal qual os bispos do Império

⁶ Dentre os autores que se propõem a isto alguns se destacam. (ANDO, 2013); (CAMERON, 2008); (JENKINS, 2013); (SHAW, 2011).

Bizantino, possuíam privilégios nos arranjos destes feixes, ainda que contingencialmente.

Em suma, recorrendo à afirmação de Ramon Teja mencionada por Duarte de que o bispo seria “a criação mais original” da Primeira Idade Média e que o poliedro seria uma boa imagem para dar conta da tentativa de entender a múltiplas facetas do episcopado (DUARTE, 2019, p. 121) entendemos o bispado, primeiro, como uma possibilidade de exercício de poder institucional *sui generis* à época aqui evocada, modo este que poderia, por vezes, se aproximar de uma magistratura romana; que o exercício de poder político destes bispos ocorre em associação objetiva com a violência não só simbólica, mas também material; e terceiro, atentando-se a própria ascensão destes homens ao cargo de bispo (suas origens familiares e/ou intelectuais), se impõe, o que entendemos como um *projeto* de manutenção do *status quo*, que intenta a preservação e, por vezes, a extensão, dos privilégios do que podemos chamar de uma elite eclesiástica. Logo, assim como não se deve desconsiderar o aspecto *acontecimental* das governamentalidades destes bispos, também não se deve deixar de reconhecer a tendência da aristocracia tradicional romana em retro-alimentar a instituição do episcopado.

Tendo em consideração todas essas características do episcopado não parecem irrelevantes atentar-nos às referências aos bispos nas hagiografias, especialmente porque talvez elas nos permitam contribuir para a compreensão do processo histórico de estabelecimento do *episcopado monárquico*, posto que as hagiografias que compõem o nosso *corpus documental* datam do período entre os séculos IV e VI EC, período apontado pela historiografia como capital para o processo em questão. Além disso, nos possibilitará compreender o porquê os autores homens, todos membros da elite eclesiástica – alguns inclusive bispos –, propuseram determinada inteligibilidade de gênero nos seus textos ao relacionarmos isso às disputas pelo exercício do poder formal na esfera pública.

A associação que propomos é fundamental, pois as mulheres eram deveras importantes nas comunidades cristãs dos primeiros séculos, inclusive na esfera pública, mas perderam parte considerável dessa agência ao longo dos séculos e a historiografia acerca disso é vasta.

A ABORDAGEM METODOLÓGICA DA PESQUISA

Para a análise da hagiografia nos valeremos das reflexões de Michel Foucault sobre os discursos, atentando-nos aos aspectos ligados à virilidade e ao exercício do poder formal por membros da hierarquia cristã.

Para a aplicação do gênero como uma categoria analítica nos baseamos na proposta da historiadora Joan Scott (2019). Scott propõe que o gênero, tomado como elemento constitutivo das relações sociais, implica em quatro aspectos relacionados entre si: 1) símbolos culturalmente disponíveis; 2) conceitos normativos, 3) aspectos políticos e 4) identidade subjetiva. O símbolo culturalmente disponível que nós elencamos é a *virilidade*. Quanto aos conceitos normativos, o texto objetiva defender determinadas concepções de *cristã* e o de *santa*, ou de *mulher santa*. O aspecto político considerado é o processo histórico de *estabelecimento do episcopado monárquico*. A identidade subjetiva que consideramos é aquela prescrita pelo hagiógrafo e que podemos sintetizar na ideia de *boa cristã* e de *mulher santa*.

Para a sistematização dos dados obtidos no tratamento documental nós buscamos inspiração nas grades de análise construídas e aplicadas pelos pesquisadores no Núcleo de Estudos da Antiguidade (NEA) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação da coordenadora do NEA/UERJ, Profa. Dra. Maria Regina Cândido. Flagrantemente inspirados pelos pressupostos da Análise de Discurso francesa que dá ênfase ao caráter social dos discursos, os autores enfatizam características peculiares aos objetos de estudos que se situam em sociedades pré-modernas, como, por exemplo, o fato de que possuímos indícios deveras fragmentados se comparados aos *corpora documentais* de sociedades recentes (CANDIDO *et al*, 2011).

A partir da reflexão de que a opção pelas grades de análise possibilitam maior controle dos dados, recorreremos a esse expediente para nossa análise, pois os dados que nos interessam na narrativa hagiográfica não se encontram evidenciados de modo flagrante.

Analizamos a *Vida de Macrina* através da clássica versão crítica e bilíngue *Grégoire de Nysse. Vie de Sainte Macrine: Introduction, Texte Critique, Traduction, Notes et Index* produzida por Pierre Maraval (1971). Quando houver citações diretas da documentação a tradução livre será de nossa responsabilidade.

QUADRO OPERACIONAL TEMÁTICO DE ANÁLISE DE CONTEÚDO	
GRÉGOIRE DE NYSSE. <i>Vie de Sainte Macrine: Introduction, Texte Critique, Traduction, Notes et Index par Pierre Maraval</i> (Sources Chrétiennes, nº178). Paris: Edition du Cerf, 1971.	
Autor/Obra/Ano	Gregório, bispo de Nissa/Vida de Macrina (Βίος Μακρίνας/ <i>Bios Makrinas</i>)/Escrita entre 380 e 383 EC
Período/Região	Fins do Século IV EC/Ásia Menor, Oriente, Império Romano Oriental, Império Bizantino
Gênero do Discurso - Público/Doméstico	Texto de caráter público, direcionado ao ambiente eclesiástico de modo geral, em especial o ambiente monástico
Manifestação da língua	Grego do século IV EC
Qualificação do texto	Político e religioso escrito pelo bispo de Nissa, irmão da hagiografada, após a morte de sua irmã que era associada ao movimento monástico
Comunicação do texto	Narrativa de santidade de forte teor laudatório (texto hagiográfico)
Processo de interseção	Membros da hierarquia eclesiástica, integrantes do movimento monástico, em especial mulheres, mulheres aristocráticas de santidade socialmente aceita
Conceitos operacionais do texto	Mulher cristã santa/mulher santa/boa cristã
Macrina como uma pessoa distinta	I, 1
Macrina associada à continência	X, 1-2; XI, 2; XI, 3;
Macrina associada à Tecla	II, 3
Referências ao episcopado	XV, I; XVII, 1-2; XXV, 3; XXVI, 1; XXIX

A grade acima foi inspirada na proposta do pesquisador Alair Figueiredo Duarte com algumas alterações. Por exemplo, incluímos espaços para as referências

que nos interessam de modo mais objetivo. No entanto, essas referências não esgotam as possibilidades para a abordagem dos aspectos de gênero e dos episcopais na narrativa hagiográfica que propomos analisar. Os conceitos operacionais do texto não se encontram de modo flagrante na documentação, antes, a nossa hipótese é que esses guiam a narrativa, ao passo que se constituem como a subjetividade proposta pelo discurso hagiográfico.

ALGUMAS ÚLTIMAS PALAVRAS

De modo mais objetivo à produção do conhecimento histórico, espera-se compreender a proposta de inteligibilidade de gênero prescrita por Gregório de Nissa, eminente membro da hierarquia eclesiástica da Ásia Menor. Intenta-se verificar de quais modos ela, a inteligibilidade de gêneros proposta, se relaciona com o *viriarcado* e como ela funciona como um dispositivo de poder que pretende excluir as mulheres das dinâmicas formais de exercício de poder. Objetiva-se assim, também avançar na compreensão dos gêneros e do poder dos bispos na Primeira Idade Média. Por fim, almeja-se contribuir com a discussão acerca do modo mais adequado de se nomear a experiência de virilidade dessas mulheres hagiografadas.

REFERÊNCIAS

APRESENTAÇÃO: MITO - CONCEITOS, TRANSVERSALIDADES E SOCIEDADES MEDITERRÂNICAS NA ANTIGUIDADE

CASSIRER, Ernest. El mito del Estado. Traducción: Eduardo Nicol. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

DUARTE, Alair Figueiredo. Os remadores e as fronteiras marítimas de Atenas no século V AC. 1. ed. Curitiba: Appris, 2021.

ELIADE, Mircea. O mito do eterno retorno. Lisboa: Edições 70, 1969.

FREUD, Sigmund. Obras Completas, volume 7: O chiste e sua relação com o inconsciente - (1905). Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2017.

MALINOWSKY, Bronislaw. Magia, ciencia y religión. Traducción: Antonio Pérez Ramos. Barcelona: Planeta-Agostini, 1948.

STRAUSS, Levi. Anthropologia structurale. Paris : Plon/Agora, 1958.

VERNANT, Jean-Pierre. Mito e sociedade na Grécia Antiga. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

1. IMAGENS E REPRESENTAÇÕES SEXUAIS MASCULINAS EM SATYRICON DE PETRÔNIO

Bibliografia não fornecida pelo autor.

2. INVOCANDO OS DEUSES HELENOS: A LUTA CONTRA O MEDO E A MORTE NO MAR MEDITERRÂNEO

A. Documentação Textual:

APOLÔNIO DE RODES. *Argonáuticas*. Trad. Fernando Rodrigues Junior. São Paulo, Perspectiva, 2021.

- ARISTOTLE. *Art of Rhetoric - Volume XXII* (Loeb Classical Library No. 193). London: Hardcover, 1926.
- ARQUÍLOCO. *Líricos Griegos – Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII – V a.C.)*. Trad. Francisco R. Adrados. Volumen I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- HERÓDOTO. *Histórias – Livro VIII*. Trans. José Ribeiro Ferreira e Carmem Leal Soares. Lisboa: Edições 70.
- HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HIPÔNAX. *Líricos Griegos – Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII – V a.C.)*. Trad. Francisco R. Adrados. Volumen I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HOMERO. *Hinos Homéricos*. Trad. Edvanda Bonavinda da Rosa. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2005.
- SÓLON. *Líricos Griegos – Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII – V a.C.)*. Trad. Francisco R. Adrados. Volumen I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

B. Bibliografia:

- ARNAUD, P. *Les routes de la navigation antique: itinéraires en Méditerranée*. Paris: Éditions errance, 2005.
- AUGÉ, M. *O sentido dos Outros*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- BARBOSA, T. V. R.; TREVIZAM, M.; AVELLAR, J. B. C. de. *Tempestades clássicas: dos antigos à era dos descobrimentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- BEAULIEU, M.-C. *The Sea in the Greek Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – Histoire de mots*. Librairie Klincksieck, 2009.

- CORVISIER, J.N. *Les Grecs et la Mer*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- DAMET, A. “Les rites de mort en Grèce ancienne. Pour la paix des vivants ?” In: *Hypothèses*, vol. 1, n. 10, 2007.
- DETIENNE, M; VERNANT, J-P. *Métis: as astúcias da inteligência*. São Paulo: Odysseus, 2008.
- JOURDAN, C. A. *Entre monstros e naufrágios; o imaginário grego sobre a morte no mar*. São Paulo: Fonte Editorial, 2020.
- KONSTAN, D. *The Emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University Toronto Press, 2006.
- LAFLAMME, M. *Figures féminines de la mort en Grèce ancienne: une cohérence dans la diversité*. Dissertação (Mestrado) - Université du Québec à Montréal, 2007.
- MALKIN, I. *A Small Greek World – Network in the Ancient Mediterranean*. New York: Oxford University Press, 2011.
- POMEY, P. *La navigation de l'Antiquité*. Aix-em-Provence: Édisud, 1997.
- RECIO, M. R. Los dioses de los navegantes In: NUÑO, A.A. *El viaje e sus riesgos. Los peligros de viajar en el mundo greco-romano*. Madrid: Cima Press, 2010.
- RECIO, M. R. Recetas para tratar el miedo al mar: las ofrendas a los dioses In: ALBELDA, E. F.; et all. *La religión del mar: dioses y ritos de navegación en el Mediterráneo Antiguo*. Sevilla: Kádmos, 2012, p. 107-118.
- VIEIRA, A. L. B. *O mar, os pescadores e seus deuses – religiosidade e astúcia na Grécia Antiga*. São Luís: Café & Lápis; Editora UEMA, 2011.

3. EL OLIMPO ERA UNA FIESTA. ELEMENTOS VISUALES Y SONOROS EN HESÍODO (TEOGONÍA 1-116). UNA LECTURA ANTROPOLÓGICA DEL MITO

Fuentes

- HESÍODO. (2000) *Obras y fragmentos*. Gredos, Madrid.
- HESIOD. (2006) *Theogony. Works and Days*. Testimonia. Most, G. W. (editor y traductor). Loeb Classical Library, Harvard University Press, London.

LIDDEL, H. G., SCOTT, R. (1996) *A Greek-English Lexicon*, Clarendin Press, Oxford.

LIÑARES, L. (2005) *Hesíodo Teogonía, Trabajos y Días*. Edición bilingüe, Losada, Buenos Aires.

VIANELLO DE CÓRDOVA, P. (1978) *Hesíodo Teogonía*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Bibliografía citada

BEALL, E. F. (1991) “Hesiod’s prometheus and Development in Myth”, en: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 52, nº 3, Jul.-Sept. 1991, University of Pennsylvania Press, pp. 355-371.

COLOMBANI, M.C. (2016) *Hesíodo. Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica*. Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

DETIENNE, M. (1986) *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, Taurus, Madrid.

DETIENNE, M., SISSA, G. (1990) *La vida cotidiana de los dioses griegos*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid.

GERNET, L. (1981) *Antropología de la Grecia Antigua*, Taurus, Madrid.

HEATH, M. (1985) “Hesiod’s Didactic Poetry”, en: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 35, nº 2, 1985, Cambridge University Press, pp. 245-263.

IRIARTE GOÑI, A. (2002) *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y Patriarcado en la Grecia Antigua*, Akal, Madrid.

NELSON, S. (1996) “The Drama of Hesiod’s Farm”, en: *Classical Philology*, Vol. 91, nº1, Ene. 1996, The University of Chicago Press, pp. 45-53.

4. O MEDITERRÂNEO, O MITO DO MARE NOSTRUM ROMANO E A ÉPICA DO RETORNO SOB O FASCISMO

Fontes antigas

CÉSAR. *De Bello Gallico*. Tradução: Francisco Sotero dos Reis. São Paulo: Edições Cultura, 1941 [1869].

Titus Livius. *The History of Rome*. Edited and translated by Frank Gardener Moore. Londres: Harvard University Press: 1989.

VIRGILIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2021.

Fontes contemporâneas

ENCICLOPEDIA ITALIANA. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1949 [1932].

SUSMEL, Edoardo; SUSMEL, Duilio. *Opera Omnia di Benito Mussolini*. Firenze; Roma: La Fenice, 1951.

Referências bibliográficas

ABULAFIA, David. *O Grande Mar: uma história humana do Mediterrâneo*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

Agbamu, Samuel Asad Abijuwa. Mare Nostrum: Italy and the Mediterranean of Ancient Rome in the Twentieth and Twenty-First Centuries. *Fascism*, v. 8, n.2, p.250-274, 2019.

ANDREYEV, Nicolay. Filofey and his Epistle to Ivan Vasil'yevich. *The Slavonic and East European Review*. v.38, n.90, p. 01-31, 1959.

ARTHURS, Joshua. The Excavatory Intervention: Archaeology and the Chronopolitics of Roman Antiquity in Fascist Italy. *Journal of Modern European History*, v. 13, n. 01, p. 44-58, 2015.

BETTI, Fabio. Il taglio della Velia. In: BETTI, Fabio et al. *Via dell'Impero - Nascita di una strada*. Roma: Palombi Editori, 2009.

CAGNETTA, Mariella. “Mare nostrum”, un mito geopolítico da Pompeo a Mussolini. *Limes*, n.2 p. 251-257, 1994.

CANFORA, Luciano. Classicismo e fascismo. *Quaderni di Storia*, n.3, p.15-48, 1976.

CANFORA, Luciano. Cultura classica e fascismo in Italia. Conferência proferida em 27 de outubro de 1980, no Auditório da Biblioteca Provincial de Foggia. Disponível em: <<http://www.meridiano16.com>> (na sessão Appunti, Libri e relazioni). Acesso em: 23/01/2025.

CANFORA, Luciano. Per una discussione sul classicismo nell'età dell'imperialismo. Storia romana e "teoria delle elites". *Quaderni di Storia*, n.2, p. 159-164, 1975.

GAGLIARDO, Alberto. Il fascismo in aula: occupare lo spazio per colonizzare l'immaginario. In: FOSSATI, Piero et al. (Orgs.). *Sul banchi*. Studiare nella scuola fascista. Bologna: Centro Studi per la Scuola Pubblica, 2015. p.11-17.

GIARDINA, Andrea. Roma antica sui mari. In: MIGLIARIO, Elvira; SANTUCCI, Gianni. *"Noi figli di Roma"*. Fascismo e mito della romanità. Milano, Mondadori: 2022.

GIARDINA, Andrea; VAUCHEZ, André. *Il mito di Roma*. Da Carlo Magno a Mussolini. Roma: Editori Laterza, 2000.

GUARINELLO, Norberto Luiz. *História Antiga*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

HARRIS, William Vernon. O Mediterrâneo e a História Antiga. *Mare Nostrum*. São Paulo, v. 2, n. 2, p. 76-112, 2011.

HORDEN, Peregrine; PURCELL, Nicholas. *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

MINOR, Heather Hyde. Mapping Mussolini: Ritual and cartography in public art during the second Roman Empire. *Imago Mundi*, v.51, n.1, p. 147-162, 1999.

PORRETA, Paola. Antonio Munoz e via dei Fori Imperiali a Roma. *Ricerche di Storia dell'arte - Rivista quadrimestrale*, n.95, p. 31-43, 2008.

ROCHE, H. "Distant Models"? Italian Fascism, National Socialism, and the Lure of the Classics. In: ROCHE, H.; KYRAKOS, D. (Ed.). *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany*. Leiden; Boston: Brill, 2017, p. 3-28.

SERUGHETTI, Giorgia. Mare Nostrum? Border imaginaries in Mediterranean Islands and Enclaves. In: CALLONI, Marina; BOTTING, Eilenn Hunt. *Borders, Sovereignty, Rights*. The Border Crossing Seminar. Milano: Università degli Studi di Milano, 2013. p. 161-172.

TOUMANOFF, Cyril. Genesis and Significance of a Politico-Religious Idea. *The Catholic Historical Review*. v.40, n.4, p. 411-447, 1955.

TRAGTENBERG, Mauricio. Rússia atual: produto da herança bizantina e do espírito técnico norte-americano. *Educação & Sociedade*, v. 29, n. 105, p. 969–977, 2008.

TRAINA, Alfonso. *Mare nostrum*. *Latinitas*, n.2, p. 126-129, 1963.

TRAINA, Alfonso; PIERI, Bruna. "Mare nostrum". Leggenda e realtà di un possessivo. *Latinitas*, v.2, n.2, p.13-18, 2014.

5. A DEUSA HIGEIA NOS RELEVOS VOTIVOS DO SÉCULO IV A.C.: GÊNERO E SAÚDE NOS RITUAIS DE CURA DA GRÉCIA CLÁSSICA

Abreviaturas

IG II² – KIRCHNER, Johannes (ed.). *Inscriptiones Graecae II et III: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*. 2. Ed.

PMG – PAGE, Denys Lionel (ed.). *Poetae Melici Graeci*.

SEG 4 – HONDIUS, Jacob (ed.). *Supplementum Epigraphicum Graecum*.
Volumes: 1-11.

SEG 25 – WOODHEAD, Arthur G. (ed.). *Supplementum Epigraphicum Graecum*.
Volumes: 12-25.

Documentação

ARISTIDES. *Discursos V*. Tradução espanhola, introdução e notas de Juan Manuel Cortés Copete. Madri: Gredos, 1999.

ARISTIDES. RUSSELL, Donald A. *Texts and Translations*. In: RUSSELL, D.; MICHAEL, T.; NESSELRATH, H.-G. *In Praise of Asclepius: Aelius Aristides, Selected Prose Hymns*. Mohr Siebeck GmbH and Co. KG, 2016.

HERONDAS. *Mimos*. In: GHANDOUR, Samea. *Os mimos de Herodas: tradução e comentário dos mimiambos e estudo do gênero mimo no Período Helenístico*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Simone Weil. São Paulo: Editora 34, 2020.

HONDIUS, Jacob (ed.). *Supplementum Epigraphicum Graecum*. Volumes: 1-11. Leiden, 1923-1954.

KIRCHNER, Johannes (ed.). *Inscriptiones Graecae II et III: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*. 2. Ed., Partes I-III. Berlim: G. de Gruyter, 1913-1940.

PAGE, Denys Lionel (ed.). *Poetae Melici Graeci*. Londres: Oxford University Press, 2005.

PAUSÂNIAS. *Descrição da Grécia*. Livro 1 ao 5. Introdução, tradução e notas de Maria de Fátima da Silva. Coimbra: Imprensa Universitária de Coimbra, 2020-2023.

SUDA ON LINE: Byzantine Lexicography. Disponível em:

<<https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/index.html>>. Acesso em: 19 out. 2024.

WOODHEAD, Arthur G. (ed.). *Supplementum Epigraphicum Graecum*. Volumes: 12-25. Leiden, 1955-1971.

Bibliografia

ALESHIRE, Sara B. *The Athenian Asklepieion: the people, their dedications, and the inventories*. Amsterdã: J.C. Gieben, 1989.

ALESHIRE, Sara B. *Asklepios at Athens: epigraphic and prosopographic essays on the Athenian healing cults*. Amsterdã: J. C. Gieben, 1991.

ANDRADE, Marta Mega de. Palavra de Mulher: sobre a “voz das mulheres” e a história grega antiga. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 40, n. 84, p. 119-140, 2020.

ARRIGONI, Giampiera. *Culti pubblici e privati di Hygieia (con particolare riguardo a Creta)*. *Lanx*. Milão, n. 10, p. 9-36, 2011.

BAUMER, Lorenz. *Artisanat et cahiers de modèles dans la sculpture grecque classique: Le cas des reliefs votifs*. In: BLONDÉ, Francine; MULLER, Arthur. (eds). *L'artisanat en Grèce ancienne*. Lyon: Villeneuve-d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2010, p. 41-61.

BAUMER, Lorenz. *Entre dieux et mortels: le contact visuel sur les reliefs votifs grecs classiques*. In: COURTRAY, Régis; CHRISTIAN, Rico. (eds). *Regard et représentation dans l'Antiquité*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 43-54.

- BESCHI, Luigi. Rilievi votivi attici ricomposti. *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*. Roma, v. 47-48, p. 87-132, 1972.
- BEUMER, Mark. Hygieia. Identity, Cult and Reception. *Kleio-Historia*. [S.l.], n. 3, p. 5-24, 2016.
- BOARDMAN, John. *Greek Sculpture: The Late Classical Period*. Londres: Thames and Hudson, 1995.
- COMPTON, Michael T. The Association of Hygieia with Asklepios in Graeco-Roman Asklepieion Medicine. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*. Oxford, v. 57, n. 3, p. 312-329, 2002.
- CROISSANT, Francis. Epione. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. V. 3, n. 1 e n. 2. Munique; Zurique: Artemis Verlag, 1986, p. 807-809.
- CROISSANT, Francis. Hygieia. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. V. 5, n. 1 e n. 2. Munique; Zurique: Artemis Verlag, 1990, p. 554-572.
- DILLON, Matthew. *Girls and women in classical Greek religion*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2002.
- DRAYCOTT, Jane. Hair today, gone tomorrow: the use of real, false and artificial hair as votive offerings. In: DRAYCOTT, J.; GRAHAM, E.-J. (eds.) *Bodies of Evidence: the Anatomical Votive Past, Present and Future*. Routledge: London, 2017, p. 77-94.
- EDELSTEIN, Emma J.; EDELSTEIN, Ludwig. *Asclepius: a collection and interpretation of the testimonies*. Volumes 1 e 2. Baltimore: The John Hopkins press, 1945.
- FABBRI, Lorenzo. Hygieia minore. Aspetti iconografici della dea nella numismatica e nella glittica. *Lanx*. Milão, n. 10, p. 47-84, 2011.
- FEITOSA, João Vinícius Gondim. *Sonho e cura: o culto de Asclépio em Epidauro entre os séculos IV e II a. C.* 2014. 228f. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

- FEITOSA, João Vinícius Gondim. Higeia ao dormir e ao acordar. Gaia. Rio de Janeiro, v. 14, p. 75-91, 2024a.
- FEITOSA, João Vinícius Gondim. Higeia de sorriso suave: a construção literária da deusa da saúde na Grécia Antiga. In: Maria Regina Candido (org.). Religião, conectividade e conflitos: no Mediterrâneo Antigo. 1 ed. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2024b, p. 93-104.
- FEITOSA, João Vinícius Gondim. Afastado de ti, ninguém é feliz: a deusa Higeia e as mulheres médicas no final do Período Clássico. 2024. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024c.
- FORSÉN, Björn. Votive objects. In: Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA). V. 1. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004, p. 293-313.
- GHEDINI, Francesca. Sculture dal ninfeo e dal pretorio di Gortina. *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*. Roma, v. 63, p. 63-248, 1989.
- HOLTZMANN, Bernard. Asklepios. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. V. 2, n. 1 e n. 2. Munique; Zurique: Artemis Verlag, 1984, p. 863-897.
- KLÖCKNER, Anja. Women's Affairs? On a Group of Attic Votive Reliefs with Unusual Decoration. In: DIJKSTRA, Jitse; KROESEN, Justin; KUIPER, Yme. *Myths, Martyrs, and Modernity: Studies in the History of Religions in Honour of Jan N. Bremmer*. Leiden; Boston: Brill Academic Publishers, 2010, p. 179-191.
- KLÖCKNER, Anja. Visualising Veneration: Images of Animal Sacrifice on Greek Votive Reliefs. In: HITCH, Sara; RUTHERFORD, Ian. *Animal Sacrifice in the Ancient Greek World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 200-222.
- KOCH, Scheila Rotondaro. Os santuários de Asclépio: expressões arquitetônicas, sociais e religiosas nos séculos V, IV e III a.C. 2012. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- LARSON, Jennifer. *Greek Heroine Cults*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995.

- LAWTON, Carol L. Four Document Reliefs from the Athenian Agora. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*. [S.l.], v. 64, n. 1, p. 121-130, 1995.
- LAWTON, Carol L. Children in Classical Attic votive reliefs. *Hesperia Supplements*. Princeton, v. 41, p. 41-60, 2007.
- LAWTON, Carol L. The Athenian Agora: results of excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens. Volume 38. Votive reliefs. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 2017.
- LECHAT, Henri. Hygieia. In: DAREMBERG, C.; SAGLIO, E. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments. Tomo 3, 1. Paris: Librairie Hachette, 1900, p. 321-332.
- LEE, Mireille. Body, dress, and identity in ancient Greece. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2015.
- LEVENTI, Iphigeneia. Η εικονογραφία της Υγείας στα κλασικά χρόνια. Departamento de Arqueologia e História da Arte, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Atenas, 1992.
- LIDONNICI, Lynn. R. The Epidaurian miracle inscriptions: Text, translation and commentary. Atalanta: Scholars Press, 1995.
- MALHADAS, Daise; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. Dicionário grego-português. Cotia: Ateliê Editorial/Araçoiaba da Serra: Editora Mnema, 2022.
- MELFI, Milena. Lost sculptures from the Asklepieion of Lebena. *Creta Antica*. Catânia, v. 10, n. 2, p. 607-618, 2009.
- MILLER, Holly. Visual Flexibility: Votive and Funerary Banquet Reliefs in Late Classical Attica. *Archaeological Review from Cambridge*. [S.l.], v. 37, n. 2, p. 116-136, 2022.
- MYLONOPOULOS, Ioannis. Incubation. In: BAGNALL, R. et al. The encyclopedia of Ancient History. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd., 2013, p. 3441-3442.

- MYLONOPOULOS, Ioannis. Buildings, Images, and Rituals in the Greek World. In: MARCONI, Clemente (ed.). *The Oxford handbook of Greek and Roman Art and Architecture*. Oxford; Nova Iorque: Oxford University Press, 2014, p. 326-351.
- OBERHELMAN, Steven. Anatomical Votive Reliefs as Evidence for Specialization at Healing Sanctuaries in the Ancient Mediterranean World. *Anatomical votive relief*. Athens Journal of Health. [S.l.], v. 1, n. 1, p. 47-62, 2014.
- OGDEN, Daniel. *Drakon: Dragon myth and serpent cult in the Greek and Roman worlds*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- PARKER, Robert. Greek dedications. In: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*. V. 1. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004, p. 269-281.
- STAFFORD, Emma J. *Worshipping Virtues: Personification and the Divine in Ancient Greece*. Swansea: Duckworth, 2000.
- STAFFORD, Emma J. Cocks to Asklepios: sacrificial practice and healing cult. In: BRULÉ, P.; MEHL, V. *Le sacrifice, nouvelles perspectives (Actes du colloque de Lampeter, 29 août – 3 septembre 2006)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 205-221.
- TAMBORNINO, Julius. Hygieia. In: PAULY-WISSOWA. *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. V. 9, n. 1. Stuttgart: J. B. Metzlersche Buchhandlung, 1914, columnas: 93-97.
- THRAEMER, Eduard. Hygieia. In: ROSCHER, W. H. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. V. 1, n. 2. Leipzig: B. G. Teubner, 1890, columnas: 2772-2792.
- VAN NEDERPELT, Iris. *Fulfilling one's purpose: Reproduction and female agency in classical Attica*. Orientador: Josine H. Blok. 2019. Dissertação (Mestrado). Universidade de Utrecht, Utrecht, 2019.
- VAN STRATEN, Folkert T. *Hiera Kalá: images of animal sacrifice in archaic and classical Greece*. Leiden; Nova Iorque; Köln: Brill, 1995.
- VAN STRATEN, Folkert. Votives and votaries in greek sanctuaries. In: BUXTON, R. G. A. *Oxford Readings in Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 191-223.

VON EHRENHEIM, Hedvig. Greek incubation rituals in Classical and Hellenistic times. Department of Archaeology and Classical Studies, Stockholm University, Estocolmo: Universitetsservice AB, 2011.

WAINWRIGHT, Elaine M. Woman Healing/Healing woman: the Genderization of healing in Early Christianity. Londres, Oakville: Equinox, 2006.

6. IBERIAN FUNERARY ART: A SYNTHESIS ON THE SCULPTURE OF THE SOUTH-EASTERN IBERIAN PENINSULA

Albert-Llorca, M. y Rouillard, P. (2023): *La Dama de Elche, un destino singular*. Madrid: Casa de Velázquez.

Alcalá Zamora, L. (2003): *La necrópolis ibérica de Pozo Moro*. Madrid/Albacete: RAHE/Centro de Estudios Albacetense.

Almagro Gorbea, M. (1983): “Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica”. *Madridener Mitteilungen*, 24, 177-293.

Almagro Gorbea, M. (1983a): “Pilares-estela ibéricos”. En *Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch*, Vol. III. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 7-20.

Aranegui, C. (2018): *La Dama de Elche. Dónde, cuándo y por qué*. Madrid: Marcial Pons.

Blanco Frejeiro, A. (1962): “El toro ibérico”. En: *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina: Murcia, 1961-1962 / Cayetano de Mergelina y Luna*. Murcia: Universidad de Murcia, 163-196.

Blánquez, J. (1992): “Nuevas consideraciones en torno a la escultura ibérica”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 19, 121-143. DOI: <https://doi.org/10.15366/cupauam1992.19.005>

Castelo Ruano, R. (1990): *De arquitectura ibérica: Los elementos arquitectónicos y escultóricos de El Cigarralejo (Mula, Murcia)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Castelo Ruano, R. (1995): “Los elementos arquitectónicos y escultóricos de la necrópolis ibérica de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante). Ensayo de

interpretación”. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, N°. 35, 165-188.

Chapa, T. (1980): *La escultura zoomorfa ibérica en piedra*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:
<https://eprints.ucm.es/52302/1/5309853705.pdf> [Última consulta 11-05-2023]

Chapa, T. (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*. Madrid: Ministerio de Cultura

Chapa, T. (1986): *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*. Madrid: Consejo Superior De Investigaciones Científicas

Chapa, T. (1993): “La destrucción de la escultura funeraria ibérica” *Trabajos de Prehistoria*, 50, 185-195. DOI: <https://doi.org/10.3989/tp.1993.v50.i0.496>

Chapa, T. (2009): “Influencias griegas en la escultura ibérica”. En Olcina, M. y Ramón, J.J. (eds.): *Huellas griegas en la Contestania ibérica*. Alicante: MARQ, 76-85

Chapa, T. e Izquierdo, I. (2012): “Talleres de escultura ibérica en piedra: a propósito de algunos ejemplos del sureste peninsular”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, 29, 237-264.

Chapa, T. y Martínez Navarrete, M.I. (2020): “La escultura ibérica y sus implicaciones territoriales”. En Díaz del Río Español, P.; Lillios, K.T. y Sastre, I. (coords.): *The matter of prehistory. Papers in honor of Antonio Gilman Guillén*. Madrid: Consejo Superior De Investigaciones Científicas, 321-334

Chapa, T. y Pérez Blasco, M. (2023): “La importancia del color en la escultura ibérica: el caso del león de Elche”, *Archivo Español de Arqueología*, 96, 1-18. DOI: <https://doi.org/10.3989/aespa.096.023.01>

Chapa, T.; Belén, M.; Rodero, A.; Saura, P. y Asiaín, R. (2021): “La Dama de Baza. Nuevas aportaciones a su estudio iconográfico a través del color y la fotografía”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 40, 47-65

Cuadrado, E. (1984): “Restos monumentales funerarios de El Cigarralejo”, *Trabajos de Prehistoria*, 41, 252-270

Cuadrado, E. (1987): *La necrópolis ibérica de El Cigarralejo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Cuadrado, E. (1995): “La dama sedente de El Cigarralejo”. En A.A.V.V.: *Actas del XII Congreso Internacional de Arqueología*. Galicia: Junta de Galicia, 247-250.
- Fernández de Avilés, A. (1948): “De escultura iberorromana. Un nuevo tipo de cabeza masculina”, *Archivo Español de Arqueología* 70, vol. XXI, 69-77.
- García Cano, J.M. (1997): *Las necrópolis ibéricas de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). I. Las excavaciones y estudio analítico de los materiales*. Murcia: Universidad de Murcia DOI: <https://doi.org/10.21071/aac.v0i.11333>
- García Cano, J.M. y Page. V. (2004): *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)*. Murcia: Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo
- García Cardiel, J. (2012): “¿Y qué fue de la estatua del abuelo?: la reutilización de la escultura ibérica”. En Aldea, J.M; Ortega Martínez, P.; Pérez Miranda, I; De Soto García, M.R. (coords.): *Historia, identidad y alteridad: Actas del III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*, 279-303.
- García Cardiel, J. y Olmos, R. (2021): “The Pozo Moro reliefs (Chinchilla, Spain): A Mediterranean hero between east and west”, *Oxford Journal of Archaeology*, 40 (3), 250-267. DOI: <https://doi.org/10.1111/ojoa.12226>
- García López, A. (2022): “En los albores de la escultura ibérica. Notas sobre las facies antiguas (fines del s. VI – mediados del V a.C.) en la provincia de Albacete”, *Panta Rei*, 16, 59-82. DOI: <https://doi.org/10.6018/pantarei.514311>
- García y Bellido, A. (1943): *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Madrid: CSIC.
- García y Bellido, A. (1980): *Arte ibérico en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Godefroy, C., Ontañón, R. y Rouillard, P. (2021): *Picasso íbero*. Santander: Centro Botín.
- Izquierdo, I. (2000): *Monumentos funerarios ibéricos. Los pilares estela*. Valencia: Servicio de Investigaciones Prehistóricas.
- Jiménez Vialás, H. (2006): “El "corpus" de "Escultura Ibérica" de Augusto Fernández de Avilés”. En: *Augusto Fernández de Avilés en homenaje / coord. por Juan Blánquez Pérez, Lourdes Roldán Gómez, Helena Jiménez Vialás*, 259-274.

- Jorge Aragonese, M. (1965): “Dos nuevas necrópolis ibéricas en la Provincia de Murcia”, *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 23, 80-90
- León, P. (1998): *La sculpture des ibères*. París L’Harmattan.
- Lillo, P. A. (1990): “Los restos del monumento funerario ibérico de El Prado (Jumilla, Murcia)”. En *Homenaje a Jerónimo Molina García*, 135-161
- Negueruela, I. (1990): *Los monumentos escultóricos del Cerrillo de Porcuna (Jaén): estudio sobre su estructura interna, agrupamientos e interpretación*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Page, V. y García Cano, J.M. (1993-1994): “La escultura en piedra de Cabecico del Tesoro (Verdolay, La Alberca, Murcia)”, *Verdolay*, 5, 35-60.
- Paris, P. (1903-1904): *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. Paris: Leroux.
- Prados, F. (2007): “A propósito del pilar estela ibérico de Monforte del Cid (Alicante): elementos para una discusión”, *Habis*, 38, 79-98.
- Quesada, F. (1989): “Sobre la cronología de la destrucción escultórica en la necrópolis del Cabecico del Tesoro (Verdolay-Murcia)”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 26, 19-24.
- Rada Delgado, J. de D. (1875): *Antigüedades Del Cerro de los Santos*. Madrid: Academia de la Historia.
- Robles Moreno, J. y Fenoll Cascales, J. (2024): *La escultura y arquitectura de El Cigarralejo: El paisaje funerario de una necrópolis contestana*. Murcia: ASAMIC/CARM.
- Robles Moreno, J. (2024): *Monumentos ibéricos: decoración arquitectónica con relieves no figurativos. Contexto, talleres e iconografía*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ruano, E. (1987): *La escultura humana de piedra en el Mundo Ibérico*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Rueda, C. (2011): *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir (ss. IV a. n.e.- I d.n.e)*. Jaén: Universidad de Jaén.

- Ruiz Bremón, M. (1989): *Los exvotos en el santuario ibérico del Cerro de los Santos*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- Tarradell, M. (1968): *Arte ibérico*. Barcelona: Poligrafía.
- Tortosa, T. y Suárez Martínez, D. (2020). “La presencia de la arqueología ibérica en las Exposiciones Universales e Internacionales de finales del siglo XIX y principios del XX”. *Lucentum*, XXXIX, 295-328.
- Valenciano Prieto, M^a del C. (2000). *El Llano de la Consolación (Montealegre del Castillo). Revisión crítica de una necrópolis ibérica del sureste de la Meseta*, Albacete: Centro de estudios albaceteños.
- Verdú, E. (2015): *La necrópolis ibérica de L’Albufereta. Ritos y usos funerarios en un contexto de Interacción cultural*. Alicante: MARQ.
- 7. BENDIDEIA, O FESTIVAL DAS TOCHAS EM ATENAS (430-429 A.C.): DEBATES E DISCUSSÕES**
- Adam, James. **The Republic of Plato**. Edited with critical notes, commentary and appendices by James Adam with introduction. D. A. Ress. Vol. I-V. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 2009.
- Archibald, Z. H. **The Odrysian Kingdom of Thrace, Orpheus Unmasked**. Oxford, 1988.
- Arnaoutoglou, I. *Cult Associations and Politics: Worshipping Bendis in Classical and Hellenistic Athens*. **SCI.DAN.H. 8 • 9**, 2015, 25-56.
- Gomme, A. W. *A Historical Commentary on Thucydides, The Ten Years’ War*, Volume II, Books II–III. Oxford: OUPress, 1956, 214.
- Janouchova, P. *The cult of Bendis in Athens and Thrace*. **Graeco-Latina Brunensia 18**, 2013, 1, 95-106.
- Hulsey, J. D. **The Piraeus and the Panathenaia: Changing Customs in Late-Fifth Century Athens** University of Houston Architecture 2015, 1-16
- MacDougall, B. D. *Michael Choniates at the Christian Parthenon and the Bendideia Festival of Republic*. **Greek, Roman, and Byzantine Studies 55**, 2015, 273–299.
- Marazov, I. **Thracian mythology**. IK Sekor Press, Sofia, 2001

Ferguson, W. S. *The Attic Orgeones* **HThR** 37, 1944, 96–104.

Nilsson, M. P. *Bendis in Athens*. **From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek III**, 1942, 169–188.

Parke, H.W. **Festivals of the Athenians**. 1977

Pache, C. O. *Barbarian Bond: Thracian Bendis Among the Athenians*. Asirvatham, S. R.; Pache, C. O.; – Watrous, J. [eds.]. **Between Magic and Religion**. Maryland, 2001, 3–12.

Sekunda, N. *The Mounted Torch-Race at the Athenian Bendideia*. **The Religious Aspects of War in the Ancient Near East, Greece, and Rome**, Brill, 2016.

Simms, R. *The Cult of the Thracian Goddess Bendis in Athens and Attica*. **Ancient World**, 18, 1988, 59–76.

Wijma, S. **Embracing the Immigrant**, 2018, 139-45.

Wijma, S. *Spoken from the grave: The construction of social identities on the funerary monuments of metics in Classical Athens*. S. D. Gartland, & D. W. Tandy (Eds.), **Voiceless, Invisible, and Countless in Ancient Greece: The Experience of Subordinates, 700-300 BCE**, Oxford University Press, 2023, 207-242.

8. RELECTURAS DE UN MITO CLÁSICO EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA: PSIQUE Y CUPIDO EN LA MIRADA DE FULGENCIO EL MITÓGRAFO

Cardigni, Julieta, “Unity and Parody or how to read a Menippean Satire”, *Ancient Narrative*, University of Groningen, vol. 16: 111-126, 2020.

Courtney, E. “Parody and literary allusion in Menippean Satire”, *Philologus*. 106:1/2, p. 86, 1962.

Cullhed, Anders, *The Shadow of Creusa*. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015.

Dick, Adolfus, *Martianus Capella*, Teubner: Leipzig, 1925.

Dronke, Peter, *Verse with Prose from Petronius to Dante: the Art and Scope of the Mixed Form*, MA and London: Harvard University Press, 1994.

Dietz, David B. “*Historia* in the Commentary of Servius” *TAPhA* 125: 61-97, 1995.

- Helm, Rudolph, *Fabii Planciadis Fulgentii V.C. Opera*, Leipzig: Teubner, 1898.
- Lazzarini, Caterina, “*Historia/ fabula*: forme della costruzione poetica virgiliana nel commento di Servio all’ *Eneide*”, *MD*, 12, Pisa: 117- 144, 1984.
- Relihan, Joel, *The tale of Cupid and Psyche. Apuleius*, Indianapolis: Hackett Publishing, 2009.
- , *Ancient Menippean Satire*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- , “*Mythologiae* 1. 20-21”, *AJPh*, 109: 229-230, 1988.
- , “Ovid’s *Metamorphoses* 1. 1-4 and and Fulgentius’ *Mythologiae*”, *AJPh*, 105: 87-90, 1984.
- Rosa, Fabio, *Fulgenzio. Commento all’ Eneide*, Milano: Luni, 1997.
- Shanzer, Danuta, *A Philological and Philosophical Commentary on Martianus Capella's de Nuptiis Philologiae Et Mercurii Book I*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- Thilo, Georg- Hagen, Hermann, (eds.) *Servius. Vergilii carmina commentarii*, Leipzig: Teubner, Leipzig, 1881- 1902.
- Valero Moreno, Juan Miguel, “La *Expositio Virgilianae Continentiae* de Fulgencio: poética y hermenéutica”, *Revista de poética medieval*, 15 (2005): 112-192.
- Venuti, Marina, *Il prologus delle Mythologiae di Fulgenzio. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. (Collana di Studi Latini 91.) Pp. 305. Naples: Paolo Loffredo, 2018.
- Whitbread, Leslie George (tr.), *Fulgentius the Mythographer*, Columbus: Ohio State University Press, 1971.
- Willis, James, *Martianus Capella*. Leipzig: Teubner, 1983.
- , *Ambrosius Theodosius Macrobius*. Leipzig: Teubner, 1970.
- Wolff, Étienne- Dain, Philippe, *Fulgence. Mythologies*, Villeneuve d'Ascq: Presses du Septentrion, 2013.
- Wolff, Étienne, “Les spécificités de Fulgence dans les *Mitologiae*”, *Polymnia*, 1, 2015.

9. RÉÉDITER LE CORPUS DES PARTITIONS MUSICALES GRECQUES ANTIQUES

Bélis, Annie 1984. « Un nouveau document musical ». *Bulletin de Correspondance Hellénique* 108 (1), p. 99-109.

———. 1992 = *Corpus des inscriptions de Delphes. Tome III : Les Hymnes à Apollon*. École française d'Athènes. Paris, De Boccard.

———. 1998. « Un “Ajax” et deux Timothée (P. Berol n° 6870) ». *Revue des Études Grecques* 111 (1), p. 74-100.

———. 2004. « Un papyrus musical inédit au Louvre ». *CRAI* 148 (3), p. 1305-1329. <https://doi.org/10.3406/crai.2004.22786>.

Bellermann, Friedrich (éd.). 1840. *Die Hymnen des Dionysius and Mesomedes: Text und Melodien nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet*. Berlin, Albert Förstner.

———. 1841. *Anonymi Scriptio de musica. Bacchii Senioris Introductio artis musicae : E codicibus parisiensibus, neapolitanis, romano primum*. Berlin, Albert Foerstner.

Capron, Laurent. 2014. « La redécouverte d'un papyrus musical du Louvre » [communication donnée lors du colloque « Reconstitution de la musique et transmission du patrimoine immatériel », organisé par Composante CRPBC de l'HiCSA (EA 4100 – Histoire culturelle et sociale de l'art), mars 2014, Paris]. <https://shs.hal.science/halshs-02552737>.

———. 2023a. « De l'« éta négligé » au « pi tiré vers le bas » : problèmes d'identification et de dénomination des signes musicaux d'après le P. Mich. inv. 1205 ». *APf* 69 (2), p. 296-317. <https://doi.org/10.1515/apf-2023-0017>.

———. 2023b. « La notation musicale dans le papyrus P. CtYBR inv. 4510 : relecture et nouvelles interprétations ». *GRMS* 11 (2), p. 1-29. <https://doi.org/10.1163/22129758-12341391>.

Crusius, Otto. 1891. « Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis. » *Philologus : Zeitschrift für das Klassische Altertum* 50 (1-4), p. 163-72. <https://doi.org/10.1524/phil.1891.50.14.163>.

———. 1894. « Zu neuentdeckten antiken Musikresten ». *Philologus : Zeitschrift für das Klassische Altertum* 52, p. 160-200.

Galilei, Vincenzo. 1581. *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, e della moderna*. Appresso Giorgio Marescotti, Firenze.

Hunt, Arthur S., et Henry Stuart Jones. 1922. « Christian Hymn with Musical Notation ». In *The Oxyrhynchus Papyri*, XV, p. 21-25 ; pl. I. London, Egypt Exploration Society.

Jan, Carl von (éd.). 1895. *Musici scriptores graeci*. Lipsiae, In aedibus B. G. Teubneri.

———, (éd.). 1899. *Musici scriptores graeci: supplementum, melodiarum reliquiae*. Lipsiae, In aedibus B. G. Teubneri.

Jördens, Andrea, Paul Schubert, et al., (éd.) 2005. *Griechische Papyri der Cahiers P .1 und P.2 aus der Sammlung des Louvre (P. Louvre II)*. Papyrologische Texte und Abhandlungen 44. Bonn, Rudolf Habelt.

Kaisin, Mathilde. 2023. « Nouvelles Perspectives Dans l'interprétation Du Signe Mélodique En Forme de V Dans Le Papyrus Musical de Ménandre (P.Oxy. LIII 3705) ». *APf* 69 (1), p. 38-53. <https://doi.org/10.1515/apf-2023-0004>.

Kircher, Athanasius. 1650. *Athanasii Kircheri Fuldensis e soc. Jesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. (...)*. Vol. 1. Roma, ex typographia hæredum Francisci Corbelletti.

Martinelli, Maria Chiara. 2009. « P.Vat.Gr. 7: un nuovo papiro musicale di età tolemaica ». In *La Musa dimenticata: aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, p. 287-302. Seminari e convegni 21. Pisa, Edizioni della Normale.

Meibom, Marcus (éd.) 1652. *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Volumen I*. 2 vol., Elzevier, Pays-Bas.

Najock, Dietmar (éd.). 1975. *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*. Leipzig, B. G. Teubner.

Pöhlmann, Egert. 1970. *Denkmäler altgriechischer Musik: Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 31. Nürnberg, Hans Carl.

Pöhlmann, Egert, et Martin L. West (éd.) 2001. *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*. Oxford, Clarendon Press.

Ramsay, William Mitchell. 1883. « Inscriptions Inédites de l'Asie Mineure ». *BCH* 7 (1), p. 258-278. <https://doi.org/10.3406/bch.1883.4159>.

Reinach, Théodore. 1893. « La musique des hymnes de Delphes ». *BCH* 17 (1), p. 584-610. <https://doi.org/10.3406/bch.1893.3766>.

———. 1919. « Nouveaux Fragments De Musique Grecque ». *Revue Archéologique* 10, p. 11-27.

———. 1922. « Un Ancêtre de la musique d'église ». *La Revue Musicale* 3 (9), p. 8-25.

Schubart, Wilhelm. 1918. « Ein griechischer Papyrus mit Noten ». *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 33 (2), p. 763-768 ; Taf. IV.

Weil, Henri. 1893. « Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique (pl. XXI, XXI bis, XXII) ». *BCH* 17 (1), p. 569-583. <https://doi.org/10.3406/bch.1893.3765>.

Wessely, Carl. 1892. « Papyrusfragment des Chorgesanges von Euripides Orest 330 ff. mit Partitur ». In *MPER* V (éd. Josef Karabacek), p. 65-73. Wien, K.K. Hof- und Staatsdruckerei.

Catalogues en ligne

Diktyon : Base Pinakes (CNRS, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes = UPR 841), <https://pinakes.irht.cnrs.fr/> (accès libre).

MP³ : Base de données Mertens-Pack 3 (CeDoPaL, Université de Liège), <http://www.cedopalmp3.uliege.be/> (accès libre).

TM : Trismegistos (KU Leuven et Univ. Köln), <https://www.trismegistos.org> (sur abonnement).

10. VIRIARCADO E IDENTIDADE CRISTÃ PARA MULHERES NA ANTIGUIDADE TARDIA. POSSIBILIDADES DE PESQUISA A PARTIR DA VIDA DE MACRINA (SÉCULO IV)

Documentação

GRÉGOIRE DE NYSSE. *Vie de Sainte Macrine*: Introduction, Texte Critique, Traduction, Notes et Index par Pierre Maraval (Sources Chrétiennes, n°178). Paris: Edition du Cerf, 1971.

Bibliografia

AMARAL, Ronaldo. *Santos Imaginários, santos reais*: a literatura hagiográfica como fonte histórica. São Paulo: Intermeios, 2013.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Introdução. In: _____. *A Pedagogia do Sexo em o Ateneu*: Gênero e Sexualidade no Internato da “Fina Flor da Sociedade Brasileira”. São Paulo: Annablume, 2015, p. 23-34.

BUTLER, Judith P. *Problemas de Gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CANDIDO, Maria Regina *et al.* Novas Perspectivas sobre a aplicação Metodológica em História Antiga. In: ROSA, Claudia Beltrão da; MARQUES, Juliana Bastos; TACLA, Adriene Baron; MENDES, Norma Musco. (Orgs.). *A busca do Antigo*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011, p. 13-25.

COSTA, Juliana Prata da. A “*santidade impulsionada*” e a autoridade episcopal em obras do reino franco: a comparação dos casos de Radegunda e Monegunda (século VI). 2022. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COSTA, Ricardo da; ZIERER, Adriana. “*Vida de Macrina*: santidade, virgindade e ascetismo feminino cristão na Ásia Menor do século IV”. *PHOÏNIX*, 7, p. 345-359, p. 2001.

COZER, Alexandre. *Os Falos de Príapo e a Masculinidade Romana*: Sexo, Humo e Religião na Príapeia (circa Séc. I d.C.). 2018. Dissertação (Mestrado em HISTÓRIA), Universidade Federal do Paraná.

DUARTE, Paulo. Bispos em ação: a ascensão do episcopado no cristianismo tardo antigo (séc. III-VI). In: BOENAVIDES, Dionathas Moreno; VELOSO, Wendell dos Reis (Orgs.). *Religiosidade, poder e sociedade no medievo: discussões historiográficas*. Porto Alegre: Polifonia, 2019, p. 111-128.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. “*Omnes et Singulatim*”: uma Crítica da Razão Política. In: _____. *Ditos e escritos, volume IV: Estratégia, Poder-Saber*. Org., seleção e revisão técnica Manoel Barros da Motta. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 355-385.

FOUCAULT, Michel. Sobre a História da Sexualidade. In: _____. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução Roberto Machado. 23ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007a, p. 243-276.

GAZALÉ, Olivia. *Le Mythe de la Virilité: um Piège pour les Deux Sexes*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2017.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MATTANA, Clarissa. Hagiografias Femininas e Relações de Gênero no Ocidente Altomedieval: Considerações Teórico-metodológicas. In: BUENO, André da Silva; FORTES, Carolina Coelho; VELOSO, Wendell dos Reis (Orgs.). *Gênero e Sexualidade na Idade Média*. Rio de Janeiro: Sobre Ontens, 2024, p. 29-48.

OLIVEIRA, Clarissa Mattana de. É Possível Escrever uma História das Mulheres a partir de Hagiografias Femininas Alto-Medievais (Séculos V a X)? In: *Sacralidades Medievais*. Goiânia, 24 jun. 2022. Disponível em: <https://sacralidadesmedievais.com/textos-semanais/f/%C3%A9-possivel-escrever-uma-hist%C3%B3ria-das-mulheres>. Acesso em 30 jun. 2022.

PUERTAS, Alberto J. Quiroga. El Obispo como Orator *Christianus*. In: ACERBI, Silvia; MARCOS, Mar; TORRES, Juana. *El Obispo en la Antigüedad Tardía. Homenaje A Ramón Teja*. Madrid: Editorial Trotta, 2016, p. 247-258.

RAPP, Claudia. The elite status of bishops in Late Antiquity in ecclesiastical, spiritual, and social contexts. *Arethusa*. The Johns Hopkins University Press, v. 33, n. 3, p. 379-399, 2000.

REBELO, António Manuel Ribeiro. Da Literatura Clássica à Hagiografia Medieval. In: *Sacralidades Medievais*. Goiânia, 10 jun. 2022. Disponível em: <https://sacralidadesmedievais.com/textos-semanais/f/da-literatura-cl%C3%A1ssica-%C3%A0-hagiografia-medieval>. Acesso em 30 jun. 2022.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-80.

SALISBURY, J. E. Macrina the Younger. In: _____. *Encyclopedia of Women in the Ancient World*. California: ABC-Clío, 2001, p. 201-202.

SILVA, Andreia, C. L. F. Introdução. In: _____. *Hagiografia e História*. Rio de Janeiro: HP Comunicação Editora, 2008. p. 7-15.

UBINA, José Fernández. Origen y Consolidación del Episcopado Monárquico. In: ACERBI, Silvia; MARCOS, Mar; TORRES, Juana. *El Obispo en la Antigüedad Tardía: Homenaje A Ramón Teja*. Madrid: Editorial Trotta, 2016, p. 37-51.

VELÁZQUEZ, Isabel. *Hagiografia y culto a los santos en la Hispania visigoda: Aproximación a sus manifestaciones literarias*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2005.

VELOSO, Wendell dos Reis. Apontamentos Iniciais sobre Virilidade e Inteligibilidade de Gêneros na Proposta de Identidade Cristã de Agostinho de Hipona na Primeira Idade Média (Séculos IV e V). *BRATHAIR*, v. 19, p. 220-238, 2019.

VIGARELLO, Georges. Introdução. A Virilidade, da Antiguidade à Modernidade. In: _____. *História da Virilidade*. Vol. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 11-16.

WILLIAMS, Craig A. *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.

AUTORES

APRESENTAÇÃO

Prof. Dr. Alair Figueiredo Duarte

É Doutor em História Comparada (2017), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em História Comparada (2011), UFRJ e Graduado em Filosofia (2008), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem experiência na área de História Antiga, com ênfase em Guerra e Teatro Grego. Possui estágio de pesquisa supervisionado pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (2014) e pela École Française D' Athenes (2015). É professor substituto da UERJ (Departamento de História). Dentre suas atividades acadêmicas é pesquisador do Núcleo de estudos da Antiguidade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (NEA/UERJ); pesquisador no Núcleo de Estudos da História Medieval Antiga e Arqueologia Transdisciplinar da Universidade Federal Fluminense (NEHMMAT/UFF); integrou o Laboratório de Simulações e Cenários da Escola de Guerra Naval da Marinha do Brasil (LSC-EGN/MB) e faz parte do grupo de pesquisa: Uso Político e Estratégico do poder Marítimo na Atualidade (EGN/MB). Atua como professor nos Cursos de Especialização em História Antiga e Medieval da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CEHAM/UERJ) e, Curso de Especialização em Patrimônio Educação e Cidadania (CEPEC-CMCN/NEA-UERJ). Atualmente realiza pesquisa de pós doutoramento pelo Programa de Pós Graduação em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGH/UERJ), com a Pesquisa Intitulada: A figura do trierarcha na rede de contatos políticos atenienses no mar egeu entre 378 a 357 a.C: uma análise sobre a arqueologia do comando marítimo através dos argonautas de Apolônio de Rodes.

INTRODUÇÃO

Prof. Dr. Junio Cesar Rodrigues Lima

Prof. Dr. Junio Cesar é autor do livro Flávio Josefo: o paradigma de circularidade cultural entre as comunidades judaicas e a sociedade romana na Urbs do século I d.C., pesquisador do Núcleo de Estudos da Antiguidade - UERJ desde 2008, fazendo parte da linha de pesquisa CNPq Discurso, Narrativa e Representação. Possui

doutorado (2021) e mestrado (2013) pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com área de concentração em História Política e linha de pesquisa Política e Cultura. Sua tese de doutorado versou sobre o tema Cesareia Marítima: uma análise sociocultural do plano urbanístico de Herodes Magno no século I d.C. Nela ele desenvolveu os conceitos de Identidade Interseccional, Ponto de Referência Mnemônica, Discurso Urbano Materializado e Etnocidade. Durante o mestrado, foi pioneiro na aplicação do conceito de circularidade cultural de Carlo Ginzburg às obras do historiador judeu Flávio Josefo. Ele Integra também o grupo de pesquisadores do Núcleo de Estudos em História Medieval, Antiga e Arqueologia Transdisciplinar da UFF - NEHMAAT, fazendo parte da linha de pesquisa CNPq Cultura, Economia, Sociedade e Relações de Poder na Antiguidade e na Idade Média e, ainda, Usos do Passado no Mundo Moderno e Contemporâneo. Também é pós-graduando em Arquitetura, Urbanismo e História da Arte; Psicanálise Clínica; Psicologia e Coaching na Faculdade Metropolitana. Possui Licenciatura Plena em História pela Centro Universitário Augusto Motta (2009). Atuou como docente da disciplina Metodologia da Pesquisa no Curso de Formação de Oficiais da Academia de Polícia Militar D. João VI. Foi professor de Estudos Romanos do Curso de Especialização em História Antiga e Medieval da UERJ (CEHAM), curso no qual ainda atua como professor colaborador e orientador de TCC. Atuou também como docente no Curso de Especialização em Patrimônio, Educação e Cidadania (CEPEC - Cruzeiro-SP / UERJ). É professor da SEEDUC/RJ, lecionando História no Colégio Estadual Francisco Assumpção, onde também possui habilitação para o ensino de Geografia e Sociologia. Além da sua formação em História, o Prof. Dr. Junio Cesar possui bacharelado em Teologia pelo Seminário Teológico Presbiteriano do Rio de Janeiro (1997), no qual atua como professor de História do Pensamento Cristão, Metodologia Científica, Didática, Educação Cristã, Andragogia, Prática da Pregação, Discipulamento e Prática do Ensino; sendo orientador e examinador de diversos TCC produzidos pelos discentes da instituição. Tem experiência na área de História, Educação, Teologia, Religião e na aplicação de conceitos da Antropologia Histórica, Psicologia Social, Sociologia, Teoria Literária, Cultura Material, Micro-História, Geografia Cultural e Linguística com ênfase nas sociedades mediterrâneas antigas, principalmente na Judeia e em Roma, bem como, possui experiência em teoria e metodologia aplicada a construção do conhecimento

histórico em Mitologia, Análise de Discurso, Análise de Conteúdo, Análise de Imagem, Relações Socioculturais e Relações Políticas.

1. IMAGENS E REPRESENTAÇÕES SEXUAIS MASCULINAS EM SATYRICON DE PETRÔNIO

Prof. Dr. Brian Kibuuka

Professor Adjunto de História Antiga e Medieval (UEFS). Docente Permanente no Programa Pós-Graduação em História (PPGH-UEFS) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL/UEFS). Doutor em História Social na Universidade Federal Fluminense (2021). Mestre em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra (2022), Mestre em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013), Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (2012), Graduado em Letras (Português e Grego Clássico) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013), Graduado em Teologia pela Universidade Metodista de São Paulo (2009). Membro Integrado do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Portugal. Membro do Eurykleia (Institut national d'histoire de l'art - Universidade de Paris 1-Panthéon-Sorbonne, França). Coordenador Geral da Rede Internacional LUCES (Lusophone Collective for Higher Education Support). Pós-doutor em História pela Universidade de Paris 1-Panthéon-Sorbonne (2023). Atua no campo de Estudos Interseccionais de Gênero, Subalternidades, Análise de Discurso e dos Estudos de Gênero.

2. INVOCANDO OS DEUSES HELENOS: A LUTA CONTRA O MEDO E A MORTE NO MAR MEDITERRÂNEO

Prof.^a Dr.^a Camila Alves Jourdan

Atualmente realiza o pós-doutoramento no PPGH da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (12/2023) com bolsa FAPERJ Pós-doutorado Nota 10 (processo SEI 200003/019527/2022) com a pesquisa "'Performances emocionais' de mulheres em luto: as expressões de dor e sofrimento feminino na Hélade (séculos VIII - IV a.C.). Pós-doutorado obtido no PPGH-UFF com a pesquisa "As fronteiras do mar no imaginário grego: um mundo de deuses, de homens e de mortos" (2020-03/2023). Atuou como professora substituta (2019-2021) de História Antiga na Universidade

Federal do Rio de Janeiro (IH - UFRJ). Doutora em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH - UFF) com estágio no ANHIMA (Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques) pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) e bolsista da École Française d'Athènes na categoria de "Bourse Scientifique" (pesquisa mensal na biblioteca da EFA). Mestra em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH - UFF); Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com experiência na área de História Antiga com ênfase nos seguintes temas: navegação grega no período arcaico e clássico (séculos VIII-V a.C.), a méti (astúcia/ardil) dos nautai (navegantes), morte, Emoções e sensibilidades, construção de representações acerca do meio marítimo, iconografia, epigrama. É membro do Núcleo de Estudos de Representações e de Imagens da Antiguidade (NEREIDA).

3. EL OLIMPO ERA UNA FIESTA. ELEMENTOS VISUALES Y SONOROS EN HESÍODO (TEOGONÍA 1-116). UNA LECTURA ANTROPOLÓGICA DEL MITO

Prof.^a Dr.^a María Cecilia Colombani

María Cecilia Colombani possui um doutorado em Filosofia pela Universidade de Morón. É professora de Problemas Filosóficos e Antropologia Filosófica (Universidade de Morón). Foi diretora do Departamento de Filosofia (Universidade de Morón). É professora de Filosofia Antiga e Problemas Especiais da Filosofia Antiga (Universidade Nacional de Mar del Plata). É pesquisadora principal na Universidade de Morón e co-diretora do Projeto de Pesquisa "Mundo Antigo e Cultura Histórica; formas de dominação, dependência e resistência", sediado na Faculdade de Humanidades da Universidade Nacional de Mar del Plata. Ela é autora de "Hesíodo. Uma Introdução Crítica" (2005), "Homero. Uma Introdução Crítica" (2005), "Foucault e o Político" (2009), "Hesíodo. Discurso e Linhagem. Uma abordagem arqueológica" (2016), produto de sua tese de doutorado. Também escreveu capítulos em obras coletivas e artigos em revistas nacionais e internacionais na área. É palestrante convidada anual no Programa de Pós-Graduação em História Comparada na UFRJ. Palestrante convidada na UERJ (Rio de Janeiro), como palestrante ou professora de cursos de pós-graduação. Palestrante convidada anual

no Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, na Universidade do Porto, na Universidade de Aveiro e na Universidade de Lisboa, Portugal. Professora visitante na Universidade de Perugia, Itália.

4. O MEDITERRÂNEO, O MITO DO MARE NOSTRUM ROMANO E A ÉPICA DO RETORNO SOB O FASCISMO

Prof. Dr. Glaydson José da Silva

Possui graduação em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1996) e mestrado e doutorado, também em História, pela Universidade Estadual de Campinas (2001 e 2005, respectivamente), tendo desenvolvido estágio doutoral em História e Arqueologia (Sanduíche) junto ao Musée des Antiquités Nationales de Saint Germain-en-Laye (2003-2004), na França. Realizou pós-doutoramentos junto à Universidade Estadual de Campinas (entre janeiro de 2006 e dezembro de 2010, com apoio financeiro da FAPESP até fevereiro de 2008), junto à Universidade de São Paulo (entre março de 2017 e fevereiro de 2018) e junto à Universidade Estadual Paulista (entre janeiro de 2022 e maio de 2023). Entre novembro de 2011 e março de 2012, com apoio financeiro da FAPESP - Bolsa de Pesquisa no Exterior, realizou pesquisa pós-doutoral na França. Entre novembro de 2022 e maio de 2023, também com apoio financeiro da FAPESP - Bolsa de Pesquisa no Exterior, realizou pesquisa pós-doutoral na Itália. Foi professor Adjunto-A da Universidade Estadual de Londrina (UEL) - Paraná, entre abril e junho de 2008. Atualmente é professor Associado da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), campus Guarulhos. Foi pesquisador colaborador do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, universidade na qual ministrou disciplinas de Teoria da História e exerceu, de março de 2007 a abril de 2009, a função de Diretor Associado do Centro de Estudos e Documentação do Pensamento Antigo Clássico, Helenístico e de sua Posteridade Histórica; foi Diretor deste mesmo Centro entre abril de 2009 e outubro de 2011 e, de fevereiro de 2018 a dezembro de 2022, reassumiu as funções de Diretor Associado. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga, atuando, principalmente, nos seguintes temas: tradições interpretativas em História Antiga, relações entre Antiguidade e modernidade/leituras contemporâneas do mundo antigo. Foi coordenador nacional do Grupo de Trabalho de História Antiga,

da ANPUH (2011-2013). Foi avaliador do Ministério da Educação para fins de autorização, reconhecimento e credenciamento de cursos de História (2007-2022). Foi membro da equipe responsável pela implantação da Proposta Curricular de História para o Ensino fundamental e Médio do Estado de São Paulo (2007-2008). É autor de livros didáticos. Foi criador e é editor da Heródoto - Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-Asiáticas - periódico bilingue da Universidade Federal de São Paulo. É coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-asiáticas, da EFLCH/Unifesp. É assessor ad hoc da FAPESP.

5. A DEUSA HIGEIA NOS RELEVOS VOTIVOS DO SÉCULO IV A.C.: GÊNERO E SAÚDE NOS RITUAIS DE CURA DA GRÉCIA CLÁSSICA

Prof. Dr. João Vinícius Gondim Feitosa

Possui o título de Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (2024) e o de Mestre em História e Espaço pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2014). Possui graduação em Bacharelado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (2011) e graduação em Licenciatura em História pela Universidade Federal de Pernambuco (2010). Atualmente, é membro do GEAF: Grupo de Estudo Antiguidades em Fluxo (UFPE) e participa também do Messalinas: Grupo de Estudos sobre Gênero e Sexualidade na Antiguidade (USP). Tem experiência na área de ensino e pesquisa em História, com ênfase em História Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: espaço, iconografia, gênero, rito e saúde. E-mail: joaofeitosa377@gmail.com

6. IBERIAN FUNERARY ART: A SYNTHESIS ON THE SCULPTURE OF THE SOUTH-EASTERN IBERIAN PENINSULA

Prof. Dr. José Fenoll Cascales

Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Phd. Orihuela, 1999.

UMU, Historia del Arte (2017 - 2021)

UMU, Máster en Gestión e Investigación del Patrimonio Histórico-Artístico.

Contacto: jose.fenoll@uam.es

7. BENDIDEIA, O FESTIVAL DAS TOCHAS EM ATENAS (430-429 A.C.): DEBATES E DISCUSSÕES

Prof. Dr. José Roberto de Paiva Gomes

Professor adjunto de História Antiga e Medieval da UERJ. Concluiu o Mestrado (2004) e doutorado pelo PPGHC/UFRJ (2015). Pós-doutor pelo PPGH/UERJ (2019). Pesquisador colaborador do NEA/UERJ. Coeditor das revistas *Jornal Philia*, *Fórum de Debates*, *Nearco* e *Enea* com a Prof.^a Dr.^a Maria Regina Candido (NEA/PPGH E PPGHC/UFRJ). Em seu currículo Lattes os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: Grécia e Roma, história das mulheres, educação no mundo antigo, mitologia, literatura clássica, atividade ritual, antropologia cultural, cultura material e numismática greco-romana. Possui estágio de pesquisa supervisionado pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (2012) e pela École Française D'Athenes (2012). Atua como professor nos Cursos de Especialização em História Antiga e Medieval da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CEHAM/UERJ) e Curso de Especialização em Patrimônio Educação e Cidadania (CEPEC-CMCN/NEA-UERJ).

8. RELECTURAS DE UN MITO CLÁSICO EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA: PSIQUE Y CUPIDO EN LA MIRADA DE FULGENCIO EL MITÓGRAFO

Prof.^a Dr.^a Julieta Cardigni

Julieta Cardigni es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, con orientación en Lenguas y Literaturas clásicas. Es docente del grado y posgrado en la misma Universidad, e Investigadora de CONICET en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es también docente en la Universidad Pedagógica Nacional y en el Doctorado de la Universidad del Sur. Ha publicado numerosos artículos de su especialidad –Literatura latina tardoantigua— en revistas nacionales e internacionales, y ha dirigido proyectos de investigación sobre su tema de trabajo. E-mail: jcardigni@yahoo.es

9. RÉÉDITER LE CORPUS DES PARTITIONS MUSICALES GRECQUES ANTIQUES

Prof. Dr. Laurent Capron

Centre National de la Recherche Scientifique / French National Centre for Scientific Research, UMR 8230 – Centre Jean Pépin, Faculty Member

Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UFR de GREC, Alumnus

École Normale Supérieure, Département des Sciences de l'Antiquité, Department Member

10. VIRIARCADO E IDENTIDADE CRISTÃ PARA MULHERES NA ANTIGUIDADE TARDIA. POSSIBILIDADES DE PESQUISA A PARTIR DA VIDA DE MACRINA (SÉCULO IV)

Prof. Dr. Wendell dos Reis Veloso

É Professor Adjunto de História Medieval da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; é Doutor (2019) e Mestre (2014) em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PPHR/UFRRJ) com bolsa CAPES-DS, graduado em licenciatura (2009) e bacharelado (2011) em História pela Universidade Gama Filho. É pesquisador do PEM - Programa de Estudos Medievais/UERJ; do LabQueer - Laboratório de Estudos das Relações de Gênero, Masculinidades e Transgêneros/UFRRJ; do ATRIVM - Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade/UFMS; e do Agios - Grupo de Estudos sobre Hagiografia e Santidade/UFF. Possui interesse em História do Império Romano e História Medieval, especialmente História dos cristianismos, Literatura Eclesiástica, Santidade e Estudos de Gênero. Também possui interesse por Ensino de História em âmbito escolar. Durante a graduação, foi bolsista CNPq-PIBIC/UGF com o projeto sobre o Regramento Sexual na Idade Média a partir dos Concílios Lateranenses (Sécs. XII-XIII). E-mail: wendell.veloso@uerj.br

Mito, Festivais e Representações no Mediterrâneo Antigo

Imaginários, ritos e identidades nas culturas do mundo antigo

Entre deuses e homens, entre o rito e a política, entre o mar e a cidade — o Mediterrâneo Antigo foi um espaço de intensas negociações simbólicas e culturais. Este livro convida o leitor a percorrer esse território plural, onde mitos fundavam mundos, festivais organizavam o tempo social e representações moldavam identidades.

Reunindo especialistas de diversas áreas das Humanidades, *Mitos, Festivais e Representações no Mediterrâneo Antigo* apresenta estudos que abordam desde a performatividade de gênero em *Satyricon*, de Petrônio, até os ritos de cura votiva, os festivais cívico-religiosos, a música grega, a escultura funerária ibérica e as reinterpretações cristãs dos mitos clássicos. A coletânea integra História Antiga, Antropologia Histórica, Estudos de Gênero, Filologia Clássica e História das Religiões, lançando luz sobre as múltiplas formas de experiência simbólica na Antiguidade.

Trata-se de uma obra que não apenas observa o passado, mas o interroga: como as sociedades antigas pensaram o poder, o corpo, o sagrado e o tempo? Como seus gestos rituais e narrativas míticas nos ajudam a compreender os mecanismos que forjam e legitimam os sentidos da existência humana?

Destinado a historiadores, classicistas, antropólogos, estudiosos da religião e leitores interessados na complexidade do mundo antigo, este livro é um convite à travessia — e à escuta das vozes que o tempo não silenciou.

