UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

O CICLO DE ELÊUSIS:

IMAGEM E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

EM ATENAS NO SÉCULO IV a.C.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CAROLINA MACHADO GUEDES

ORIENTADORA: Prof[a] Dr[a] HAIGANUCH SARIAN

SÃO PAULO

2009

GUEDES, C.M.

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

O CICLO DE ELÊUSIS: IMAGEM E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL EM ATENAS NO SÉCULO IV a.C.

Carolina Machado Guedes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, para a obtenção de título de Mestre em Arqueologia

Orientadora: Prof[a]. Dr[a]. Haiganuch Sarian
Linha de pesquisa: Artefatos e cultura material: significados e potencialidades

São Paulo
2009

À minha família que sempre esta comigo...
não importa onde eu vá

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao CNPq e à FAPESP pelo apoio referente ao custeio das bolsas de estudo. Aos funcionários e professores do MAE-USP.

Aos meus grandes amigos Álvaro e Louise pelas discussões, conversas, desabafos e os grandes momentos que dividimos.

Ao Professor Dr. Álvaro Hashizume Allegrette pelos grandes conselhos, ao Professor Dr. André Leonardo Chevitarese por me mostrar um novo caminho, ao Professor Dr. Denis Vialou e à Professora Dra. Agueda Vilhena Vialou por terem me proporcionado uma experiência singular nos campos em Mato Grosso

À Maria Fernanda e Camila, companheiras de Mestrado e aos colegas da Pós-Graduação do MAE-USP

Agradeço imensamente à Professora Dra. Haiganuch Sarian, profissional exemplar e um modelo, que me orientou nessa dissertação e também (talvez sem notar), para muito além dela.

Finalmente aos principais responsáveis por tudo que conquistei até o momento: Meus pais Marco Aurélio e Maria Candida, meus irmãos Bruno, Letícia e Helena, meus sobrinhos Victória, Gabriel e Nika e minha avó Rosalina... um grande obrigado, de todo meu coração

RESUMO

Essa dissertação de Mestrado trata das relações entre as transformações nas representações dos vasos áticos de figuras vermelhas do IV século a. C. sobre os Mistérios de Elêusis, e as transformações sociais ocasionadas pelo conflito bélico do Peloponeso do V século a.C. Partindo dessa relação, e seguindo a proposta de Henri Metzger, as mudanças identificadas nas representações vasculares do ciclo eleusino estão intrinsecamente ligadas às transformações sociais, religiosas, políticas e econômicas do IV século em Atenas.

Essa dissertação se divide em questões teórico-metodológicas relativas à analise e interpretação das imagens nos vasos; a compreensão dos Mistérios; a contextualização social, econômica, política e religiosa de Atenas no IV século e por fim a analise das imagens do ciclo eleusino.

Palavras-chave: Mistérios, Iconografia, Cerâmica, Transformação, Atenas Clássica, Elêusis

ABSTRACT

This work deals with the relations between the changes in the Eleusinian figuration of the Athenian red-figure vases in the fourth-century B.C. and the social changes related to the fifth-century Peloponnesian War. Our departure point lay in the proposition made by Henri Metzger that the changes identified in the images of the Eleusinian Mysteries are strictly connected with the social, religious, political e economic changes of the fourth-century Athens.

This text is divided into theoretical-methodological questions about the analysis and interpretation of the images on vases; the comprehension of the Mysteries itself; the social, economical, political and religious contextualization of fourth-century Athens and finally the interpretation and analysis of the Eleusinian images.

Key-Words: Mysteries, Iconography, Ceramic, transformation, Classical Athens, Eleusis

ÍNDICE

Introdução.....p.8

Capítulo 1: Teoria e Método.....p.17

1.1 Os vasos cerâmicos.....p.18.

1.2 Representações iconográficas nos vasos cerâmicos.....p.21

1.3 Iconografia eleusina p.27

1.4 Para a sua interpretação.....p.29

1.5 Quadro classificatório.....p.34

Capítulo 2: Metzger.....p.36

2.1. Metzger introduz o assunto: O repertório iconográfico eleusino.....p.37

2.2. Revisão.....p.48

2.3. Apenas uma ressalva: Core-Perséfone.....p.49

Capítulo 3: O século IV p.51

3.1. O quadro se forma: contextualização.....p.52

3.2. A nova mentalidade p.70

3.2.1. A liberdade garantida.....p.72

3.2.2. Nova mentalidade: novo repertório.....p.74

3.2.3. A construção do segundo sentido.....p.77

3.3. O repertório iconográfico eleusino.....p.79

Capítulo 4: Os Mistérios.....p.83

4.1 Atenas e Elêusis p.84

4.1.2. O *hino*: eliminando um problema de interpretação.....p.85

4.1.3. A participação nos Mistérios como signo da unidade helênica.....p.87

4.1.4. O caráter agrário dos Mistérios.....p.89

4.1.5. Elêusis e os Mistérios.....p.90

4.1.6. Os Mistérios de Elêusis: devoção pessoal.....p.93

4.1.7. Os Mistérios de Elêusis no século IV.....p.94

4.1.8. O santuário de Deméter no século IV.....p.97

4.1.9. O indivíduo no centro: uma escolha pessoal p.99

Capítulo 5: As imagens.....p.101

5.1. Análise das imagens.....p.102

5.1.1 Ciclo de Triptólemo.....p.104

5.1.2 Ciclo de Pluto.....p.110

5.1.3 Ciclo de Core-Perséfone.....p.118

5.1.4 Ciclo de Dioniso.....p.120

5.1.5 Ciclo de Héracles.....p.125

5.1.6 Ciclo do Culto.....p.128

5.2 Considerações finais sobre as imagens.....p.130

5.3. Conclusão.....p.134

5.4 Sobre o catálogo.....p.137

5.5 Abreviaturas utilizadas no catálogo.....p.138

5.5.1 O catálogo.....p.141

5.6 Bibliografia.....p.145

5.7 Páginas da internet.....p.154

6. Pranchas.....p.155

Introdução

'Apenas aqueles iniciados nos Mistérios eleusinos podem ter esperança no final de suas vidas e pela Eternidade', é o que diz Sófocles[1] sobre a iniciação aos Mistérios[2]. Assim como ele, diversos outros estimados pensadores da antiguidade também falaram sobre a importância e o que significava ser iniciado em Elêusis. Aristóteles fala sobre a satisfação e felicidade daqueles que foram iniciados[3] por não precisarem se preocupar mais com um duro advir. A iniciação consistiria em uma fonte de felicidade[4]. Platão[5] a define como a mais bem-aventurada das iniciações, pela qual todos os males do futuro eram subtraídos e o que restava era uma vida plena e tranquila.

É esse o espírito reinante no século IV sobre a principal dádiva recebida por aqueles que escolheram ser iniciados em Elêusis. Burket[6] indica dois sentimentos fundamentais daqueles que passavam pelos ritos de iniciação: felicidade e conforto. No século IV[7], com as perturbações sociais, políticas e religiosas ocasionadas pelo conflito bélico do Peloponeso, as estruturas internas dos ritos eleusinos bem como as necessidades pessoais daqueles que procuravam a iniciação nos Mistérios das Duas Deusas Deméter e Core-Perséfone em Elêusis mudaram profundamente. A relação inerente de Deméter com os grãos e principalmente com o trigo e a simbologia das estações representada pelo rapto e o retorno de sua filha, dão espaço a uma concepção de vida, felicidade e salvação pessoal. Ao afastar o temor da morte, a iniciação nos Mistérios era uma garantia de um destino melhor em vida e no além-

---

[1] Fr. 837, (1995:99)

[2] Fica entendido aqui que sempre ao utilizarmos Mistérios com letra maiúscula estamos nos referindo tão somente aos Mistérios de Elêusis.

[3] Sobre la Filosofia, fr. 14 (1995: 113)

[4] 1995: 393

[5] Fedro, 250-c (1995: 109)

[6] 1987: 285

[7] Todas as datas são antes de Cristo exceto aquelas por nós especificadas

mundo[8]. Mas explicaremos melhor o que foram os ritos dos Mistérios de Elêusis.

Compreendido entre um dos mais importantes ritos do mundo antigo, definitivamente o mais notável[9] pelo seu alcance e duração, (por volta de mil anos[10]), o caráter democrático da entrada aos Mistérios (todos eram aceitos, homens, mulheres, crianças, metecos, escravos) foi fundamental para a sua popularidade, mas mais do que isso, as dádivas recebidas por aqueles que eram iniciados em Elêusis denotavam felicidade e salvação. Controlado por Atenas e realizado em Elêusis, os Mistérios de Deméter e Core-Perséfone tinham um lugar fixo, ao contrário dos outros templos e santuários espalhados por todo o mundo grego. A prática anual dos ritos era empreendida somente na *pólis* eleusina e lá permaneceu até a destruição do templo nos primeiros séculos depois de Cristo. O ritual era separado em duas partes, uma pública, no exterior aos olhos de todos, incluindo aqueles que não faziam parte dos iniciados, e outra privada, no interior do templo, fechado a todos os estranhos aos ritos. Aqueles que iam ser iniciados em Elêusis, os mistos, deveriam participar de um ritual de purificação um ano antes da realização dos Mistérios, nos chamados Pequenos Mistérios, celebrados em Agrai, condição obrigatória para os desejosos à iniciação. Dentre as práticas abertas do rito estavam o sacrifício de um leitão, a procissão entre Atenas e Elêusis, o brado ritual de Íaco, além do jejum durante todos os dias dos ritos e que era quebrado apenas no último dia. Da parte oculta pouco sabemos. A celebração era realizada dentro do Telestérion, um local único dentre os santuários gregos. Diferentemente de um templo normal onde no interior estava somente a imagem do deus cultuado, o templo de Deméter foi construído para alojar milhares de pessoas ao mesmo tempo, e lá dentro aconteciam os Mistérios[11]. O que podemos dizer é que objetos rituais eram mostrados, e a simbologia do rapto e do retorno de Core-Perséfone estava presente na pratica ritual onde o

[8] Idem: 289

[9] Burkert: 1983: 248 ; Delcourt: 1947 : 136

[10] Burkert: 1987: 285

[11] Idem: 287

ápice final culminava com o retorno da filha aos braços de Deméter e o nascimento de uma criança divina simbolizando a vida e a plenitude. Nos Mistérios não havia um ensinamento, nem um dogma a ser seguido, característica essa presente sempre nas práticas religiosas do mundo grego. O sentimento pessoal que era estimulado. Como colocou Aristóteles, os mistos, aqueles que eram iniciados nos Mistérios não aprendiam com algum ensinamento, mas principalmente *experimentavam* uma emoção através daquilo que era mostrado, e isso ficava marcado e dominava a fé eleusina[12].

Porém a nossa preocupação central e o objeto de nosso estudo não é o *hino*, nem os rituais eleusinos propriamente ditos, mas são as imagens de figuras vermelhas que trataram dos Mistérios de Elêusis nos suportes cerâmicos áticos do século IV. É a partir das transformações nas representações do ciclo eleusino nesses vasos que esse estudo se desenvolverá.

Metzger nos indica uma mudança nas representações do ciclo eleusino, envolvendo tanto questões estilísticas como questões mais profundas como a religiosidade e a fé. Essas transformações nas representações estão diretamente conectadas aos acontecimentos do século IV impulsionados pela Guerra do Peloponeso[13] provocando uma mudança estrutural na fé eleusina e consequentemente nas representações vasculares áticas.

O ponto inicial então é exatamente essa constatação: as mudanças identificadas nas representações vasculares do ciclo eleusino estão intrinsecamente ligadas às transformações sociais, religiosas, políticas e econômicas do IV século em Atenas.

A nossa leitura é orientada pela colocação feita por Henri Metzger[14] sobre o segundo sentido presente nas imagens do contexto eleusino, e que encontramos suporte também nos estudos da maioria dos autores que

---

[12] 1997: 393.

[13] Cf. capítulo 3

[14] METZGER: 1951

trabalharam os ritos dos Mistérios de Elêusis[15]. Louis Dyer em seu breve ensaio nos mostra que os Mistérios eleusinos lidaram com a natureza secreta, ou escondida dos deuses (e heróis) dos Mistérios de Elêusis[16]. As análises sobre o contexto heleno[17] nos demonstram que o grego no geral e o ateniense em particular tiveram que lidar com uma sucessão de acontecimentos que influenciaram de maneira decisiva na conformação de uma nova mentalidade, esta bastante distinta daquela do século anterior, que diante dos conflitos praticamente incessantes do século IV levaram a uma transformação não somente política e social, mas que ficou marcada pelas suas expressões artísticas, culturais e religiosas[18]. Para nós essas marcas ficaram gravadas nos vasos de figuras vermelhas do IV século.

É de comum acordo entre os autores que trataram do tema dos Mistérios de Elêusis que houve uma mudança nos ritos, uma mudança profunda e fundamental[19] que fez dos Mistérios de Deméter uma religião, ou como prefere chamar Walter Burket, um rito, como nenhum outro.

As representações esquemáticas do ciclo eleusino nos vasos áticos seguem duas linhas principais e em certo ponto reguladoras: os próprios ritos de Mistério e a tradição mitológica eternizada pelo *hino homérico a Deméter*. O *hino,* narra a trajetória da deusa Deméter no mundo dos homens a procura de Core-Perséfone após o rapto de sua filha pelo deus do submundo, o irmão de Zeus, Hades/Plutão[20]. Pela lenda, Zeus deu a seu irmão a permissão de tomar Core-Perséfone em seus braços e fazê-la a rainha dos mortos ao seu lado. Arrebatada da convivência com sua mãe e os outros deuses, Core-Perséfone permanece no sub-mundo até a intervenção do próprio Zeus. Durante o período da ausência da filha, Deméter deixa o Olímpo para vagar pelo mundo

[15] Chamamos especial atenção para os trabalhos sistemáticos de Foucart (1900; 1914); Mylonas (1969); Clinton (1992) e Méautis, (1934; 1959).

[16] DYER : 178

[17] Cf. capítulo 3

[18] Cf. capítulos 1 e 4

[19] Cf. capítulo 4

[20] SÉCHAN, L. et LÉVÊQUE, P. : 1966 : 139

dos mortais a procura de indicações sobre o paradeiro de sua filha. Seu caminho errante a leva para Elêusis, onde é recebida na casa do rei da *pólis* eleusina, Eumolpo. Como ama e disfarçada de mortal, Deméter tenta dar a imortalidade ao filho temporão da família dos Eumolpidas, Demofonte colocando-o no fogo todas as noites. A visão dessa cena choca a todos e por fim Deméter se revela e se exila em uma caverna nas montanhas de Elêusis, inibe o crescimento de todos os vegetais até que sua filha volte para seus braços. Esse constrangimento impele a Zeus para que devolva Core-Perséfone para sua mãe e, enviando Hermes, pede o retorno da donzela. Porém no submundo Hades/Plutão a faz ingerir sementes de romã que a amarra eternamente ao mundo inferior por um terço do ano. Core-Perséfone está então eternamente ligada ao mundo inferior.

Essa narrativa mítica indica claramente as relações entre o ciclo das estações, o nascimento, renascimento e morte. Relações com a perda e o retorno da vida, estão relacionadas com o ciclo dos grãos, principalmente do trigo, e o ciclo da vida. Essa história, de 'evidente caráter propiciatório' representa a trajetória do trigo que desaparece no inverno para brotar na primavera[21]. Mas para além de uma analogia direta com a terra e seus frutos, a lenda trata de sentimentos profundamente humanos, profundamente mortais, como a perda, a morte, a saudade, o sofrimento, o amor, e o reencontro de um ente querido.

Para esclarecer melhor a relação entre os esquemas iconográficos e as tradições mitológicas e rituais de Elêusis, passaremos à explanação de dois exemplares de natureza distintas, e que não fazem parte de nosso repertório de imagens, mas que são fundamentais para a nossa compreensão da formação dos esquemas iconográficos eleusinos, nos deixando espaço para a posterior discussão sobre as interpretações não imediatas, ou do 'segundo sentido' das cenas representadas[22]. São elas a placa de Ninnion do Museu

[21] Montanari: 2008: 30

[22] Cf. capítulo 5

Nacional de Atenas (fig. I)[23] e a hídria com relevos do Museu Hermitage (fig. II)[24].

O primeiro deles é a placa Ninnion do Museu Nacional de Atenas. Num primeiro momento podemos ver no registro inferior à esquerda, Íaco segurando duas tochas dirigindo-se para a direita. Acompanhando Íaco encontra-se dois *mistos* (iniciados), (um homem e uma mulher que aparece com uma coloração de pele branca). A análise de Clinton[25] aponta para o seguinte: que por estarem carregando bornal e varas esses atributos indicariam uma viagem, uma jornada. Nesse caso é a jornada para Elêusis e que estaria nesse momento, em seu destino final. Essa relação da viajem está indicada pela presença da deusa Deméter que está sentada, para a qual se encaminham Íaco e os *mistos*. Ela está virada para a esquerda e segura em sua mão direita uma fiala e apóia em seu ombro esquerdo um cetro. À direita da composição está representado um assento vazio. Essa ausência é Core-Perséfone que ainda está no reino de Hades[26]. Os *mistos* ainda estão chegando e os ritos ainda não começaram.

No registro superior encontramos novamente Deméter representada de maneira muito semelhante ao registro inferior, apenas sua pele é diferenciada: vermelha no registro superior, branca no registro inferior[27]. Dirigindo-se a ela, segurando duas tochas está Core-Perséfone. Atrás de Core, três iniciados. Se a presença de bornais e varas carregados pelos *mistos* no registro inferior indica a chegada dos mesmos ao Santuário de Deméter e o início dos ritos, por outro lado a ausência desses objetos entre os *mistos* no registro superior indica o final dos ritos de Mistério. Para completar, a cena do registro superior apresenta o último dia dos ritos representado pelo jarro provavelmente utilizado para a libação realizada no último dia dos rituais de Mistérios de Elêusis e a

[23] Placa de Ninnion; proveniência: Elêusis; Museu Nacional de Atenas, 11036; 1992: 142

[24] Desenho; hidria com relevos

[25] 1992. 67.

[26] Clinton, op.cit. 73.

[27] A coloração da pele nos foi apontada por Clinton, (op.cit: 73).

plemócoa que está na cabeça da figura feminina central e que dá o nome ao último dia dos Mistérios[28].

O outro exemplar que nos auxilia nas interpretações dos atributos dos deuses e heróis eleusinos, é uma hídria com relevos do Museu Hermitage (fig. II), um exemplar também do século IV. Essa hídria apresenta a reunião dos deuses e heróis eleusinos, onde todos eles estão representados de maneira simétrica em relação às Duas Deusas dos Mistérios. Logo ao lado esquerdo de Deméter estão os dois iniciados míticos Dioniso e Héracles que carrega sua tradicional clava, seguido por Triptólemo sentado em seu principal atributo, o trono alado. Atena está representando a *pólis* ateniense. A Acrópole está representada por um afloramento rochoso no final onde Atena está instalada[29]. A seguir no lado de Triptólemo e Atena respectivamente estão Íaco e Euboleu. Ao lado de ambos encontram-se duas mulheres sentadas, viradas para o centro da composição segurando em suas mãos esquerdas um cetro. Toda essa cena culmina na reunião entre Deméter e Core-Perséfone.

Fig.I

[28] Uma importante e recente discussão é feita por Kevin Clinton, onde o autor indica três fases dos ritos, o início representado pela chegada de Íaco e os *mistos* e a ausência de Core-Perséfone; a volta de Core-Perséfone aos braços de sua mãe; e o dia final das libações indicado pela presença do *plemochoe*. (1994: 73-74).

[29] Cf. Clinton, op.cit, p.78.

Em ambos os exemplares estão apresentados o início e o fim dos ritos, em ambos estão presentes os instrumentos de culto como a plemócoa e os bastões cruzados[30]. Ambos os documentos são composições intencionais e com um significado intrínseco onde seu valor nos é apresentado pelo conhecimento de cada personagem participante do ciclo. São símbolos e representações fundamentalmente rituais que adicionam grande valor ao nosso conhecimento sobre os Mistérios e o panteão eleusino. Além das suas aparentes funções rituais, elas nos revelam também as suas funções simbólicas, que estão intrinsecamente arraigadas em cada personagem.

Esses dois exemplares nos são boas fontes de informação sobre os principais esquemas trabalhados pelos pintores no século IV. Enquanto que por um lado são exímios exemplares dos esquemas mais utilizados na produção das imagens dos vasos nesse século, utilizando elementos dos ritos de Mistérios bem como do *hino*, por outro já nos indicam a simbologia aplicada pelos pintores na presença de determinados personagens bem como dos objetos rituais representados. Como diz Metzger[31], nesse período o foco muda, e as representações entram na categoria de pinturas religiosas, com isso a nossa interpretação sobre essas imagens tem que levar em consideração toda a simbologia intrínseca a essas reproduções iconográficas.

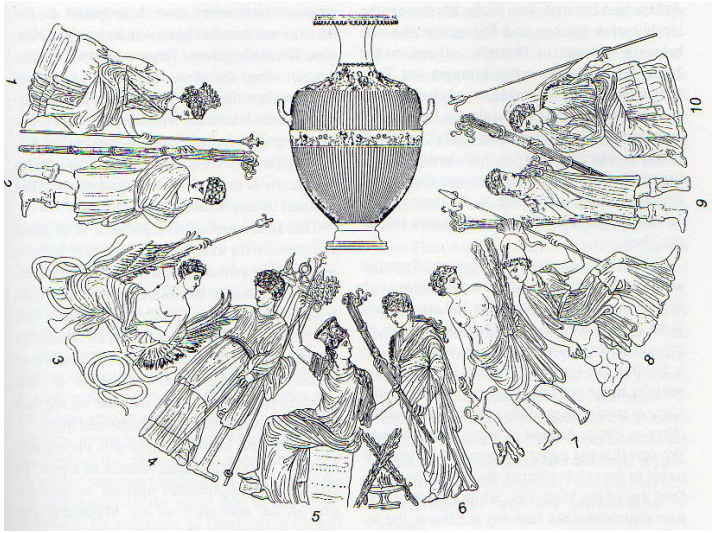


Fig.II

As representações do ciclo eleusino nos suportes cerâmicos do IV século e as transformações desencadeadas pelas mudanças ocorridas na *pólis*

[30] Clinton: 1992 80

[31] 1951: 243

ateniense desse século são o nosso arsenal o qual nos permitirá compreender essa mudança de mentalidade gravada nas pinturas vasculares áticas.

Capítulo 1: Teoria e Método

1.1 – Os vasos cerâmicos

A produção dos utensílios de cerâmica é uma característica que universaliza e ao mesmo tempo singulariza o homem. Se por um lado a produção de vasos cerâmicos está presente nas mais diversas sociedades, por outro os mais diversos grupos apresentam seus traços característicos e particulares na fabricação e decoração de seus potes de cerâmica. Os grupos chamados ceramistas se espalham por todo o globo e com essa difusão é vasta também a quantidade de estudos sobre o tema, do geral ao particular. Arnold demonstra em seu estudo que a produção cerâmica é um comportamento estruturado e imortalizado pelas culturas que as fabricam e fabricaram[32], não é um comportamento aleatório, as mais diversas maneiras de se produzir um vaso ou um pote ou algum utensílio cerâmico comporta sentidos internos, são parte do sistema cognitivo das sociedades e fazem parte das estruturas próprias de cada uma delas. Os potes cerâmicos se mostram como importantíssimos documentos arqueológicos na compreensão das mais diversas culturas que ocupam e ocuparam um espaço em toda parte do mundo. Parece um pouco óbvio e repetitivo essa frase acima, mas de sua simplicidade provém uma enorme verdade, de onde nós arqueólogos e estudiosos do passado humano somos capazes de retirar um número enorme de informações específicas que os vasos cerâmicos, e eles apenas, podem nos dar. A especificidade de cada cerâmica, bem como a especificidade do local onde foram fabricadas exige uma série de aplicações metodológicas e estudos próprios, caracterizando e particularizando cada sociedade, cada modo de fazer, cada cultura por trás desses vestígios.

A grande quantidade de informação que podemos obter com a análise dos vasos cerâmicos, sejam eles inteiros ou vestigiais, (que são a maioria dos achados arqueológicos) apresentam uma grandeza ímpar. Técnicas de preparo, busca pelo material, estudos formais, químicos, estilísticos e

[32] 'Como todo comportamento cultural, o comportamento utilizado na produção e decoração da cerâmica é estruturado; (...). Como uma linguagem, não são as unidades elas mesmas que carregam informações, mas a maneira que as unidades são estruturadas entre elas', (Arnold: 1997: 5).

cronológicos. Esses vestígios cerâmicos possibilitam uma profícua circulação nas mais diversas áreas de conhecimento desde os aspectos tecnológicos de sua produção aos aspectos ideológicos de uma sociedade, e cabe ao arqueólogo discernir ou escolher o tipo de informação que deseja retirar desses valiosos documentos. O conhecimento sobre a história dos estudos cerâmicos nos ajuda a melhor compreendê-los e conseqüentemente a melhor analisá-los.

Ao atentarmos para sua história e progressão, seus métodos de estudo e análise, bem como os 'paradigmas do estudo cerâmico'[33], principalmente nos últimos anos, vemos certo embate entre o pensamento boasiano, onde fundamentalmente as culturas deveriam ser interpretadas por elas mesmas, sem generalizações, onde a produção cerâmica era compreendida como um produto essencialmente cultural, e o pensamento do meio-ambiente onde os aspectos naturais são essenciais para a compreensão da produção tecnológica bem como para a produção da própria cultura. A cerâmica seria assim entendida como um produto tanto ideológico quanto adaptativo. Por outro lado e no nosso caso em particular, onde estudamos não apenas os suportes materiais, mas as imagens neles representadas, podemos compreender essas ações como sendo produtos inteiramente sociais, mentais, ideológicos[34].

O estudo da cerâmica, em sua totalidade perpassa os campos do concreto e do abstrato, do material e do imaterial, juntando ação com emoção, utilidade com tradição, matéria prima e sofisticação tecnológica. As análises, interpretações e estudos dos vasos cerâmicos caminham constantemente entre dois lados, conferindo a ela uma qualidade fundamental de nos indicar por um lado sobre as características tecnológicas e por outro as tradições, crenças e gostos que perpassam uma sociedade[35]. Essa é a grande particularidade e a importância do estudo das cerâmicas, um objeto, um produto social, que toma forma a partir de uma tradição própria, é através da cultura que as formas e as

[33] Arnold: Idem: 4-12.
[34] Idem: 10.
[35]Nas palavras de Arnold, 'Além de água, energia e nutrientes, a cerâmica também pode nos fornecer um canal para informações estruturais ideológicas e/ou sociais entre os membros de uma sociedade quando a cerâmica reflete temas mitológicos e/ou é utilizada em rituais ou enterramentos. Esse último uso da cerâmica alarga o canal de circulação da informação e representa um estado mais evoluído da cerâmica, de sua função estritamente utilitária como um canal de nutrientes biológicos. (Op.cit: 16-17).

imagens se desenvolvem e se consagram[36]. Com a plasticidade da argila, e a sua grande capacidade de tomar formas variadas ela se mostra como um material perfeito como um veículo onde as formas culturais aparecem[37].

O que estamos lidando aqui é com um produto da invenção e criatividade de grupos humanos, sendo esses produtos balizados por necessidades diárias, cotidianas, sejam elas de ordem prática, como estocagem e cocção de alimentos, transporte de líquidos, como por exemplo, a água coletada em fontes ou rios, ou rituais e religiosas, como urnas para enterramentos, e produtos de oferenda aos deuses. Essas necessidades por sua vez são formadas dentro da própria sociedade, inseridos num período próprio e num local específico e dentro dele ganham sua particularidade.

Com o tratamento certo, o estudioso é capaz de produzir conhecimentos que ultrapassa sua datação, chegando aos níveis das relações sociais como o comércio, a distribuição e o alcance dos suportes cerâmicos, oferecendo assim aos arqueólogos informações valiosas sobre deslocamento e contatos entre os grupos e sociedades, e relações cognitivas, advindas da própria produção dos suportes e de sua decoração, se presente[38]. Dentro desse panorama entendemos que os vasos cerâmicos não foram produzidos para durar (durabilidade essa em termos arqueológicos e históricos e não práticos, ou seja, como utensílios cerâmicos utilizados no dia-a-dia, sua resistência e durabilidade para os serviços diários eram fundamentais), sua produção responde a exigências diárias, de ordem funcional ou simbólica. Assim, essa produção respondia a uma necessidade cotidiana, específica de cada sociedade e de cada realidade. Esses vasos cerâmicos foram *intencionalmente* produzidos, e essa intenção está intrinsecamente conectada com a sociedade produtora bem como o período de produção[39] e, tanto em um nível quanto em outro as perguntas e informações que podemos deles retirar

---

[36] (…). ‘‘Benedict argumenta que a personalidade era plástica enquanto que Bunzel argumenta que a argila que era plástica. Ambos argumentaram que foi a tradição que moldava o material plástico (seja este a argila ou a personalidade) e era responsável pela grande diversidade de práticas culturais por um lado, e tipos de formas de recipientes por outro’. (Op.cit: 6).

[37] Arnold: op.cit: 9.

[38] Orton, Tyers & Vince: 1999: 23.

[39] Idem

são fundamentais para a nossa compreensão da sociedade responsável pela sua fabricação e distribuição.

A nossa tarefa é descobrir e compreender a idéia ou as idéias que existem por trás da criação das imagens. Se os pintores de vasos recebem influências diretas (ou mesmo indiretas) de seu ambiente social, econômico, político, religioso, entendemos que as novas idéias na construção das imagens ao mesmo tempo que receba uma dimensão pessoal, adquire principalmente uma dimensão contextual, que se liga às mudanças e acontecimentos de seu tempo. Descortinando essa idéia primordial podemos compreender o sentimento regente da produção eleusina de vasos áticos de figuras vermelhas.

Assim nós como observadores e estudiosos do passado, separados por um longo intervalo de tempo, temos que nos basear numa forte metodologia de análise para não incorrermos em anacronismos. A nossa preocupação aqui na realidade é: até que ponto podemos compreender com o maior grau de exatidão aquilo que foi produzido e utilizado há mais de dois mil anos atrás? E quais cuidados devemos tomar para que esse conhecimento obtido seja o mais verdadeiro possível. Até o final desse capítulo tentaremos responder a esses questionamentos propondo alguns métodos de análise das imagens.

1.2 – Representações iconográficas nos vasos cerâmicos

O positivismo na iconologia argumenta que nada existe para além daquilo que vemos, aquilo que o suporte nos mostra. As análises psicológicas, simbólicas e de critica social são assim desconsideradas neste tipo de interpretação, pois esses campos procuram compreender aquilo que se apresenta por trás do que nos é apresentado na superfície do material.

Através da iconologia, o estudioso tenta decifrar as camadas escondidas de uma imagem antiga[40]. É essa linha de pensamento que irá orientar nossas interpretações.

[40] ‘‘O iconologista, por outro lado, está interessado em descobrir as camadas de sentido por trás do fenômeno descritível’. (Hoffman: 1985/6: 61)

As imagens apresentam, na sua própria composição, um caráter extraordinário: ela não é centralizadora nem elitista, ela promove a integração de todos aqueles que fazem parte de uma cultura e a constroem através do cotidiano. As representações imagéticas estão abertas aos olhares de todos. Não só a imagem é democratizada para as pessoas do tempo em que ela foi produzida como elas chegam até nós, carregadas de instruções e conhecimentos, simbologias, significados sobre cotidianos e mistérios que cabe a nós pesquisadores e arqueólogos decifrar, compreender e descobrir os significados encobertos pelo tempo e pelo espaço[41].

As escolhas e idéias por trás da elaboração das imagens são bem maiores e mais elaboradas cognitivamente do que um simples ornamento. Um processo de conhecimento que perpassa diversas áreas da sociedade que o produziu[42].

A nossa compreensão dos vasos gregos figurados parte de uma concepção básica dos estudiosos, resumido nas palavras de J. Boardman: "O seu estudo tem mais a nos ensinar sobre a antiguidade grega, especialmente do VIII ao IV séculos, do que o estudo de qualquer outro meio antigo de arte, incluindo a escultura[43]. E é nessa linha que segue o presente trabalho. O caráter simbólico das imagens dos vasos gregos, e particularmente dos vasos áticos, é a nossa principal preocupação. A sua decifração e interpretação irão nos apontar para questões sobre a mentalidade da sociedade que os fabricaram.

À cerâmica grega compete uma importância não encontrada nas produções cerâmicas de outras culturas e isso de deve pelo fato de suas representações figurativas[44]. As imagens faziam sentido para aqueles que as criaram, elas eram escolhidas pelo valor simbólico que o artista-artesão dava a essas representações. Os vasos cerâmicos de figuras vermelhas (em particular) tiveram papéis importantes na vida social dos atenienses[45]. Eles

---

[41] Livet : 1981 : 6
[42] Dugas : 1960; 1936 : 440-464.
[43] 'Isso é um produto, por um lado, de sua abundância e onipresença, por outro, da atenção dada à sua decoração, que oferece um comentário sutil porém direto nas atitudes e preocupações diárias, bem como uma grande parte de narrativas sedutoras'. (Boardman: 2001: 7)
[44] Idem: 7
[45] Bazant: 1981: 4.

fizeram parte do dia-a-dia, foram escolhidos por um comprador para ser levado para sua casa ou para ser presenteado a alguém, ou ainda ser dedicado a algum deus.

O desenvolvimento na produção vascular, bem como as escolhas das cenas representadas e a maneira escolhida para a sua representação está intimamente conectada com a evolução intelectual e as mudanças ocorridas no ambiente social, econômico e político. Todos os níveis estão conectados, e sofrem reciprocamente influências[46].

O estudo da iconografia vascular ática nos mostra que os pintores de vasos, se por um lado se aproveitavam de uma particular criatividade na decoração dos suportes cerâmicos, essas decorações, eram limitadas em determinadas áreas temáticas[47]. O cotidiano do ateniense não era um assunto que suscitava muito interesse por parte dos artistas, (excetuando-se as representações agonísticas e os banquetes) as guerras, cenas políticas, decisões públicas da *pólis* não eram tratadas nas imagens dos vasos áticos, a não ser se assumirmos esse tratamento de forma mitológica, nas cenas de partida para a guerra, por exemplo, não são retratadas pessoas comuns, mas sim heróis. O cotidiano não era retratado como numa fotografia, como num anúncio de jornal ou num folheto de propaganda como hoje conhecemos.

Se por um lado o cotidiano não era uma escolha procurada pelos artesãos-artistas, e conseqüentemente pelo público comprador, para compor o repertório iconográfico de suas oficinas, por outro são as representações míticas, religiosas que nos oferecem suportes suficientes para que possamos compreender o momento pelo qual Atenas, em particular, estava passando na época por nós escolhida, qual seja o IV século. É de comum acordo entre os estudiosos da iconografia grega que o papel dos artesãos dentro da sociedade ateniense era distinto do papel dos dramaturgos, por exemplo. Estes últimos responsáveis pela *Paidéia*, a educação dos cidadãos através de divulgação de idéias, ou questionamentos sobre o cotidiano, através das apresentações teatrais dramáticas. Se por um lado as imagens pintadas nos suportes

[46] Dugas : 1936 : 461
[47] Villard : 1956.

cerâmicos atingiam um grau elevado de popularidade, e que para a sua compreensão era necessária a participação de uma 'experiência visual', essas representações pictóricas não tinham nenhuma responsabilidade sobre um público ou uma sociedade. Diferentemente, aquilo que era mostrado e representado nos teatros englobava além dos aspectos visuais, uma questão educacional da sociedade. Os pintores-artesãos faziam parte da camada que estava aprendendo, que estava sendo educada pelos pedagogos e eram influenciados pelo que viam e ouviam, no teatro, na rua, em casa, nos templos ou nas festividades religiosas.

As pinturas nos vasos são interpretadas dessa forma, como aquilo que a camada popular compreendia e repassava. Mas, mesmo que inconsciente em algumas das vezes, o papel das cerâmicas pintadas se tornava o da difusão de um conhecimento, de uma imagem, de uma forma de expressão, de uma forma de arte e de reprodução do homem[48]. Essas 'expressões' do homem ganhavam sentido somente dentro de seu próprio sistema, e é nesse quadro cultural de convenções, que eram impostas as formas de representações[49]. Eles estão inscritos num quadro, e são elaborados sobre regras determinadas as quais dá sentido e significado.

As imagens que vemos pintadas nos vasos se comportam para nós como reflexos de uma cultura, de seu pensamento, de suas crenças, valores, e escolhas feitas numa comunidade (as escolhas de representação e de sua respectiva compra estão ambas limitadas dentro de um repertório que por sua vez é formado e formulado pela própria sociedade onde são fabricadas)[50]. Produção de imagem e produção de sentidos, símbolos e significados são criados e desenvolvidos no seio de uma sociedade. Se essas imagens e representações ganham sentido dentro de um grupo, dentro de uma sociedade, para podermos entendê-las é necessário nossa compreensão da própria

[48] Dugas: Op.cit: 455.
[49] 'A figuração é concebida no interior do sistema de comunicação que constitui a cultura' (Siebert: 1981: 67). E fora dela perde seu valor, ou ganha um novo distinto daquele antigo.
[50]Assim concordamos com François Lissarrague quando diz que 'Essas imagens são portadoras de significado'. (Lissarrague : 1990 : 1), o nosso trabalho é decifrá-las .

sociedade criadora daquele significado[51]. Se não conhecemos seu sentido, ou mais, se não soubermos o que determinada imagem significou para seus criadores e compradores, para nós esse significado se torna obscuro e incerto[52], para evitarmos essa incerteza é necessário a compreensão do contexto onde foram produzidas.

A produção das imagens e das formas também estão condicionadas a certos limites, esses não necessariamente impostos por um grupo ou uma sociedade, mas por limitações físicas tanto dos suportes quanto da capacidade técnica e artística dos pintores e oleiros. Eles caminham entre dois limites: os elementos do real e as representações possíveis desse real[53] (é o mesmo se imaginarmos o seguinte caso: em nossa cabeça podemos conceber um polígono de mil lados, mas representá-lo plasticamente, numa folha de papel é praticamente impossível), assim tanto os pintores quanto os oleiros estão limitados por essa barreira, por um lado do que pode e deve ser representado, e por outro pelo o que é possível se representar. Os suportes cerâmicos bem como as imagens neles presentes são ambos limitados, criados e recriados por uma sociedade, no caso particular desse trabalho, é a relação entre público comprador grego e os artesãos-artistas que exercem esse papel de certa forma 'regulador'. Num ambiente onde as produções artísticas, sejam elas em pinturas murais, esculturas monumentais ou pinturas em vasos cerâmicos, estavam intrinsecamente conectadas com seu meio cultural político e religioso, elas não eram produtos de mentes únicas e individuais que trabalhavam por conta própria num ambiente auto-reprodutor onde as imagens eram fabricadas dentro dele e somente a partir dele (Mircea Eliade faz sobre esse assunto a afirmativa de que os objetos e as ações perpetradas pelos homens não possuem valores autônomos intrínsecos, eles são sujetos a uma realidade que os transcendem), a sociedade é produtora e reprodutora de significados, e eles são construídos contextualmente[54]. Um exemplo disso é dado pelo próprio Eliade, 'um objeto sagrado é considerado como tal pois foi dado a ele – por

[51] Qual é a força das convenções pictóricas necessárias para que a imagem seja compreendida por aqueles que ela é destinada? (idem : 4-5). As representações iconográficas devem ter significado para aqueles que a criaram.
[52] Idem: 2.
[53] Idem: 3.
[54] Eliade: 1971: 4

diversos fatores – uma dimensão de sagrado, através de uma força externa, real – a vontade dos homens, sejam elas guiadas por leis sagradas, xamãs, etc.[55] –. As ações são repetidas através das gerações, são criadas, recriadas e eternizadas pelas tradições, rituais, crenças. São gestos que tornaram-se com o tempo paradigmáticos, e são eternizados com a repetição através do passar dos tempos[56].

Seja de forma consciente ou inconsciente, repetitivo ou original, as imagens faziam parte do que foi chamado por Boardman de uma experiência visual popular[57], um pensamento 'coletivo' compartilhado e utilizado por todos. Numa cultura oral como a grega, o papel das imagens era fundamental na produção, reprodução e disseminação do conhecimento.

As representações imagéticas, assim como a escrita, falam alguma coisa, transmite alguma coisa para um receptor, e é essa sintaxe interna dessas representações que precisamos compreender[58]. As imagens são construídas sobre uma 'linguagem iconográfica', como a própria construção gramatical, ela tem suas sintaxes e concordâncias próprias de seu campo[59]. Ao olharmos para as imagens a partir de uma devida metodologia, conseguiremos então objetivar a 'experiência visual e as expectativas da Atenas clássica[60]'.

Assim, à época dos cultos de Mistérios das Duas Deusas, caso particular de nossa análise, era comum os artistas e artesãos se prepararem para uma demanda de vasos com esse tema, seja para oferendas, seja para a participação em festividades, etc[61]. Dentro desse quadro, os pintores, oleiros e compradores faziam parte de um mesmo 'grupo', eles interagiam entre si, eram responsáveis diretos pela produção das imagens e das formas dos vasos disponíveis. Eram ambos, produtores e reprodutores de imagens, as quais

[55] Idem:.4
[56] Idem: 5
[57] Boardman:. Op.cit: 173.
[58] Lissarrague: Op. cit:.9.
[59] Boardman: 2001: 173-174.

[60] Idem: 174

[61] 'Os pintores de vasos deveriam saber que teria uma demanda por determinados vasos pelos iniciados, tanto para dedicatórias quanto para simpósios privados depois da cerimônia ter se encerrado' Webster: 1972: 136.

estavam relacionadas com as 'idéias e com os ideais' áticos[62]. Era a maneira que os homens comuns daquela época entendiam seu presente[63] e o reproduziam. Compreendemos assim que as imagens nos vasos de figuras vermelhas, particularmente as do IV século expressavam o gosto e as 'atitudes' de seu tempo[64]. Se olharmos para todos, compradores e produtores, como responsáveis pela produção de imagens, então temos que admitir que façam parte de um todo, que sentem as mudanças e as transmitem de volta àqueles que as produziram, aceitaram e compraram[65]. Para nós, o conhecimento que podemos tirar das imagens nos vasos são tão importantes quanto aqueles tirados das peças de Sófocles e Eurípides ou nos escritos de Aristóteles e Platão. Tanto uma forma quanto a outra nos fornece conhecimento essencial para a nossa compreensão da cultura grega[66].

1.3 – Iconografia eleusina

Qual é a nossa intenção nesse trabalho? Compreender as razões pelas quais, nas representações do ciclo imagético eleusino do IV século em Atenas, houve uma mudança no modo de representações. Com isso queremos dizer não o estilo e a técnica somente, mas a escolha dos temas a serem representados. Se tradição e cotidiano andam juntos, é apenas normal

---

[62] Idem: 300.

[63]. 'Mas como essas histórias, essas imagens eram os meios habituais de observação do presente, elas podem revelar muito mais' (Boardman: Op.cit:. 172)

[64] Essa reprodução por parte dos pintores poderia ser de forma consciente ou mesmo inconsciente: Segundo Boardman, 'Muito mais provável, elas refletem o humor e as atitudes do dia o qual, se fosse problema de uma aplicação especial de um tema particular, figura ou história, eram primeiramente expressados em outras mídias – provavelmente não visual, mas em hinos ou poemas ou discursos por sacerdotes ou políticos numa assembléia cívica, até mesmo em fofocas. Uma vez que tal mensagem foi promulgada, qualquer indivíduo, incluindo um pintor de vaso, poderia ser compelido a expressa-lo de outras maneiras para seus companheiros, e se ele fosse uma pessoa imaginativa, poderia ainda incluir suas próprias interpretações sobre o tema, assim como vemos os dramaturgos do quinto século fazer com seus temas. Mas devemos ser cautelosos em pensar que todos as cenas dos vasos foram influenciadas por tais mensagens; muitos eram simplesmente repetições do que foi um dia um assunto importante, muitos repetem narrativas familiares porque isso era o que o publico estava acostumado'. Idem: 172-173.

[65]. 'Muitos vasos tem cenas mitológicas e essas cenas refletiam o gosto cambiante dos compradores'. Webster: Op.cit: 250

[66] Idem: 300.

compreendermos que as mudanças no cotidiano e nas imagens estão sempre intrinsecamente ligadas

As representações nos vasos áticos de figuras vermelhas do ciclo dos Mistérios de Elêusis apresentam uma variedade de personagens, os quais estão ligados cada qual a um aspecto particular dentro do quadro eleusino seja dos ritos de mistério, seja do *hino Homérico a Deméter*[67], seja da *pólis* patrona dos Mistérios, Atenas, ou a *pólis* onde os Mistérios eram celebrados, Elêusis. Em cada adição, a cada personagem representado, um significado diferente aparece, não transformando a temática das pinturas, que permanecem como sendo do mesmo ciclo, mas adicionando à cena um detalhe particular e característico. Assim, dentro de uma temática central existem espaços fluidos, que permitem adições e variações de alguns personagens dentro do mesmo tema.

O repertório iconográfico dos Mistérios de Elêusis possui uma característica própria na qual seu sentido é construído através das relações que apresentam os deuses e heróis na composição das imagens. São os grupos ou o conjunto dos personagens que dão sentido à cena. E é a relação entre os deuses, deusas e heróis, que nos indicam os significados das representações imagéticas.

Nosso objeto está duplamente codificado, por um lado pelas imagens que, por não possuírem inscrições devemos decodificá-las, personagem por personagem, e por outro lado pela própria temática tratada, qual seja os Mistérios de Elêusis.[68]

No século quarto o papel dos personagens eleusinos parece ter sido questionado e novas representações e concepções sobre os deuses e heróis surgiram, relacionadas com o espírito corrente da própria época[69]. Essa nova

---

[67] Cf. introdução

[68] 'O jogo de atributos,elementos determinantes da imagem que permite de assegurar a identificação e o reconhecimento de um personagem, parece, é fortemente codificado ; (...). Mas para além desse sistema relativamente restrito, constatamos que a significação dos outros elementos da imagem é normalmente múltiplo, polissêmico, e que a determinação do sentido se faz somente por correspondência ao contexto, ao conjunto da imagem'. (Lissarrague: Op.cit: 10).

[69] Webster: Op.cit

mentalidade trazida pelos acontecimentos recentes[70] em Atenas provoca uma mudança estilística da produção vascular. No quarto século a produção da cerâmica ática sofreu uma grande mudança[71], após chegar quase ao fim nos primeiros anos do século IV, um novo estilo se impõe: o chamado estilo de *Kertch*. Com traços imperfeitos, composições de certa forma mais grosseiras, uma característica peculiar que particulariza esse novo estilo é o de composições de grupos[72]. E é dentro desse novo espírito que irão se inserir as novas representações do ciclo eleusino. Assim as composições iconográficas dos Mistérios de Elêusis parecem seguir uma base iconográfica bastante clara, que é a de grupos e conjuntos. As identificações são feitas mais acertadamente através das relações entre os personagens representados nos grupos[73]. Em algumas das vezes, apenas as posturas ou atributos são suficientes para conseguirmos identificar a cena representada. A nossa compreensão sobre as imagens pintadas nos vasos gregos devem seguir uma compreensão dos tratamentos esquemáticos nos quais foram realizadas as representações.

Temos que ter em mente que no repertório iconográfico do ciclo dos Mistérios de Elêusis alguns detalhes fundamentais determinarão nosso trabalho: O grande ganho dos artistas, no nosso caso os pintores de vasos, é representar o invisível, mostrar pelas pinceladas, e através de um antropocentrismo, aquilo que não pode ser dito. A proibição da revelação de determinados fatos e acontecimentos nos Mistérios de Elêusis foi importante para a construção das imagens nesse período[74].

1.4 – Para a sua interpretação

[70] Cf. capítulo 3.
[71] Villard: Op.cit

[72] Villard: Op.cit: 76-77
[73]. 'Composição também pode ajudar na identidade, e aqui encontramos um fenômeno que é central para o estudo da iconografia na arte grega de nosso período – o uso de grupos formais e figuras', 'Grupos eram prontamente relacionados com cenas de animais, luta, mas também para cenas mitológicas'. (Boardman: Op.cit: 178-179)
[74] Siebert : Op.cit : 67.

Segundo o estudioso Edmund Leach, a comunicação humana se dá por meio de '*códigos, signos e símbolos*' e com acesso a essas categorias de comunicação, teremos acesso aos seus significados. Foi notado nessas construções das categorias não verbais da cognição humana, (como no nosso caso específico a pintura vascular), que existe uma construção lógica, como uma gramática específica que segue determinados padrões e regras[75]. Essas regras, de acordo com o referido estudioso, são formadas pelo hábito, ou seja, pelo uso, e são legitimadas dentro de uma sociedade, num determinado período, e para compreendermos o que elas significam, devemos estar 'familiarizados com elas'[76]. Para começar, temos então que considerar todas as imagens em contexto, porque é a partir dele que poderemos tirar ou compreender o sentido que elas nos escondem e nos provocam a decifrar.

Os símbolos e signos utilizados nas composições iconográficas dos vasos áticos são compreendidos como comportamentos, que transmitem informações por muitas das vezes codificadas. Como não somos parte daquela sociedade ateniense precisamos de alguns subterfúgios para compreendermos os 'códigos de comunicação' dos antigos, (essa comunicação é muito mais ampla do que somente a fala)[77]. Assim como nos textos temos que interpretar aquilo que foi escrito ou pintado. (Estamos conscientes, que cada documento tem sua especificidade e não podemos e nem iremos em momento algum confundi-los, esse exemplo foi apenas para apresentar os diversos tipos de informações indiretas que recolhemos do passado[78]).

Sendo assim, o conhecimento da sociedade ateniense nos seus aspectos sociais, políticos, econômicos, rituais e religiosos nos aproxima desta busca pela familiarização com os signos e códigos por eles produzidos, bem

[75] Leach: 1976: 21.
[76] Idem: 22

[77] Idem: 18.
[78] 'Há algumas formas de comunicação em que a ação expressiva do emissor é interpretada diretamente pelo receptor. Falo e o outro ouve. Abano a cabeça, o outro vê o que faço. Mas, casos há em que a ligação é indireta. Escrevo uma carta e, ao fazê-lo, produzo um padrão de signos e símbolos numa folha de papel; algum tempo depois, o outro recebe o papel e interpreta o que eu escrevi'. Idem: 20-21.

como o estudo das próprias imagens procurando regularidades e repetições e/ou mudanças[79].

Dentro desse quadro, os símbolos conhecem dois espaços distintos: um interno, construído dentro do imaginário de cada pessoa, e o outro externo, da difusão[80] e que estabelecem uma relação entre um e outro. É partindo do espaço externo que temos que analisar e desvendar os significados desses signos. Assim, cada personagem tem um significado próprio na imagem. O que temos que fazer é desvendar os significados dos personagens para compreendermos o 'segundo sentido' que os artistas gravaram nas imagens dos vasos áticos de figuras vermelhas. Existe um importante fator presente nas representações iconográficas vasculares, que é o real[81]. Num conjunto de representações mitológicas, existe um condicionante que faz parte da realidade daquelas pessoas responsáveis pela produção das imagens. Construção de um sistema coerente, através dos mitos, ritos e crenças, sejam elas religiosas, políticas, etc. Para podermos compreender aquilo que está gravado nos artefatos materiais, é necessario entendermos os significados dessa cultura[82].

As classificações serão feitas para conseguirmos organizar nosso material, e em cima dele nosso pensamento, buscando uma sistematização dos dados para assim obtermos resultados objetivos e claros[83]. Essa forma de análise é uma categoria, e como tal é arbitrária, mas baseada em fortes bases metodológicas e teóricas, e é a partir dessa categorização que iremos analisar nosso *corpus*[84]. A seguir apresentaremos os passos para análise de nosso repertório vascular.

1) Classificação da freqüência de cenas, Separação dos personagens numa categorização para depois juntá-los num todo (novo)[85].

---

[79] Cf. Capítulos 3 e 4

[80] Livet : 1981 : 7.
[81] Idem. p.7.
[82] Eliade: Op.cit: 3
[83] Beazley procurou classificar os vasos colocando-os em grupos (relacionados pelo estilo de pinturas) e classes (relacionada à própria forma do vaso), citado em Webster: Op.cit: 1.
[84] As visões científicas são inúmeras e extremamente variadas. Nosso cuidado é de seguir uma linha, ou linhas de pensamento, contando que elas não sejam excludentes umas das outras.

[85] 'Esse paradigma se expressa nos estudos cerâmicos com ênfase na classificação. A unidade básica de estudo são fragmentos de cerâmica (ou menos freqüente vasos inteiros), os quais são quebrados em

2) Criação de categorias dos atributos que podem aludir aos eventos míticos, ritualísticos e religiosos[86], (A utilização dos atributos por parte dos pintores é importante fonte para nós na busca de interpretação e compreensão das cenas analisadas. A troca de uma arma por um instrumento musical, por exemplo, substitui uma cena de guerra por uma cena de sabedoria ou culto[87]. Os atributos são significativos na conformação das cenas, e através deles temos indícios que nos guiam à sua melhor compreensão).
3) Observação das similaridades e diferenças, com a conseqüente classificação em grupos

Partindo dessa base classificatória, teremos que ter em mente as seguintes questões: a) As pinturas nos suportes cerâmicos são dotadas de significados rituais ou religiosos, simbólicos certamente, o que significa que para a interpretação das categorias, é necessária a compreensão dos significados desses símbolos e signos; b) uma imagem é sempre a transformação de uma idéia[88], as representações dos vasos gregos não são como um retrato da vida real, mas ao analisarmos esses documentos com o devido cuidado, somos capazes de retirar deles aspectos fundamentais da sociedade que os produziram, sua época, seu tempo; c) Colocar todas as categorias juntas para fazer aparecer o jogo de oposições e de complementaridade entre os diversos tipos, fazendo aparecer as 'regras de organização das imagens'[89]; d) As séries e categorias não são fechadas, nem poderiam ser partindo de uma documentação lacunar, como são os registros arqueológicos, ela não deve e nem pode ser encerrada numa categorização fechada[90]; e) As séries estarão isoladas num primeiro momento, mas que se unem como numa rede[91]; f) O

---

atributos para então serem reagrupados como tipos abstratos os quais são identificados por uma força de processos culturais ou de história cultural'. (Arnold: Op.cit:4 e 13).
[86] Clinton: Op.cit: 80.
[87]. 'Às vezes a escolha do atributo pode ser significativo, indicando identidade do culto ou da ação: Apolo com a lira ao invest do arco, por exemplo' (Bazant: Op.cit: 177).
[88] Braun : 1981 : 137.
[89] Lissarrague : Op.cit : 10
[90] Lissarrague : 1990 : 11.
[91] Idem : 11

simbolismo iconográfico se relaciona estreitamente com a circunstância histórica, (ou religiosa e ritualística no nosso caso[92]).

Os dados obtidos devem ser comprovados por eles mesmos e não para conformar qualquer hipótese construída *a priori.* Dessa forma mantemos assim a integridade da proposta de trabalho científico[93].

Temos que ter em mente ao analisarmos as cenas presentes nos vasos cerâmicos, que estamos lidando apenas com uma parte de um todo que foi criado há mais de 2000 anos atrás. Conhecemos apenas uma parte da mensagem, aquela que ficou gravada nos vasos, o sentido por trás disso ficou junto com a sociedade que o criou. Nós como observadores distanciados por 2000 anos dos produtores e dos compradores temos que ser cuidadosos e meticulosos ao criar maneiras, técnicas e táticas de ler, de analisar essas imagens[94].

Todas essas classificações serão balizadas por pelos capítulos 4 e 5 que são de capital importância na interpretação e compreensão dos códigos, signos e símbolos[95].

---

[92] Moon: 1983: 101.
[93] Orton, Tyers & Vince: Op.cit: 33.
[94] 'Normalmente, no entanto, apenas as comparações mitológicas são mostradas e a referência contemporânea é deixada para o observador' (Webster: Op.cit: 251).
[95] São eles os capítulos 3 e 4.

1.5 – Quadro classificatório

1 - Freqüência de cenas				
2 - Atributos				
3 - Personagens				
4 - Personagens relacionados uns aos outros				
5 - Relação de subordinação entre os personagens				
6 - Tipo de agrupamento dos personagens				
7 - Semelhança entre as composições				
8 - Diferença entre as composições				

Esse quadro é uma proposta de sistematização dos dados. Uma vez computados os dados nessas tabelas, a análise será de fácil observação.

1 – Refere-se ao tipo de cenas catalogadas e sua freqüência
2 – Quais os atributos dos personagens?
3 – Quais são os personagens presentes no catálogo e sua freqüência?
4 – Quais personagens mantêm relações diretas entre si?
5 – Quais personagens ocupam lugar de destaque nas representações?
6 – Os personagens estão agrupados em pequenos ou grandes grupos?
7 – O que permanece igual em todo o catálogo?
8 – O que muda?

As análises de nosso *corpus* iconográfico será feita com base nesse capítulo de teoria e método, bem como nos capítulos 3 (‘O século IV a.C’) e 4 (‘Os Mistérios’). Eles são fundamentais para o nosso entendimento dos signos e símbolos utilizados na composição das cenas de nosso repertório. O conhecimento *a priori* das questões trabalhadas nessas imagens nos permitirá

a entrada em um mundo que não é nosso, mas que é possível decifrar e compreender.

Capítulo 2: Metzger

2.1 Metzger introduz o assunto: O repertório iconográfico eleusino

Não podemos perder a oportunidade aqui de apresentar que, ao longo desses anos em que estivemos trabalhando com a principal obra de Henri Metzger[96], tanto o autor quanto sua obra continuam ainda a nos surpreender e ensinar, mesmo depois de repetidas leituras. O livro de Henri Metzger foi publicado no início nos anos 50, mais precisamente em 1951. As indagações e propostas feitas pelo referido helenista não estão presas numa sistematização e descrições 'automáticas' do objeto por ele tratado. É marcante em toda a sua produção uma genuína atenção nos detalhes e uma constante evolução no estudo e na interpretação das imagens. Por toda sua publicação acadêmica Metzger nos demonstra claramente sua visão sobre a imagem que não cessa de se modificar e crescer. Sua preocupação com os registros iconográficos se concentra também numa compreensão do desenvolvimento e das transformações nas cenas tratadas. Isso também é verdade para o ciclo de Elêusis, e a relação com a mudança nos próprios ritos de Mistério.

O que Metzger visou foi compreender, ao estudar os vasos que tratam da temática dos Mistérios de Elêusis, as mudanças ocorridas nos seus ritos bem como as mudanças sofridas na composição das imagens nos vasos áticos do IV século.

Os mitos, expostos nesses vasos, se apresentam para nós como 'ecos' de identidade social dos antigos. Apesar da Arqueologia Histórica, em particular a Arqueologia Clássica, contar com documentos escritos, não procuramos ligações diretas entre aquilo que foi escrito e aquilo que se encontra nos registros arqueológicos. Trabalhamos com cada tipo de documento separado, atentando para uma interpretação objetiva, baseada em métodos arqueológicos.

Henri Metzger, que nos deixou no dia 2 de outubro de 2007, construiu um legado dentro da área de estudos clássicos que não deixa de ser

[96] METZGER, H. *Le Cicle d'Eleusis* ; in : Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle, Paris, E. de Boccard (ed.), 1951. pp.231-265

impressionante. Sua vida profissional foi voltada à busca e ao aperfeiçoamento do conhecimento sobre o mundo antigo. Sua obra inspirou o presente trabalho e pela grandeza de seus estudos continuará inspirando outros estudantes, iniciantes ou não, do mundo grego.

Ao trabalhar com os vasos cerâmicos e as imagens neles representadas, os Mistérios de Elêusis são compreendidos, através do trabalho de Henri Metzger, pelos personagens que deles fazem parte, ou seja, mais do que uma lenda, ou um mito, ou uma história narrada, como o *hino homérico a Deméter*[97], o que conta uma história ao helenista ao trabalhar com as imagens dos vasos áticos são os personagens neles representados. São eles os objetos principais de sua compreensão sobre a estrutura dos Mistérios de Elêusis. Assim, cada adição, cada modificação perpetrada pelos pintores apontam para uma mudança nos próprios Mistérios, nas suas práticas e crenças. A transformação na composição das imagens aponta para adaptações aos novos gostos relacionados a uma época própria, a um momento específico[98]. Ao fazer uma separação artificial dos personagens, uma vez que a temática corrente nos vasos trata de grupos, muitas vezes fechados (apresentando fortes esquemas iconográficos), e em outras, grupos abertos, (permitindo a entrada de deuses que normalmente não fazem parte nem da tradição do *hino homérico*, nem da tradição iconográfica), Metzger tenta compreender cada detalhe que ocasionou sua representação, os significados sugeridos aos rituais dos Mistérios, representados nas imagens dos vasos e o que cada mudança, (ou mesmo permanências) significou. Sua divisão guiará também a nossa, porém com ressalvas[99].

Passaremos agora para uma apresentação dos personagens tratados pelos pintores de vasos e analisados por Henri Metzger.

Triptólemo é um personagem extremamente importante. Ele está presente no *hino homérico a Deméter* e em grande quantidade de imagens nos vasos áticos. Foi um dos temas arcaizantes mais bem tratados. O missionário foi um

---

[97] Cf. introdução

[98] Metzger: 1951: 231

[99] Elas serão tratadas no final desse capítulo

personagem ativamente participante nos Mistérios de Elêusis, ele é o encarregado pela deusa Deméter e responsável em disseminar de Atenas, para o resto da "humanidade", o conhecimento proveniente do plantio dos grãos, notadamente do trigo, foi um personagem intensamente trabalhado pelos artesãos-pintores áticos durante quase três séculos. Sua representação sofreu, durante esse tempo, intensas transformações. São exatamente essas transformações que interessam a Metzger. Para o referido estudioso compreender as mudanças ocorridas nas representações dos vasos do século IV, foi necessário conhecer o que foi produzido antes. Metzger nos mostra que nas imagens dos séculos anteriores, Triptólemo foi representado numa fórmula de 'missionário civilizador'[100], que formaram verdadeiros esquemas iconográficos. Seus principais atributos eram o trono, que ganhou asas no século V, a fíala e espigas de trigo. Nessa fórmula, que aparece cercado pelas duas deusas dos Mistérios de Elêusis, Deméter e sua filha Core-Perséfone, as representações indicam a sua viagem para a disseminação do conhecimento após ser instruído pelas deusas.

As imagens de Triptólemo, de acordo com Metzger, apresentam basicamente três categorias, cada uma delas característica de um período específico, e é no século V que sua produção atinge os maiores números. Os temas tratados são: o ensinamento de Triptólemo (século sexto); sua partida em missão (século quinto); e sua participação nas reuniões das divindades eleusinas, (século quarto). É neste último século, e época de nosso interesse, que o papel do missionário deixa de ser central nas representações. Sua presença deixa de estar conectada diretamente com Deméter e Core-Perséfone e se liga ao conjunto de deuses e heróis do panteão eleusino.

Essa nova representação é tratada exclusivamente pela cerâmica de figuras vermelhas. A mudança da técnica de pintura traz também uma mudança no modo em que o próprio Triptólemo é representado. Passa, a partir desse momento a ser representado rejuvenescido, (no século VI, o missionário é representado como um homem envelhecido e barbado). Essa mudança em sua representação, de acordo com Metzger, não envolve necessariamente os

[100] Metzger: 1951: 234

Mistérios diretamente, mas acima de tudo acompanha a transformação de outros deuses e heróis no contexto imagético ateniense, como Dioniso e Teseu.

Novos personagens, como Pluto, deuses e heróis, como Dioniso e Héracles, entram em seu lugar formando novas tríades com Deméter e Core-Perséfone. Agora Triptólemo passa a ser compreendido como atributo alusivo das imagens sobre os Mistérios.

As cenas do retorno de Core-Perséfone não seguem um padrão único, mas parecem seguir a tradição do *hino*, ou seja o sumiço e seu retorno. Essas situações pelas quais passou a deusa-filha podem ser representadas de formas diversas, por isso não apresenta necessariamente um padrão único de representação. Na página 233, Metzger toma cuidado, apresentando estudos sobre a relação do retorno de Core-Perséfone com dramas satíricos de Sófocles, relacionando a imagem com Pandora ou de alguma outra deusa da vegetação. Esse cuidado é tomado, pois as representações de Core-Perséfone podem facilmente ser confundidas com essas outras representações. Core-Perséfone, e seu longo desaparecimento, foi motivo principal de tudo o que aconteceu com Deméter, desde sua andança pelo mundo e a recusa em voltar ao Olímpo e se juntar aos outros deuses à espera de sua filha, até a chegada à cidade de Elêusis e sua estadia na casa de Eumolpo, rei de Elêusis, passando pelo longo luto de Deméter. Sua volta está relacionada com o ensinamento do plantio do trigo aos homens pela deusa Deméter bem como o estabelecimento de seus Mistérios. Segundo Metzger, nada disso aparece nas imagens do ciclo de Elêusis. Algumas imagens são complexas e podem indicar o retorno de Core-Perséfone, mas são incertas demais para serem relacionadas com tal convicção ao retorno da filha desaparecida. Tais representações são cenas de *ánodos* de uma figura feminina. Num esquema amplamente utilizado pelos artistas, uma deusa, ou uma figura feminina sai do solo, ela é representada até seu torso.

Metzger apresenta uma característica particular do ciclo de Elêusis no século quarto com a seguinte frase: 'O século IV se assinala nesse domínio, como em muitos outros (...), pelo desaparecimento de cenas propriamente lendárias, em proveito de pinturas que ilustram de uma maneira mais geral a fé eleusina'[101]. Num século permeado pela proliferação de representações imagéticas mitológicas relacionando as histórias vividas pelos deuses e heróis com seus cultos e praticas religiosas, como explicar a baixa vivida por esse tipo de representação nas imagens sobre o ciclo eleusino?[102]. Metzger apresenta que no quarto século as representações que tratam das praticas rituais, inspiradas na realidade dos Mistérios praticados pelos fiéis já iniciados (*epoptes*) e pelos iniciados (mistos) tendem a desaparecer. Ora, num culto onde seu caráter fundamental era ser secreto, onde restrições sobre o que acontecia dentro do Telestérion era parte da própria constituição dos Mistérios, a fabricação de imagens sobre o que era proibido de ser dito e mostrado, era apenas uma consequência natural de sua situação de mistério. O que torna então o século IV diferente do V? Aparentemente, teria havido uma maior restrição em relação à proibição de revelar o que acontecia dentro do Telestérion[103]. As imagens representando o culto eleusino desaparecem mais em função da proibição e do que pela mudança dos gostos e preferências da época.

Um tipo de pintura desaparece, e a partir do século IV um novo se segue que traz consigo um novo sentido que se torna corrente: as imagens entram na categoria de pinturas religiosas.

Algumas das novas imagens do ciclo limitam-se a nos introduzir 'no ciclo divino de Elêusis'[104]. Naturalmente esses documentos podem nos informar

---

[101] Metzger: 1951: 239

[102] Idem: 242

[103] Como explicar, no caso de pinturas eleusinas, uma tal reserva na imagética ática do IV século senão pela interdição mais rigorosa feita a qualquer um de desvelar o detalhe dos ritos e das festas celebradas no santuário das duas deusas? (idem).

[104] Metzger: 1951: 243

sobre como alguns elementos do 'credo eleusino' foram impostos aos pintores das imagens em Atenas na segunda metade do século IV[105].

Outro personagem que vai sofrer alterações, e este em especial, bastante significativas, é Pluto. À representação na forma de um homem envelhecido se segue a de uma criança. O foco, no século IV parece mudar da garantia do plantio, para a garantia de uma boa venturança após deixar essa vida. Nessas imagens, essa mudança nos parece visível com a grande transformação na representação do missionário Triptólemo, e com a sua substituição por Pluto, e aqui esse novo personagem surge como uma figura extremamente interessante e significativa, pois ele é aquele que traz a abundância. A temática tratada nos vasos parece mudar de uma relação com os cereais, para uma relação com a riqueza. Pluto é filho de Deméter, de acordo com a tradição descrita por Hesíodo na *Teogonia*[106], e seu nascimento foi relacionado com a fertilidade. Essa nova adição feita pelos pintores de vasos áticos desse século incitam a algumas questões. Pluto é inserido no lugar que durante os séculos anteriores foi ocupado por Triptólemo, e apresenta uma clara ligação com as sementes e os grãos. Podemos reconhecer essa ligação de ambos com os grãos através dos atributos dos personagens. Triptólemo segurando espigas de trigo em suas mãos, Pluto com cornucópia. Nessa nova tradição, Pluto se relaciona não com o conhecimento do plantio, mas com a riqueza e o renascimento. Em algumas imagens ele surge do solo, indicado pela ligação com a figura feminina que o segura. Aqui, as imagens de *ánodos* puderam ser relacionadas com o ciclo eleusino pela presença de Deméter e da própria Core-Perséfone, a presença delas legitimaram as imagens do ciclo.

Uma dupla divina parece faltar nas imagens vasculares, *Theós* e *Theá*, duas divindades anônimas que por vezes são colocadas num plano igual ao das Duas Deusas, e que estariam representadas nos relevos dentro do templo

[105] Idem: 246

[106] 969-974

em Elêusis[107]. O que explica essa ausência? Os vasos cerâmicos e os relevos são dois tipos de suporte distintos, cada qual apresenta uma característica própria e um papel singular tanto para os participantes nos Mistérios, quanto para aqueles responsáveis pelas representações, tenham eles sido iniciados aos Mistérios ou não. Qual seria a explicação para tal falta? Mesmo sendo duas figuras importantes, os pintores de vasos não os representaram e portanto não fazem parte de nosso repertório iconográfico.

Mais um personagem intrigante aparece no século IV, Dioniso[108]. Metzger apresenta aqui duas correntes de interpretação, em uma delas, o deus Dioniso é o novo personagem da tríade formada com as deusas. Numa outra interpretação, Dioniso não apresenta um papel tão significante, comparado ao de Deméter, mas foi inserido através das crenças populares[109]. Voltando-se para os documentos dos séculos anteriores, Metzger pôde identificar a presença do deus nas imagens de Elêusis desde o século VI[110], isso dificultaria a interpretação de que foram as crenças populares do século IV as responsáveis por essa adição, por outro lado, tal constatação também não excluiria essa hipótese. Apesar de outros deuses também aparecerem junto a Dioniso, além das duas deusas e Triptólemo, sua presença não parece ser coincidência ou acidental. Sua representação continua no século IV e é onde apresenta a maior quantidade de exemplares. Essa característica não parece somente uma resposta ao gosto do novo século, mas uma manifestação da mudança no culto e nas crenças eleusinas[111].

A dificuldade de identificar algumas figuras míticas, como por exemplo, a criança que sai do solo, como sendo Dioniso ou Pluto, aponta para uma incerteza na própria criação da imagem pelos pintores[112]. Metzger[113] discute

---

[107] Metzger: 1951: 247-248

[108] Idem: 248

[109] Metzger: 1951: 249

[110] Idem: 250

[111] Idem: 251

[112] Idem: 256

nas suas páginas, o lugar de Dioniso nas representações e assim, no próprio culto, e discute também a identidade da criança nascida do solo.

Essa incerteza da representação e sua mobilidade entre o deus Dioniso criança e a criança que em algumas narrativas é conhecida como filho da própria Deméter[114] aponta, sobretudo para alguns sincretismos populares[115].

A introdução de deuses e heróis novos nas representações feitas nos vasos áticos de figuras vermelhas nos indica, sobretudo e fundamentalmente, sobre que deuses e que heróis eram importantes para o culto e para a sua representação[116].

Assim como Pluto, Íaco também apresenta algumas confusões com Dioniso, só que entre esses dois personagens, a confusão se dá na sua fase jovem-adulta[117]. Íaco parece ter sido originado de um grito ritual, bradado pelos *mýstes* (iniciados) na sua caminhada rumo a Elêusis e ao Telestérion de Deméter para serem iniciados.

Héracles é a única figura que não parece apresentar confusões, e isso graças aos documentos escritos. O herói[118] é apresentado nos textos como um iniciado nos Mistérios de Elêusis[119].

---

[113] 'Em outros lugares vemos que a mesma criança se confunde com Dioniso. Não é a prova da incerteza ou da reserva prudente dos artistas atenienses sobre a identidade dessa criança ?' (ibidem : 256).

[114] Metzger: 1951: 254

[115] Idem: 256

[116] 'As indicações que eles nos fornecem sobre os mitos locais e sobre as narrativas das divindades entre elas não são menos preciosas. Elas atestam que, na crença popular, Dioniso ocupava um lugar privilegiado em Elêusis, por vezes como divindade adulta, par de Deméter e talvez, (...), e como criança divina, substituía às vezes Pluto', (ibidem : 256-7).

[117] Idem: 259

[118] 'O destino de Héracles não apresenta para os atenienses do tempo aquele de um herói admitido ao privilégio da apoteose e um dos signos dessa apoteose não é a sua introdução no círculo das divindades de Elêusis? (idem).

[119] Idem : 261

Metzger termina este capítulo dizendo que a imagética da cerâmica ática representa no século IV uma verdadeira história santa. A cerâmica perde, segundo Metzger, nesse século quarto em seu caráter pitoresco, ou seja, perde sua qualidade na pintura, mas ganha em profundidade[120].

Tendo feito essa apresentação, que trata do capítulo 6 da obra de Metzger, ponto de partida e parte central de nossa dissertação, partimos agora para uma compreensão de como Metzger entendeu os Mistérios de Elêusis. Os personagens principais foram citados e serão agora, retomados, são eles: Triptólemo, Core-Perséfone, Pluto, Dioniso, Íaco e Héracles. A única personagem que não entra na discussão de Metzger é a própria Deméter. Sua presença não é colocada em dúvida em momento algum e, além disso, ela é fundamental para a identificação das cenas como sendo do chamado 'ciclo eleusino'. Ela é essencial nas imagens, e essencial para os ritos de Mistério. Deméter foi a fundadora dos Mistérios de Elêusis, e é a principal personagem do *hino* que leva seu nome. Dessa forma, numa posição que nos parece bastante clara de Metzger, seu papel é inquestionável. A presença dela é consolidada durante o passar dos séculos e as alterações que podem ter ocorrido na sua representação são muito mais relacionadas à evolução estilística do que a alguma mudança nos Mistérios.

Os Mistérios de Elêusis, segundo as interpretações de Metzger, não podem ser desvinculados do missionário Triptólemo, mesmo com a diminuição no número de representações do 'semeador', no século IV ele ainda é visto fazendo parte do panteão eleusino, e se ele perdeu seu caráter de difusor do conhecimento como ponto principal dos Mistérios, essa característica ainda é exprimida pela simples presença de Triptólemo nas imagens do século IV. Assim, os grãos ainda são fundamentais para os Mistérios de Elêusis.

A discussão sobre Core-Perséfone é bastante interessante. Se, por um lado ela é, como sua mãe, figura principal nos Mistérios de Elêusis, a sua ausência não é um fator que impeça a compreensão de uma imagem do ciclo de Elêusis como tal. Essa razão se dá exatamente pelo próprio papel da

[120] Metzger : 1951 : 262

deusa-filha no *hino homérico a Deméter*. Ela é raptada no inicio da narrativa mítica e retorna aos braços de sua mãe no final. Assim, a sua ausência está inferida pela própria narrativa do mito. Porém, se atentarmos nosso olhar para a falta de representação do retorno de Core-Perséfone entendemos que, se para o autor essa representação seria esperada, para os pintores de vaso, não foi um tema que representou muito interesse. Conforme a versão do *hino*, seria essa uma característica de se esperar a ser representada, uma vez que o sumiço e o retorno de Core-Perséfone são duas cenas extremamente significativas que carregam consigo relações de perda, amor, rancor, retorno, relacionado à restauração, (da vegetação) e renascimento. O sumiço e o retorno de Core-Perséfone, são características importantes dos Mistérios de Elêusis, de acordo com Metzger[121].

Pluto é apresentado como um personagem bastante especial, uma vez que é compreendido como um signo bastante forte de mudança das crenças e das práticas do culto eleusino. Sua presença, substituindo Triptólemo, encarna algumas das transformações mais significativas desse período. Se por um lado existe uma dificuldade de interpretação da figura infantil, essa é uma dificuldade do próprio tratamento e o trabalho com as imagens, por outro, a interpretação desse personagem como Pluto adiciona ao contexto dos Mistérios de Elêusis, a relação com a riqueza e com o renascimento. De um caráter agrário, o culto dos Mistérios passa a ter um caráter voltado à vida.

A presença de Dioníso dentro dos Mistérios é tão complicada de compreender quanto o próprio deus. De um lado é interpretado como sendo o deus a formar com as duas deusas Deméter e Core-Perséfone uma nova tríade, e as tríades parecem ter sido importantes nas representações do ciclo eleusino. Por outro, é compreendido como sendo uma adição feita em resposta a uma demanda popular do século IV.

Íaco e Héracles são dois personagens que apresentam uma relação com os Mistérios bastante similares. Ambos fazem parte da iniciação, ambos são colocados no lugar de pessoas comuns que antes eram representados como

[121] Devemos deixar claro aqui que essa interpretação é feita pelo autor, discutiremos as representações de Core-Perséfone no final do capítulo.

os *mýstes* (iniciados). Porém, enquanto que o herói Héracles, tem toda uma história para além dos Mistérios, Íaco é intimamente conectado a eles. Como grito bradado na procissão dos iniciados que se dirigem a Elêusis e como sendo um personagem ligado à *pólis* de Elêusis.

Theós e *Theá* são também apresentados por Metzger. Sua simples presença denota que o referido estudioso concede a esses dois personagens uma grande importância para a compreensão dos Mistérios, e sua falta é encarada com um estranhamento. Ora, a dupla divina não é apresentada no *hino homérico a Deméter*, nem nas imagens por nós trabalhadas. Porque então a preocupação de Metzger com essa ausência? A representação dessa dupla divina foi encontrada em baixo-relevos que ficavam dentro do Telestérion, o templo de Deméter em Elêusis.

A relação na sua obra entre os diversos tipos de suporte é o que dá a ela uma característica singular por causa do momento em que ela foi produzida. Já na década de 50, Metzger procurava o diálogo entre os diversos suportes materiais na tentativa de compreender o seu objeto estudado. Sua preocupação não foi com a busca de 'respostas' na literatura antiga, mas na própria cultura material. Porém, parece aqui para nós que a ausência da representação da dupla *Theós* e *Theá* nos vasos cerâmicos áticos de figuras vermelhas é mais sentida pelo autor do que pelos produtores dessas imagens.

2.2 Revisão

A obra de Metzger apresenta uma estruturação bastante impressionante. Como produto de uma época ainda marcada pelo descritivismo, chamamos especial atenção para a utilização de outros tipos de suportes materiais, como estelas funerárias, baixo-relevos, etc. para ajudar nas interpretações de vestígios e documentos incompletos. Seu principal foco não está, como não seria estranho ver, na busca por textos para uma 'legitimação' do documento material. Ao invés disso, Henri Metzger busca outros suportes materiais que apresentam a mesma temática tratada pelos seus objetos de estudo. O referido helenista demonstra uma grande erudição no tratamento do tema, qual seja os Mistérios de Elêusis, bem como uma grande erudição sobre os vasos e sobre o tratamento das imagens neles representadas. Metzger aponta para mudanças no rito, mudanças na maneira de compreender os Mistérios, apresenta características da própria imagem que remetem a uma mudança no significado, não necessariamente da composição temática das imagens, mas do tipo de sentimento que carregam consigo, ou seja, aquilo que carregam as imagens, mas que não estão associadas com seu tema.

A partir das imagens do ciclo de Elêusis, pode-se recuperar e resgatar elementos essenciais do *credo* eleusisno[122]. Mas é na segunda parte da obra, nos capítulos I e II[123] que Metzger relaciona a produção de imagens com uma determinada camada da sociedade, a produção de imagens nos vasos é relacionada com a crença popular[124].

O gosto popular está representado pela figura dos pintores e oleiros e seus ateliês. A crença dos fies é compreendida através das inovações

---

[122] Metzger : 1951 : 246

[123] L'imagerie ceramique du Ive siècle. Chapitre I: Les caractères généraux de l'imagerie nouvelle ; Chapitre II : L'esprit de l'imagerie nouvelle.

[124] 'Na realidade o domínio que os vasos figurados nos revelam não é da crença oficial, aquela que nós podemos encontrar nos textos literários, mas sim aquela da religião popular de Atenas. Os vasos são obras de artesãos e são destinados a uma vasta clientela local ou estrangeira', (407).

perpetradas nas oficinas desses oleiros[125]. Esse caráter religioso que comportam as imagens do século IV em geral, e as do nosso ciclo, em particular, são compreendidas como sendo reflexos de novas festas religiosas introduzidas no calendário ateniense[126], como as festas em honra a Dioniso, Afrodite e Héracles. As imagens 'religiosas' do século IV são importantes para ajudar ao estudioso das imagens a não cair num erro sobre a compreensão da religião antiga. Se baseando-se somente nas versões oficiais podemos obter uma versão imperfeita da religião. As mudanças percebidas nas pinturas dos vasos refletem as idéias da época[127]. As imagens não são procuradas pela sua beleza, ora, nesse século as imagens perdem em pitoresco, elas são procuradas agora pelo novo sentido que elas comportam.

Se houve mudanças nos ritos dos Mistérios, essas mudanças foram perpetradas pelos seus próprios participantes, sejam eles os iniciados (mistos) ou os responsáveis por sua organização. Se houve uma mudança na maneira de pintar os vasos e representar tais temas, o que levou a essa mudança, o que aconteceu com a sociedade para que essas mudanças pudessem ocorrer? Essas transformações foram feitas por indivíduos, e se não podemos reconhecer eles como tais, ao menos precisamos reconhecê-los como parte de uma sociedade dinâmica.

2.3 Apenas uma ressalva: Core-Perséfone

Em nossas leituras chegamos a perceber uma questão importante de interpretação que, certamente, vai contra as análises propostas por Henri Metzger sobre o retorno da filha desaparecida de Deméter. Segundo o próprio autor, o tema do retorno não foi muito representado no repertório imagético

[125] Metzger: 1951: 375

[126] Idem: 377

[127] Idem: 420

eleusino. No entanto, trabalhos como o de Kevin Clinton[128] nos chamou a atenção para um importante detalhe: a simples presença de Core-Perséfone nas cenas já é um indício de seu retorno. Não precisamos esperar que a volta da deusa fosse representada como um retorno triunfal, ou como esperava Metzger uma cena equivalente ao *ánodos.* O seu retorno pode ser interpretado contextualmente. Compreendemos que não é necessário esperarmos por representações visuais de um retorno ao mundo superior, que necessariamente sugira uma ação da passagem do mundo inferior ao superior, mas que pode e será inferido pela presença da deusa-filha nas imagens. É importante observar, no entanto que, nem todas as imagens onde Core-Perséfone esteja presente serão interpretadas como o retorno da deusa. Essa interpretação deverá ser feita levando em conta o contexto da cena, os personagens, e as relações que mantêm uns com os outros.

[128] Clinton: 1992

Capítulo 3: O século IV

3.1 O quadro se forma: contextualização

Como podemos falar de uma 'mentalidade do século IV a.C.'? Essa nova forma de pensar, sentir e agir do ateniense desse período é realmente distinta daquela do ateniense do século V? A geração de homens e mulheres em atividade no início do século IV é a geração dos sobreviventes da Guerra do Peloponeso, eles a vivenciaram, lutaram e viram o seu final com a derrota de sua *pólis*, Atenas. Na metade do século IV já estaria presente em Atenas uma nova geração, 50 anos após a guerra, pessoas que não a vivenciaram e nem mesmo conheceram a Atenas de Péricles. Qual foi o tamanho da força e do legado deixado por essa guerra na mentalidade do ateniense de todo esse século?

Esses atenienses nos deixaram diversos registros de sua experiência e a arqueologia desenterrou-os e os tornou conhecidos. Dentro desse imenso mar de documentos arqueológicos, epigráficos, arquitetônicos, iconográficos é de onde tiraremos o nosso conhecimento. Nosso estudo privilegiará os suportes cerâmicos de figuras vermelhas produzidos nesse século.

Para conseguirmos trabalhar com esses suportes e as imagens neles pintadas é indispensável, porém que nos situemos dentro do espaço e do tempo de produção desses vasos. Assim, com o cruzamento das informações obtidas tentaremos dar uma resposta a essas e outras perguntas.

Atenas, 404. A famosa e fatídica Guerra do Peloponeso chega ao fim depois de 27 anos de duração, provocando mudanças significativas e de um alcance inimaginável ao ateniense do século quinto, em particular, e aos gregos no geral. A hegemonia visível conquistada por Atenas após a vitória da luta contra os persas em 480, chegou ao fim, e Atenas não mais conseguirá exportar e até mesmo impor seu ideal democrata para as outras *póleis* gregas como vinha conseguindo durante boa parte do século V. A Guerra do Peloponeso veio como um imenso golpe para o continente grego como um todo, e mesmo as *póleis* vitoriosas neste conflito, como Esparta, não conseguiram se sustentar durante muito tempo[129]. No final, esse distúrbio

[129] Austin: 1994: 527.

provocado pelo confronto entre as cidades gregas pelo poder e a conquista de uma hegemonia na Hélade, trouxe senão o declínio de todo um modo de vida.

Após o fim da guerra do Peloponeso, em 404, os conflitos não cessaram de todo. Alguns períodos de calmaria podem ser apontados, mas no geral as cidades gregas continuaram passando por distúrbios, internos e externos, na tentativa de alcançar um equilíbrio, político e econômico. Durante praticamente todo o século IV a.C., Atenas e outras *póleis* gregas, viveram inteiramente em guerra. No caso de Atenas, podemos enumerar: de 395 a 386 a Guerra Coríntia; de 379 a 371 a guerra contra Esparta (com uma aliança entre Atenas e Tebas); na década de 360 uma luta constante no Egeu; de 357 a 355 a Guerra Social (na qual Atenas saiu mais uma vez derrotada); de 357 a 346 a primeira guerra contra Filipe da Macedônia; de 340 a 338 a segunda guerra contra Filipe; de 323 a 322 a Guerra Lamiana a qual resultou no final definitivo da democracia ateniense abolida por Antipater[130]. Num espaço de tempo de um século, Atenas permaneceu em guerra durante praticamente 70 anos! No século IV a exceção era a *paz*.

Uma das maiores e piores conseqüências para o continente grego, e o principal motivo para a incapacidade de reconstruir e reconquistar as perdas obtidas foi a pobreza que se instalou na Grécia[131]. Por mais poder que Atenas poderia ter tido na Hélade, ela não conseguiu suportar financeiramente os longos anos em guerra, e chegou em fim à derrota. No mais, autores e estudiosos do tema concordam que a guerra foi ganha com o dinheiro persa[132], sem ele, Esparta não teria tido a campanha que teve.

O continente grego como um todo sofreu com seus próprios ataques, se enfraqueceu lutando entre si: os helenos foram responsáveis pelo declínio da própria Hélade.

No geral, grande parte do mundo grego sofreu grandes perdas com a guerra. O modo de vida que o homem antigo se acostumara no século V a.C. foi intensamente modificado.

---

[130] Hansen: 1983: 51-52.

[131] David: 1984.

[132] Austin: 1994: 556.

Com a derrota na Guerra do Peloponeso, Atenas viu a queda de sua democracia. Mesmo sendo restaurada em 403[133], essa queda representou um abalo nos ideais atenienses de vida na *pólis*. A queda da democracia em Atenas e a sua derrota na guerra provocaram consequentemente uma queda da influência da *pólis* ateniense sobre outras *póleis* menores gerando uma necessidade de tentar outro sistema de governo[134] que pudesse substituir o lugar que durante menos de um século levou Atenas ao 'topo do mundo'. Tentativas foram feitas nas diversas cidades abaladas pelo conflito. Entre Atenas e Esparta, as *póleis* que mais exerciam sua influência no território heleno, Esparta conseguiu, com a vitória, exportar a oligarquia, chegando até mesmo na *pólis* ateniense.

No cenário interno, Atenas tem que lidar com grandes incertezas e instabilidades, tanto com as ameaças externas e os novos conflitos que marcaram o curso do século IV, quanto com instabilidades internas causadas pela peste, desordem civil, abalo das instituições democráticas, perda do poderio marítimo, diminuição da renda e da produção de moedas advindas da mina do Láurio[135], e a grande baixa populacional com o número de habitantes chegando a atingir a metade em relação ao século anterior. A fuga dos escravos e o decréscimo populacional trazidos pela guerra diminuíram drasticamente o número de trabalhadores ativos em Atenas nesse inicio de século, e com isso a diminuição e estagnação da economia. Nesse sentido, tanto as atividades econômicas provenientes do porto de Pireu quanto das minas do Láurio, que dependiam do trabalho de escravos e metecos, foram intensamente prejudicadas. As minas foram fechadas e o tráfego no Pireu limitou-se apenas aos produtos essenciais[136]. Uma *pólis*, acostumada no século anterior, a impor seus ideais democráticos pela Hélade, deve lidar agora com a queda de seu próprio governo e estilo de vida. No final do século V,

---

[133] Hansen: 1999: 163.

[134] Hornblower: 1994 : 166.

[135] Étienne : 1990

[136] Burke: 1990: 1-2.

Atenas teve que se submeter mais uma vez à instituição de governos oligárquicos, como os Trinta Tiranos (411/10 e 404/3) [137].

Esse período se mostra bastante profícuo nas discussões de estudos filosóficos e críticos sobre o modelo ideal de governo. Platão se destaca com seus trabalhos *As Leis* e *A República*. Aristóteles, seu discípulo, apresenta severas críticas à democracia, discutindo o próprio caráter dessa forma de governo, bem como das outras formas que existiram por toda a Grécia em períodos diversos: a monarquia, a tirania, a oligarquia, a aristocracia, a democracia e até mesmo a *'politéia'*[138], (constituição).

Podemos entender a maneira que o homem grego compreendia a constituição, a *politéia*[139] desde Píndaro com a divisão tríplice das formas de constituição: 'o governo de um'; 'o governo da minoria' e 'o governo da maioria[140]'. Essa divisão ganha no século IV, através das idéias de Aristóteles, uma nova feição. De acordo com Hansen[141], cada tipo de constituição recebe duas variantes, uma positiva e a outra negativa e, nesse momento, a democracia ganha feições negativas pelas mãos do referido filósofo. O que é apresentado em contraste com o 'governo da maioria', a democracia de sua época, não é exatamente uma forma de constituição, mas apenas, *politéia*, constituição. Aristóteles se mostra muito insatisfeito com a forma que tomou a democracia em seu tempo, porém o filósofo vai mais longe, analisando não somente as formas de constituição em Atenas, mas por toda a Hélade[142]. Por sua vez, Platão fez uma distinção entre 'democracia positiva' e 'democracia

---

[137] Rhodes: 1994: 565.

[138] Hansen: 1999: 65-86.

[139] Hansen nos chama a atenção para o fato de que constituição ou *politéia* da Grécia Antiga não deve ser interpretada assim como nos a concebemos atualmente, correndo claramente o risco de sermos anacrônicos. Para maiores discussões, (Hansen: 1999).

[140] Idem: 66.

[141] Idem: 64-69.

[142] "Agora, constituições 'boas' estão sempre em falta, e esse era o caso na Grécia do quarto século . Aristóteles, sempre realista, admite sem problemas que não tinha muitos exemplos de aristocracia ou *politéia:* oligarquia e democracia eram predominantemente as mais comuns constituições na Grécia nos seus dias'. Idem: 67.

negativa'[143]. Com a população refugiada na *ásty*, as criticas, as idéias se tornam mais visíveis, elas são fabricadas no meio urbano e estão ao alcance de todos. As idéias de Platão e Aristóteles, bem como as muitas outras produzidas nesse período permeiam, nesse momento, a vida de todos, provocando discussões, debates, ensinamentos[144].

O povo de Atenas coloca a democracia de Péricles diretamente responsável pela derrota na Guerra do Peloponeso, e que tomou um caráter radical pelas mãos dos 'demagogos', responsáveis pela persuasão de diversas decisões ruins para o 'bem' da *pólis* ateniense, levando-a a derrota[145].

Os helenos demonstravam um gosto especial pela 'idade de ouro'. Era lá naquele passado longínquo que eles procuravam se espelhar para encontrar a transformação, o desenvolvimento, a melhoria. Quando os atenienses do final do século V e início do IV procuraram escapar de uma 'democracia radical', foi no passado, no tempo de Sólon e do rei mítico Teseu que eles foram buscar as respostas, na 'constituição ancestral', (*patrios demokratía*)[146], e não na democracia de Péricles[147]. A democracia era rediscutida a cada derrota, e igualmente a cada derrota a volta da 'constituição ancestral' era desejada. Em todo caso, o que Hansen nos deixa claro é uma grande preocupação que toma os atenienses do pós-guerra em evitar ou impedir a volta de crises políticas, militares[148] e, (aqui adicionamos) também sociais.

Do mesmo modo no teatro, as peças *A Assembléia das Mulheres* e *Pluto* de Aristófanes se apresentam como críticas à situação pela qual passa Atenas. Na primeira a discussão cai sobre a democracia, onde depois de tantas

---

[143] Idem: 67

[144] Hornblower: 1994: 153-157.

[145] Idem: 151.

[146] É importante deixarmos claro aqui que os atenienses dessa época freqüentemente misturavam mito com história, e mesmo sua concepção de hitória diferia muito da nossa. Se para nós é improvável que Sólon tenha sido responsável pelo estabelecimento de todas as medidas constitucionais, aos olhos dos atenienses, essa visão se fazia bem clara no momento em que procuravam por algo melhor no passado (Hansen: 1999: 297-298), na concepção dos atenienses isso se fazia claro.

[147] Idem : 296-320.

[148] Idem : 303.

tentativas, as mulheres se encarregam de apresentar uma resposta e uma nova concepção de governo. Em *Pluto*, Aristófanes discute a difícil situação econômica pela qual Atenas passa nos primeiros anos pós-guerra: o grande empobrecimento de muitos e o enriquecimento de poucos.

A reestruturação política de Atenas pode não ter apresentado tantos entraves quanto à sua reestruturação econômica, (três anos depois da derrota[149], o poder democrático é retomado em Atenas). A Guerra do Peloponeso, no entanto, deu um fim ao equilíbrio econômico conquistado no século precedente. O pós-guerra trouxe à devastada Atenas a necessidade de reformular e reerguer sua economia.

Por causa da guerra, a cidade ateniense no início do século IV passa, naturalmente, por grandes dificuldades. Com a derrota, Atenas tem que se preocupar com conflitos e desordens internas. Sua população campesina, refugiada da guerra na cidade durante quase uma década[150], começa a voltar às suas terras. No entanto o que encontram por grande parte é a devastação de seus campos. Muitos camponeses não conseguem suportar o peso administrativo para reativar a produção agrícola e acabam perdendo suas terras, ou vendendo a preços irrisórios, o que contribui para o aumento da população pobre. Muitos camponeses, instalados já na *ásty* não mais desejam voltar para suas terras.

Para a proteção da *khôra*, devastada pelos persas, o estado investiu em sua defesa, preocupação essa condizente com o período turbulento que é o século IV a.C. Burke[151] apresenta que os esforços para o soerguimento econômico de Atenas não se deu em apenas uma década, mas precisou de um longo período para que a *pólis* ateniense conseguisse se restabelecer. O fato era que Atenas precisava recuperar não apenas sua produção interna de cereais, mas recuperar as rotas comerciais que havia perdido. Nem a retomada

[149] Étienne : 2004: 115.

[150] Burke: 1990: 1.

[151] Idem: 3.

da produção das minas do Láurio[152], nem a volta aos campos foram capazes de levantar a economia ateniense na primeira metade do século IV.

De acordo com Burke, a saída para a recuperação econômica estava na reestruturação, proteção e retomada das atividades mercantis no porto de Pireu. Com a recuperação da frota marítima, a importação de grãos pôde ser restabelecida, e com isso o restabelecimento do comércio de outros produtos. Se a recuperação das minas do Láurio e da agricultura nos campos foi um processo mais demorado, a reativação do Pireu e das atividades marítimas ocuparam um espaço de tempo consideravelmente menor[153]. Por outro lado, French[154] apresenta que a recuperação da agricultura ateniense não foi tão dura como poderíamos imaginar, na medida em que em alguns locais a produção agrícola foi mantida pelas tropas de ocupação, as queimadas e a devastação das oliveiras não arruinaram completamente a possibilidade de recuperação das terras e, assim, uma parte da agricultura pôde ser logo retomada. Mesmo nessa visão 'otimista' de French, a recuperação dos campos tomou tempo e dinheiro. Junta-se a isso a preocupação com a fortificação e a proteção dos campos. A retomada da produção agrícola da k*hôra*, nos primeiros anos do século IV não poderia ainda visar a uma renda regular[155].

Assim, a situação econômica desfavorável que se instaurou durante todo esse tempo foi parte incansável da vida do ateniense. Uma situação que se mostrou não ter surgido apenas de passagem, mas se estabeleceu e regulou o modo de vida e as escolhas pessoais e políticas do cidadão nesse início de século. Por mais que Atenas tenha conseguido se levantar após a derrota, isso não levou menos de dez anos, tempo suficiente para o ateniense, acostumado com a vida que antes levara sentir o peso da pobreza, da fome, da devastação e da destruição.

---

[152] Apesar da retomada do crescimento da renda proveniente das minas do Láurio nas décadas de 360-50 a.C. possa ter apresentado uma certa constância de receita, as rendas provenientes das minas não tiveram crescimento suficiente pelo menos até a década de 340 a.C. (Burke: 1990: 4)

[153] Idem: 5-6.

[154] French: 1991: 24-25.

[155] Burke: Op.cit: 4

O deslocamento da população campesina da k*hôra* para a *ásty* provocou uma mudança no modo de vida do ateniense. Se antes os donos de terra passavam seu tempo dedicando-se à melhoria de sua terra e, por conseguinte à produtividade, que gera o aumento do lucro, agora essa função foi passada para outras mãos. Essa situação já era percebida mesmo antes da guerra, porém com a Guerra do Peloponeso ela se intensifica e a passagem das funções antes praticadas pelo dono da terra, passa para seus empregados e escravos. A guerra e a conseqüente fuga da k*hôra* para dentro dos muros protegidos da *ásty* provocaram uma intensa urbanização, onde muitos por lá permaneceram, seja por terem conseguido se estabelecer bem, seja por ter perdido suas terras[156], seja por terem mudado o modo de vida.

O principal problema trazido pela guerra foi o empobrecimento intenso da população. Com o empobrecimento aparece a fome. Grande parte da população perde seus meios de renda, a produção cerâmica que durante o século passado usufruiu de uma posição de extremo destaque foi desfalcada[157]. Com as minas abandonadas, os campos devastados, a frota marítima enfraquecida, o comércio, a geração e a circulação da renda diminuem, a população ateniense empobrece e a fome se torna uma inquietante questão. Assim, no campo econômico e social, Atenas se depara com suas principais batalhas internas.

A derrota na guerra foi responsável pela produção de um novo tipo de atitude do homem em relação à vida. As suas escolhas dependem agora do local mais propício de se encontrar trabalho, ganhar meios para proporcionar a necessidade mais básica de todos os homens: comida. O ateniense empobrecido pelas baixas da guerra não mais pode arcar em ser cidadão, em viver pelo ser ateniense, pelo ser *polítes*, mas deve agora procurar seu pão.

---

[156] 'A maioria dos cidadãos não tinha mais conexão com a agricultura exceto em alguns casos, para trabalhos eventuais durante tempos de necessidade no campo. Mas mesmo entre aqueles que ainda se consideravam agricultores, haviam muitos que eram de fato proprietários ausentes. Um setor da agricultura tinha se desenvolvido de maneira a qua os proprietários foram substituídos pelos arrendatários e escravos'. (French: 1991: 27).

[157] Este é um assunto que será discutido em outro capítulo.

Por outro lado, nesse mesmo cenário, muitos cidadãos enriqueceram[158], e muitos, de acordo com as fontes contemporâneas, ilicitamente: juntaram suas riquezas em cima da perda de outros, o que gerou intensos conflitos entre aqueles que 'tinham' e aqueles que 'não - tinham'[159].

Um novo quadro começa a se delinear no corpo da cidade: a dicotomia entre ricos e pobres. Nesse início de século, muitos perderam suas posses e meios de sobrevivência, muitos camponeses tiveram que abandonar seus campos e se refugiarem dentro dos muros da *ásty*, o aumento da pobreza da população foi o principal problema. Numa época de escassez, a dicotomia rico *versus* pobre torna-se um problema social ainda maior. Se por um lado a relação entre escravos e homens livres e, mais pontualmente entre escravos e cidadãos se dava entre duas classes completamente distintas, ou seja, entre um cidadão ateniense, participante das decisões políticas da *pólis*, e assim um ser político, e um escravo que não tem controle sobre sua própria liberdade; o problema do embate entre pobres e ricos se situa exatamente na questão em que ambos os personagens possuem o mesmo estatuto social e político. Ambos são cidadãos livres e participantes da vida pública e política da *pólis* ateniense.

Junta-se a isso numa mentalidade dos gregos de um modo geral, e dos atenienses em particular, que apresentava um caráter extremamente *agonístico*, onde essa disputa invariavelmente manifestava os antagonismos inerentes às culturas gregas. Para compreender a si próprio era necessária a crítica ao outro, àquilo oposto a tudo o que significava 'ser grego', ou 'ser ateniense'. A exaltação, no século V a.C. ao ideal democrático, a idéia da democracia como sistema político 'superior', estava opostamente ligada à oligarquia e, durante as guerras médicas, à tirania[160]. A expressão de sua 'identidade', do *ser* ateniense, aparece mais claramente quando em contato com aquelas que eram totalmente opostas àquela identidade: 'ser grego', 'ser ateniense' em oposição ao 'ser bárbaro', 'não civilizado'.

---

[158] David: Op.cit

[159] Hansen: Op.cit.

[160] Loraux: 1994: 217-219

Assim como no campo da política, onde Loraux identificou as oposições entre *demokratía*/*oligarkhía* e *demokratía*/*týrannis*[161], de um lado o ideal democrático ateniense, que mesmo se diferenciando daquele construído no século V a.C., continuou sendo apoiado de forma bastante ostensiva pelo século IV a.C., do outro a tirania (para o século VI) e a oligarquia, onde seu maior representante era Esparta, foi sempre suscitado nos textos de elogio à democracia. A denotação de que um tipo de sistema governamental é pior implica que o outro, imediatamente oposto a este, seja melhor.

A necessidade de comprovação do sistema democrático pelos atenienses do século IV se faz visível principalmente na Ágora, local de propaganda e ensinamento dos ideais e dos valores atenienses. No entanto, a democracia deste século IV a.C. se difere sensivelmente da praticada no século anterior, uma tentativa de manutenção do sistema, que no século V foi considerado insuperável, depois de suspenso por um curto período, foi restabelecido em Atenas. Desta vez, porém, esse mesmo sistema sofreu com as críticas, uma vez que a democracia foi posta à prova com a derrota de Atenas na Guerra do Peloponeso, um sistema que afinal continha falhas, as quais foram expostas no final do século V a.C. e, onde no final do século seguinte seria abatido pela 'tirania macedônia'[162].

Os antagonismos identificados na vida política não se limitam somente a ela, permeia toda a vida do ateniense.

Analisamos então os antagonismos presentes dentro de um dos ideais democráticos mais fundamentais, um deles: a *eleuthería*, a liberdade[163]. Esse conceito foi definido por Aristóteles na *Política* (1317ª40-b17) [164], a liberdade estava relacionada tanto com a participação na política, uma liberdade pública, onde se por um momento um homem era governado, num outro momento ele governava; quanto na sua vida pessoal, uma liberdade privada, onde o homem

[161] Idem

[162] Idem: 219.

[163] A manera como a liberdade era compreendida pelos gregos antigos é distinta da nossa. Para maiores discussões cf. Hansen: 1999

[164] Idem: 74

poderia fazer aquilo que tivesse vontade. Dentro desse conceito existe então uma série de dicotomias. O homem livre se entende, naturalmente, diferente do 'não-livre'. Os direitos e deveres concebidos para ele o faz cidadão: um homem livre. No entanto ser 'não-livre' não implica, para o ateniense, apenas ser escravo, (não apenas, mas certamente a situação de servidão era colocada como oposição ao homem livre), mas também não ser livre significava não poder exercer livremente a política. Hansen[165] apresenta a liberdade em três contextos diferentes: político, social e constitucional.

Nossa compreensão moderna da *pólis*, pode se dar, por um ponto de vista, sob o aspecto social. Nesse sentido, *pólis* compreende tanto a *ásty* quanto a k*hôra*, abrange tanto os cidadãos, homens e mulheres, metecos, escravos e, nessa proposição, a casa, se faz o centro. Deslocando nosso olhar para outro ponto, podemos compreender a *pólis* em seu aspecto político, e nesse ponto de vista a *pólis* era abrangida apenas pelos cidadãos adultos, excluindo mulheres, crianças, metecos e escravos. Nesta visão, o centro é alterado para o próprio cidadão, (*polítes*)[166]. Duas visões complementares no sentido em que vai nossa compreensão moderna de *pólis*, opostas na maneira em que a *pólis* é compreendida: comunidade econômica *versus* comunidade política. No primeiro caso a 'liberdade' envolvia não somente os cidadãos do sexo masculino, mas também as mulheres e metecos. Eram livres na medida em que não eram submetidos à vontade de outros. Nesse tipo de liberdade, a liberdade social pela classificação de Hansen, a grande oposição à *eleuthería* era a escravidão. No segundo caso, não somente o escravo se apresentava como um homem não livre, mas também metecos, mulheres e, de certa forma, os homens que não podiam arcar com a ida diariamente à *ásty* para praticar sua 'liberdade política'. Entre aqueles que participavam da vida política da *pólis* ateniense, eram distintos aqueles que iam à assembléia uma vez por mês, uma vez por semana e todos os dias. A liberdade 'constitucional' de acordo com Hansen, além de envolver a liberdade política embarcava também a liberdade na esfera pessoal. O terceiro tipo de liberdade, a política, envolveria a liberdade

[165] Idem: 75.

[166] Idem: 324.

da pólis, diferente da liberdade *na pólis*[167]. Assim, apenas sobre um conceito, a liberdade, existe uma grande quantidade de antagonismos, que fazem do homem ateniense ser 'homem ateniense'. Além desse aspecto, encontram-se antagonismos entre homens e mulheres; *ásty* e *khôra*; público e privado; sagrado e profano; razão e emoção; ateniense e grego; ateniense e bárbaro; democracia e oligarquia.

Como já mencionado acima, no início do século IV, mais um jogo de opostos se apresenta: ricos *versus* pobres. Ora a igualdade em Atenas era um conceito puramente político, e de acordo com Hansen não poderia ser aplicado fora da esfera política[168]. Então, o que diferencia aqui esses dois tipos é que ambos podem ser cidadãos, ambos são considerados, do ponto de vista político, iguais. Assim vemos antagonismos na tão pregada *isonomia*. David[169] apresenta que no século IV a.C., o comparecimento nas assembléias públicas começa a ser remunerado, implicando um dano em detrimento ao puro ato político, por questões ideais, sociais e políticas. A remuneração faz com que o ato político do cidadão se torne falso. O que está agora em jogo é a própria *pólis*, em detrimento do ganho material, individual. Ora, estamos situados num século permeado por guerras, conflitos com debate e críticas àquilo que antes era exaltado, como a democracia e a própria grandeza ateniense. A crescente pobreza que abateu a *pólis* ateniense no início do século IV a.C. provocou um tipo novo de atitude dos homens em relação à vida. Se no século V a.C. as escolhas pessoais, sociais, políticas do ateniense eram fundadas na fidelidade sobre sua *pólis*, na identificação que ele nutria com sua constituição, no século IV a situação muda bastante. Num quadro onde o homem se via constrangido a fazer uma escolha, onde havia uma séria diferença entre se alimentar ou morrer de fome, sua escolha invariavelmente caía sobre aquela que o manteria vivo. No entanto, para isso era necessário abandonar sua *pólis*, se deslocar para onde havia melhores meios de sobrevivência. As condições econômicas que assolaram Atenas no início do século IV propiciaram o aparecimento dos

[167] Idem: 75-76.

[168] Hansen: Op.cit: 81.

[169] David: Op.cit.

mercenários, e com isso a fidelidade antes existente entre o homem e sua *pólis* começou a se desintegrar. Essa necessidade imposta pelas mazelas advindas da guerra gera a criação de uma nova mentalidade no homem ateniense do século IV a.C.

Uma boa discussão apresentada por Étienne[170] é a produção, neste século, de estátuas em homenagem aos generais vitoriosos em batalhas conquistadas para Atenas. O que as diferem, porém, é a homenagem feita ainda em vida. Pela primeira vez na história da cidade helênica é identificado esse tipo de tributo. De acordo com Étienne, essa prática denota a mudança de mentalidade ocorrida no homem ateniense deste século. É importante chamar a atenção para o fato de que essas estátuas foram colocadas no espaço público, perto do monumento, reerguido depois da guerra, dos heróis epônimos, a homenagem pública a heróis de guerra *ainda vivos* não era praticada na Atenas do V século. Essa atitude dos homens do século IV a.C. nos chama a atenção para uma preocupação mais imediatista no modo de concepção dos atenienses. Num século onde a guerra era a regra e não a exceção, uma derrota poderia chegar a qualquer dado momento, uma nova ocupação do espaço ateniense, tanto da *ásty* quanto da k*hôra*, poderia novamente acontecer. O homem desse novo século não tinha mais como contar apenas com a crença de uma força, uma potência ateniense para livrá-los de qualquer inconveniente estrangeiro, bárbaro ou grego. Assim, o que eles tinham em suas mãos, suas vitórias e decisões corretas deveriam ser gravadas, marcadas, celebradas. Assim como a paz. De acordo com o referido estudioso, outro monumento erguido na Ágora nesta época foi a alegoria à Paz. Algo raro na vida do ateniense do século IV, mas bastante visado, procurado, celebrado. A confiança conquistada no século anterior parecia dissipar nesse século. Por um lado um grande número de críticas sobre a política e a situação econômica, por outro uma preocupação em confirmá-los e afirmá-los, confirmando seu próprio lugar nesse novo mundo que começa a se formar.

[170] Étienne : Op.cit.

Dentro de um quadro conturbado como o do século IV, como ficam as necessidades religiosas do ateniense? Grandes estudiosos da religião, como Burke, Vernant, Nilsson, Parke nos ensinam que tudo na vida do ateniense envolve a religião, tudo aquilo que compreende seu dia-a-dia, seu viver, seu experimentar, vivenciar, trabalhar, divertir, jogar, treinar, festejar, toda e cada etapa de sua experiência diária tem ligação com o divino. O teatro e os banquetes com Dioniso, a guerra com Ares, a convivência no lar, Héstia[171]. Mas, em momentos de aflições e angústias, como os trazidos pela guerra e a conseqüente derrota, é natural que o homem procure maiores apoios, confortos trazidos pela religião. Como não havia credos, dogmas ou livros sagrados como as religiões monoteístas, a religião grega permitia uma enorme quantidade de crenças, tantas quantas pessoas existiam na *pólis* antiga. Dentro dessa imensa teia que era a religião politeísta grega, encontram-se distinções, bastante nítidas como apresenta Vernant, entre determinados tipos de práticas, particularmente entre os festivais religiosos oficiais e os cultos de mistério. Os festivais regulados pelo estado faziam parte da obrigação de todos os atenienses, homens e mulheres. Muitos estudiosos acreditam que por ser parte do calendário oficial da *pólis*, e desta forma ter um caráter mandatório, essas religiões oficiais nos denotariam um caráter *menos* religioso, seria uma experiência *na sua superfície* religiosa, mas que englobaria tanto um caráter comunitário, quanto político. Não queremos dizer com isso que os atenienses quando participavam desses festivais não acreditavam nos deuses homenageados, e na própria homenagem feita, mas queremos apenas apontar para o caráter político e social desses festivais oficiais. Assim, os festivais públicos não seriam apenas celebrações da experiência religiosa, mas seriam também e, sobretudo atos políticos e sociais[172]. Num festival comunitário as ofensas e transgressões bem como os atos puros e piedosos em relação aos

[171] "Mas os atenienses quando participavam de corridas de carruagem ou disputando nos jogos Panatenaicos, acreditava que Atena estava sendo honrada pelos seus esforços. Similarmente quando ele ria nas comédias ou chorava nas tragédias, ele estava sentado no teatro consagrado à Dioniso, e os acontecimentos no palco, (...), eram governados pelas regras de uma cerimônia religiosa', (Parke: 1977: 13).

[172] "Entre sacerdócio e magistratura há menos diferença ou oposição do que equivalência e reciprocidade". (Vernant: 1990: 420).

deuses se refletiam no todo, na comunidade. Os atos praticados, as liturgias, tudo era feito para ser mostrado, para ser visto. O calendário oficial dos festivais, fixado em espaço público, os cidadãos selecionados para a liturgia daquele ano, nada era privado. Quanto melhor o serviço da liturgia, melhor para o responsável, seu nome era reconhecido pelo bem que proporcionou a toda a *pólis*. A experiência religiosa do homem nessa esfera está ligada a uma comunidade, a um grupo, a um local, e não pode ser concebida longe disso. Vernant[173] apresenta que exilado disso tudo o homem se torna vazio, perde ao mesmo tempo sua essência social e sua essência religiosa.

No entanto, não é com esse tipo de culto que queremos nos preocupar aqui, mas com os cultos de mistério.

Os cultos de mistério se diferenciam das religiões oficiais da cidade certamente por conter esse caráter de 'mistério', aquilo que não pode ser dito. Se por um lado as religiões oficiais da *pólis* são praticadas na frente de todos, por outro nessas mesmas práticas continham também um caráter alienador. Alienador na medida em que, nas festas e nos cultos públicos, a participação era aberta apenas para determinados grupos. As mulheres tinham sua obrigação em determinados cultos, as crianças em outros, os homens em outros. Um culto praticado ao ar livre, onde todos poderiam ver, mas aberto apenas a um grupo, a uma categoria. Nos mistérios, e em particular nos Mistérios de Elêusis, a interdição caía naquilo que era dito e mostrado, dentro do templo, aos iniciados. No entanto, era exatamente dentro desses cultos não oficiais que participava apenas quem tinha vontade, que o caráter democrático se fazia valer. Qualquer pessoa, qualquer indivíduo que assim desejasse, poderia ser iniciado. Seja escravo, mulher, criança, meteco e, para a época imperial até os não gregos. Na realidade o que parecia impedir a participação de um não-grego na época era a dificuldade que este teria de entender aquilo que estava sendo dito[174].

---

[173] Ibidem.

[174] Parke: 1977: 60; Delcourt : 1947 : 136-137; Séchan e Lévêque: 1966 : 150, são os únicos que argumentam que os *φωνην ασυνετοι* se relacionam com a incapacidade de se mover direito (com deficiências físicas) e não por não falar o grego.

Para ser aceito na iniciação aos Mistérios de Elêusis era necessário ser puro, não ter cometido nenhum crime, e se esse fosse o caso, era necessário passar antes por uma purificação. Essa purificação deveria ser feita nos chamados 'Mistérios Menores' em Agrai, que deveria acontecer pelo menos um ano antes da iniciação em Elêusis. Assim, nem todos poderiam ser aceitos *diretamente*, mas eram todos *potenciais* iniciados. Portanto, se por um lado os mistérios não aceitavam aqueles indivíduos que tinham alguma mancha em sua conduta, onde a mais grave seria, naturalmente, o assassinato, por outro, todos aqueles que tinham passado pelo processo de purificação eram aceitos à iniciação, mesmo aqueles que tivessem cometido a mais grave falta. A condição era a pureza da alma, apenas.

Como não era uma religião oficial, eram iniciados aos Mistérios de Elêusis apenas aqueles que assim desejassem. Como não era uma religião oficial, aqueles que escolhessem continuar com seu trabalho não correriam risco algum de serem punidos por manterem suas oficinas, lojas abertas no dia do culto, (como poderia ocorrer aos que agissem dessa forma na época dos festivais oficiais da *pólis*).

Um ponto que nos parece claro que marca a diferença entre os cultos de mistério e os festivais oficiais da *pólis* ateniense é que dentro dos cultos de mistérios a verdadeira fé toma forma. Uma vez que se pode fazer uma 'escolha', o homem não mais está constrangido dentro de um espaço moldado, fabricado. Essa escolha está à frente de suas obrigações, ela é conduzida pela sua crença, pela sua fé. Como disse Vernant, "Nela, a vida religiosa pode individualizar-se'. Como já mencionado antes, a religião politeísta grega permitia uma quantidade enorme de crenças, permitia como diz Dodds[175], que se formasse um grande 'conglomerado', onde nenhuma excluiria a outra. Vernant nos ensina que mesmo deuses tão bem individualizados como Zeus e Hera podem aparecer como duplos ou triplos[176]. Numa multiplicidade de escolhas pode-se ficar com todas elas. Um determinado deus pode ser ao mesmo tempo único e múltiplo. A participação em um culto de mistério, ou até

[175] Dodds : 1977 : 180.

[176] Vernant: 1990: 428.

em mais, não prejudicaria de nenhuma forma sua crença, nem mesmo prejudicava os festivais oficiais do estado.

A participação nos mistérios por um lado, desconstrói aquilo que faz parte da constituição do cidadão ateniense. A livre iniciação aos mistérios, a entrada no templo de Deméter em Elêusis, a apoteose que acontecia à noite, *dentro* de um local sagrado, se opunha a tudo aquilo que era praticado pelo cidadão de Atenas, sendo um ser do ar-livre em oposição às mulheres que devem permanecer dentro de seu *oîkos.* Suas práticas religiosas não eram praticadas dentro de templos, mas do lado de fora, suas principais atividades eram praticadas durante o dia. A iniciação aos mistérios de Elêusis iguala aqueles que são distintos por lei, iguala aqueles que são distintos pelo seu local de origem, seu sexo, seu trabalho, seu status social. Todos os iniciados devem pagar pela sua admissão, o que de acordo com estudiosos como Parke, não era barato[177]. Isso não quer dizer que todos conseguiam pagar sua própria entrada. Muitos recebiam ajuda através da *liturgia*, ou do estado, senhores pagavam para seus escravos e assim por diante. Mas no iniciar das cerimônias, todos eram iguais. Todos participavam da mesma maneira. Todos deveriam ser purificados na água do mar, e purificar sua própria vítima a ser sacrificada também na água do mar. Todos deveriam jejuar, e tomar a bebida consagrada aos mistérios, o *kykéon*. Todos deveriam entrar no templo e permanecer dentro do Telestérion[178] para ouvir e ver as coisas que eram mostradas e ditas. A todos os *mysteis*, os iniciados, era interditada a entrada em determinados aposentos. Todos deveriam fazer as últimas oferendas contidas nos vasos *plemochóai*. Ninguém poderia falar sobre o que tinha acontecido dentro do templo. Não havia interdição por sexo, idade, origem, as obrigações e interdições eram submetidas a todos, sem distinção, sem exceção.

E o que isso muda na vida do ateniense? A iniciação aos Mistérios não se igualava a outros tipos de iniciação como o da passagem para a vida adulta.

---

[177] Por volta de 15 dracmas. (Parke: 1977: 61).

[178] O Telestérion era o hall de iniciação, a sala principal onde eram realizados a parte secreta e obscura dos rituais, dentro dele só podiam entrar aqueles já iniciados e os novos *mystai*, Séchan e Lévêque: 1966 : 151; Clinton : 1992 : 126-132.

O status do iniciado não mudava com a iniciação, o escravo continuava escravo, o meteco continuava meteco, o cidadão continuava cidadão. O que muda? Talvez durante esse período seria uma concessão na vida da *pólis*. Durante um período de cinco dias, toda aquela oposição que podemos identificar na vida cotidiana da *pólis* ateniense, fica em suspensão. Por um momento, por um instante, um grupo, que de acordo com relatos pode ter chegado a 30 000[179] pessoas, mas que escavações no santuário de Elêusis demonstraram que em determinado período o número de pessoas que cabia dentro do Telestérion chegou ao impressionante número de 10 000 pessoas, eram iguais[180]. Os artesãos, escravos, prostitutas, mulheres, crianças, atenienses, estrangeiros, cidadãos, todos dividiam o mesmo espaço. Todos estavam prestes a ouvir as mesmas coisas, a ver as mesmas coisas. Não havia diferenciação, não havia quartos separados, tribunas de honra, tratamento diferenciado. A escolha de ser iniciado aos Mistérios vinha acompanhado com a aceitação de ser igual. Era fabricada uma suspensão da dicotomia que regia a vida do ateniense.

Os iniciados aos Mistérios de Elêusis nem ao menos podiam se reconhecer como um grupo especial, como por exemplo, os iniciados no Orfismo. Era interditado inclusive comentar entre eles mesmos sobre o que acontecera dentro do santuário de Elêusis. Essa condição de igualdade só voltaria a acontecer após a morte[181].

O que acontecia dentro do Telestérion em Eleusis para que um grande número de participantes, que no IV século cresceu mais do que toda a sua história escolhessem tomar parte? O que lá era dito ou mostrado, o que acontecia naquele cenário noturno e mantido em segredo seria a única maneira de nós, os pesquisadores modernos, de compreender o porquê do sucesso que tiveram os Mistérios de Elêusis? Não podemos apenas explicar esse acontecimento pelo fato de que o homem procure mais a religião em tempos difíceis, como era o que os atenienses estavam passando naquele século, com

---

[179] Mylonas: 1969.

[180] *Idem*

[181] Eliade: 299.

guerras, doenças, fome, reconstrução de sua cidade. Essa claramente, não era a única forma de prática religiosa, nem mesmo o único tipo de mistério existente no mundo antigo e em Atenas naquela época. Se o homem necessitasse de um maior conforto ou apoio espiritual, ele tinha dentro de sua crença e dentro de sua própria cidade uma quantidade enorme de escolhas a fazer, e mesmo assim, poderia ficar com todas aquelas escolhas que tinha feito. Dessa forma, tempos difíceis como guerras não podem nos explicar porque o Mistério de Elêusis cresceu tanto. Nem por esse caminho podemos compreender porque a crença em determinados deuses cresce tanto, senão pela presença do estado. Como o culto aos Mistérios de Elêusis não era oficial e, portanto não se confundia com os assuntos do estado como as religiões oficiais o faziam, a participação nos mistérios não era um ato pela comunidade, mas uma escolha individual. Porém, mesmo para um culto não-oficial havia propaganda, tenha sido ela feita pelo estado, pelos sacerdotes, pela circulação do conhecimento. No entanto a mudança da mentalidade nos parece ter sido o grande provocador dessas mudanças.

Com base nas colocações feitas nesse capítulo, partiremos ao seguinte, tendo em vista a maior compreensão da mentalidade desse novo homem.

3.2. A nova mentalidade

Como vimos no item anterior, a situação econômica, social e política de Atenas após a Guerra do Peloponeso levou ao homem grego e particularmente o ateniense, a reagir de uma determinada forma, reação essa que se configurou dentro dessa nova realidade imbuída de conflitos internos e externos. Uma era chegou ao fim, e com ela o mundo helênico antes conhecido de todos sofreu grandes transformações.

Algumas informações sobre a situação externa ainda se fazem relevantes, e será com elas que começaremos o presente capítulo. O fim da

Guerra do Peloponeso[182] se deu com a invasão pelo exército espartano, dos portos de Atenas, cortando o suprimento vital de grãos e desestabilizando o controle marítimo da *pólis* ateniense (Buckler: 2003: 1)[183]. Após um longo período de conflitos, a rendição de Atenas foi recebida com alegria e alívio pelos helenos[184]. De acordo com o citado autor, o final da Guerra trouxe aos gregos um 'desejo permanente' de liberdade e paz[185]. Mas, no final de tantos anos de luta e tanto desejo por paz, não foi ela que reinou entre os gregos.

Em seu estudo sobre Atenas, Cloche[186] nos mostra exatamente essa dificuldade que tiveram os povos helênicos de encontrar a paz, pois se por um lado os conflitos violentos terminaram, por outro 'as rivalidades econômicas e pessoais, a inveja e as divergências políticas' continuaram a fornecer suporte tanto para as questões políticas e econômicas, como para as reflexões internas do homem, do pensador. O anseio pela paz imperava de maneira mútua entre os helenos, mas as disputas políticas, econômicas e pela conquista da hegemonia na Hélade mantinha a permanência dos conflitos.

O quadro que se configurou nesse período foi de uma hegemonia por parte de Esparta, mas que, por sua vez, encontrou verdadeiros obstáculos mesmo entre as *póleis* aliadas, implicando numa crescente discórdia entre as principais cidades vitoriosas, Esparta, Corinto e Tebas[187]. Essa desavença entre essas *póleis* se deu pelo desacordo sobre a atitude que seria tomada em relação a Atenas. De acordo com Buckler, Tebas e Corinto defendiam a destruição total da *pólis* ateniense e a conseqüente divisão de seu território. Essa postura seria uma forma de defesa e resguardo próprio por parte das duas *póleis* interessadas, na tentativa de evitar retalhamento por parte de Atenas. Ora, ainda que Atenas tenha sido derrotada, ela ainda conservava dentro do mundo

---

[182] Buckler: 2003

[183] 'Derrotados, isolados, e famintos, os atenienses se renderam a essas forças irresistíveis, assim dando um final a Guerra do Peloponeso'.

[184] Idem

[185] idem

[186] Cloche: 1964 : 132

[187] Buckler: 2003: 3

grego uma admiração e respeito. O temor das *póleis* aliadas advinha assim de uma possível vingança, bem como do medo, uma vez que Atenas apresentava mais perigo a essas duas *póleis* do que para a própria Esparta[188].

A explicação segundo Buckler sobre essa recusa de Esparta de destruir Atenas se deu por causa do papel que a *pólis* ateniense tinha desempenhado na guerra contra os persas. O referido autor nos conta que Esparta tinha uma atitude respeitosa para com Atenas principalmente pelo papel que a cidade desempenhou na vitória grega sobre os persas, além também de acreditar que a *pólis* ateniense podia ajudar a própria Esparta a frustrar as tentativas e as ambições dos seus dois aliados[189]. Por essas e outras razões relacionadas aos espólios de guerra, as *póleis* antes aliadas se viraram umas contra as outras[190].

3.2.1. A liberdade garantida

Atenas, derrotada na Guerra do Peloponeso, teve que se submeter a algumas exigências da *pólis* vitoriosa. Concessões tiveram que ser feitas, mas sem perder, no entanto a sua soberania. Ela estava 'limitada pelos termos do tratado de paz' espartano,[191]. Contudo foi capaz de manter um de seus ideais mais preciosos para o cidadão ateniense: a liberdade. A situação interna de Atenas era bastante complicada: o governo instaurado eleito pelos atenienses fomentou a perseguição e o exílio de muitas figuras influentes. Esses exilados por sua vez procuraram abrigos em *póleis* aliadas a Esparta, situação que se transformou num novo fio condutor de disputas entre os helenos. O governo oligárquico instaurado em Atenas apoiado por Esparta era contra a proteção dos exilados por parte de seus aliados, aqueles que se recusassem a expulsá-

[188] Buckler: 2003: 3; Schwenk: 1997: 10

[189] Buckler: Op.cit: 3

[190] 'Como acontece normalmente na história, os vitoriosos já começaram a se virar uns contra os outros' Buckler: Op.cit: 4.

[191] Buckler: Op.cit: 5

los ‘se tornariam automaticamente inimigos de Esparta’[192]. Pelas suas atitudes contra essa regulação imposta pela *pólis* espartana, tanto Tebas quanto Mégara se tornaram inimigas *polis* espartana.

Podemos perceber então uma viravolta na organização geo-política do quadro helênico. Antes aliados, agora lutam de lados opostos[193]. Essa inversão de lados se mostrou bastante típica no século IV[194], as bases eram menos sólidas e as alianças mais volúveis.

Assim, Atenas teve grandes dificuldades internas, influenciadas também por inimigos externos, no seu re-estabelecimento, oscilando entre governos oligárquicos e democráticos, respeitando os limites impostos por Esparta nas suas exigências de vitorioso. O governo dos Trinta Tiranos, instaurado pela *pólis* espartana[195] não durou muito tempo, e depois de um ano a democracia foi reinstalada. É importante atentarmos para o fato de que a nova democracia reinstalada em 403 foi uma democracia que não mais se assemelhava àquela do século precedente da época de Péricles[196]. O mundo grego como antes era conhecido desapareceu para sempre.

Essa breve introdução nos faz chegar à seguinte constatação, ainda que sumária, que o final da Guerra do Peloponeso, ao invés de levar a paz, sobre uma hegemonia da *pólis* vencedora, ao contrário suscitou a confiança de outras *póleis* na luta contra o estabelecimento de uma nova hegemonia, desta vez liderada por Esparta[197], levando à deflagração de novos conflitos, que

---

[192] idem

[193] Nas palavras de Buckler, ‘Dentro de dez anos de paz o fracasso espartano de liderança levou a uma guerra mais ampla com novos alinhamentos. Ao invés da bipolaridade do quinto século entre Esparta e Atenas, os estados que serviram como seus aliados construíram novas alianças que apresentariam uma mudança caleidoscópica para o resto do século' (op.cit.: 525).

[194] Schwenk: 1997: 8

[195] idem

[196] Cloche : 1964 : 131.

[197] Os conflitos não eram de grandes proporções como foi a Guerra do Peloponeso, Buckler apresenta que com excessão da batalha de 390 (próxima a *Lechaion*), os conflitos eram normalmente menores e temporários, (Buckler: 2003: 96).

estendeu por todo o século IV[198]. É mais uma vez pelas palavras de Buckler que fica claro o quadro que se desenhou no século IV: 'Embora a véspera do quarto século tenha começado com um desejo pela paz, os anos que se seguiram não demonstraram isso. Os vitoriosos demoliram os muros de Atenas apenas para vê-los novamente erigidos. Em troca da ajuda dos persas contra Atenas os espartanos comprometeram a liberdade dos gregos da Ásia para imediatamente perceberem que os gregos tinham um sentimento de que eles tinham traído o helenismo', (Buckler: 2003: 489).

Apesar da derrota, Atenas ainda permaneceu como uma 'grande força nas relações entre as cidades'[199], principalmente pelo enorme papel político, filosófico, social, e religioso que Atenas sempre desempenhou no mundo helênico. Mais uma vez é importante frisarmos que a *pólis* ateniense ainda possuía a sua liberdade[200] e uma grande influência no mundo grego.

3.2.2. Nova mentalidade : novo repertório

Dentro desse quadro conflituoso que se desenhou no século IV, podemos agora começar a dar forma às nossas constatações sobre as transformações na mentalidade do ateniense e daqueles responsáveis pelas representações vasculares do ciclo eleusino. O grego tinha um modo de se representar e se compreender, ele se diferenciava daquilo que era considerado como algo diferente, bárbaro. 'Ora, os gregos tiveram ao mesmo tempo um sentimento muito contundente de que era o fato de ser grego e a cidadania que

[198] Apresentaremos aqui de maneira sumária alguns dos principais conflitos do século IV: Guerra Eleiana 401 – 400; Guerra espartana na Ásia 400 – 394; NAVAL WAR 396 – 394; Guerra de Corínto 395 – 388 Atenas, Tebas, Corinto e Argos contra Esparta. Esse conflito, de acordo com Buckler, não trouxe nenhum vitorioso, 'os dois lados não fizeram nada além de causar e sofrer transtornos desnecessários' (2003: 128); Guerra de Konon e a Paz do Rei 394 – 386; A Guerra Beócia 378 – 371 Guerra de grandes proporções (BUCKLER: 2003: 232). Tebas cresce (Buckler: 2003: 296-350); Guerra com Olinto e o final da Guerra Sagrada 353 – 346.

[199] Schwenk: 1997: 8

[200] Op.cit: 10

definiam a humanidade, mas eles também foram levados, com divindades como Ártemis e Dioniso, a viver religiosamente a questão do Outro e a atribuir-lhe um lugar'[201]. Era a maneira pela qual os gregos se compreendiam, as relações entre ele e o outro, o cidadão e o bárbaro, entre os homens e os deuses. Uma definição muito bem marcada, que podemos ver nas palavras acima citadas de J.-P. Vernant. Eles sabiam quem eram e se definiram dessa forma. Como cidadão, ele era entendido e se entendia dentro de uma categoria construída e reproduzida por eles próprios[202]. Os acontecimentos do século IV levaram à associação de duas condições totalmente contrárias. De um lado os gregos continuavam guerreando entre si, eram inimigos no campo de batalha. De outro se tornavam iguais nas iniciações aos Mistérios de Elêusis. Assim, o que parece se formar aqui é uma 'união dos opostos' exaltada na religião, particularmente dos Mistérios de Elêusis, que através dos tempos se tornara cada vez mais e mais agregadora e aberta para todos. Os inimigos no espaço dos conflitos eram iguais no espaço sagrado do templo de Deméter em Elêusis.

Conhecendo as relações mantidas nos rituais de Mistérios em honra às Duas Deusas, percebemos que realmente ocorreu uma mudança. Não só o grego, e o ateniense no particular, aceitava o 'outro', como colocado por Vernant, mas também todos se tornam 'iguais', buscando um sentimento religioso onde as mesmas obrigações os uniam. Eles se tornavam uma grande massa em busca da iniciação e das dádivas concedidas por Deméter: como um iniciado aos Mistérios, eles não tinham as mesmas posições que ocupavam antes dentro da sociedade. Em Elêusis todos se igualavam, os patrões e os empregados, os atenienses e os estrangeiros, um momento único que aceitavam ao escolher a iniciação: 'um ritual singular e totalmente distinto de todos os outros festivais religiosos helênicos'[203].

A nova situação pela qual passavam os helenos da época clássica influenciou de maneira decisiva em uma transformação da mentalidade

---

[201] Vernant: 2001: 60

[202] Vernant: idem: 59

[203] 1992

ateniense que tiveram seus reflexos nos Mistérios de Elêusis e conseqüentemente nas representações iconográficas eleusinas.

O que os Mistérios de Elêusis, e mais particularmente, o que os fiéis que se iniciavam no culto de mistérios procuravam, era exatamente uma existência no Hades para além de uma 'sombra sem força e sem consciência'[204]. É essa procura que para os estudiosos dos Mistérios se tornou a marca das transformações. Como já mencionado anteriormente, as mudanças que ocorreram nos ritos de Mistérios em honra às Duas Deusas foram exatamente na procura do fiel. O mundo antes conhecido está mudado, e com ele as percepções e ambições se transformaram. A procura nos ritos religiosos agora não está mais relacionada com uma boa colheita ou ao conhecimento do plantio e manejo dos grãos, as preocupações agora passam por uma proteção pessoal, em vida e após a morte. Como veremos no próximo capítulo, a introdução daqueles deuses e heróis específicos no ciclo iconográfico eleusino deixa claro para nós essa transformação. Eles estão intimamente relacionados com essa época, e se tornam verdadeiros símbolos da mudança e das aspirações dos fiéis.

***

A individualidade se desenvolveu no homem ateniense do século, o que queremos dizer com isso é que a crença de que no Hades, sendo iniciado nos Mistérios, ele não mais estaria fadado a um conglomerado inconsciente de sombras, mas sua 'alma imortal'[205] teria uma sorte diferente no mundo subterrâneo.

Assim, compreendemos que o homem grego do século IV no geral e o ateniense no particular passavam por um momento muito importante: se observarmos as exigências e as restrições dos ritos de Elêusis, percebemos que se por um lado uma guerra praticamente constante entre os povos gregos

[204] Vernant: 2001: 174

[205] Vernant: 2001: 174-176

permeava o século IV, intensificando dessa forma uma intensa dicotomia entre as *póleis* gregas, evidenciando através do combate as diferenças de cada um, por outro, à época dos Mistérios, todos os iniciados se tornavam semelhantes, todos tinham a mesma participação, a mesma obrigação nos ritos iniciáticos, e assim se tornavam iguais. Essa situação influenciou, acreditamos, de maneira direta na produção das imagens do ciclo de Elêusis desse século IV. E o que observaremos é a tradução de uma simbologia religiosa[206] e a mentalidade forjada nesse século refletindo nas representações vasculares áticas.

3.2.3. A construção do segundo sentido

Vernant[207] trabalha com a idéia de duplo apresentando uma substituição de um corpo (ausente) por uma pedra talhada enterrada no seu lugar, o 'duplo' na sua concepção se torna então o substituto, aquilo que ocupa um lugar vazio, mas que deveria estar preenchido. Assim a idéia de duplo é relacionada a um complemento, ou a um substituto.

Seria por demais forçar que uma idéia de um homem dividido no quarto século entre as diferenças bélicas e as escolhas religiosas daria origem a uma idéia de representação contendo um sentido duplo, o segundo sentido, uma vez que o antigo grego não conhecia essa compartimentação dos diversos aspectos da vida social, religiosa, política? Para responder a essa pergunta, tudo o que devemos fazer é nos virar para o nosso *corpus* documental. Como ficará mais claro nos próximos capítulos, foi pela indicação de Henri Metzger, conceituado ceramólogo e iconografista que observamos uma nova forma de representação nos vasos de figuras vermelhas[208]. As análises dessas imagens nos indicam que os personagens neles representados carregam consigo essa mesma concepção dúplice, suas personalidades englobam tanto aspectos de

[206] Vernant: 1990: 383

[207] Op.cit : 384-385.

[208] Metzger: 1951: 231-262

vida, quanto de morte, estão sempre ligados tanto com o mundo superior quanto ao mundo inferior.

Mas a idéia de Vernant sobre o 'duplo' em relação à nossa se distancia aqui. Em suas palavras 'o duplo é uma realidade *exterior* ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida'[209]. Acreditamos que o 'duplo' é uma maneira do homem grego, e em particular o ateniense do século IV, de se situar no mundo, suas preocupações alcançam tanto a vida quanto a morte.

Iconograficamente, essas qualidades são visíveis na sua ausência. É o que os deuses e heróis carregam consigo nesse século que os definem. Quer dizer, o conhecimento das características dos deuses e heróis representados, nos leva para além de suas qualidades de interpretação imediata. É somente através de uma investigação mais atenta sobre as características dos deuses e heróis relacionados a Deméter e à sua filha Core-Perséfone que conseguiremos uma completa compreensão. A diferença é que o 'duplo' aqui é representado dentro de um mesmo personagem, dentro de um mesmo deus ou herói. São as características adquiridas que os indicam e os transformam. É exatamente neste ponto que nos retemos no presente capítulo. Por um lado os helenos do século quarto viveram em constante duelo, em constante conflito. Conflitos onde as bases mudaram constantemente, onde as afiliações e as alianças foram extremamente voláteis. As disputas entre as *póleis* gregas pelo poder e pela hegemonia na Hélade tornam o século quarto num palco de intensas mudanças. A paz esperada com o final da Guerra do Peloponeso não chegou, e os conflitos foram os mediadores das relações entre os gregos e suas *póleis*. Por outro lado é exatamente neste século em que foi relatado o maior crescimento na participação nos Mistérios de Elêusis[210]. Estamos lidando aqui ao mesmo tempo com um mundo visível, aquilo que nos aparece aos olhos num primeiro momento, e um mundo invisível, latente, marcado e gravado na memória pela tradição.

---

[209] Vernant: 1990: 398

[210] Mylonas: 1969; Foucart: 1900: 1914.

3.3. O repertório iconográfico eleusino: expressões artísticas e religiosas

O ateniense, a partir do momento de seu nascimento, inicia uma relação com os deuses, seus criadores, e em todas as ações que pratica em sua vida está sempre presente uma ação dirigida aos deuses. O homem é responsável em fazer a sua vida e da sua vida algo correto e produtivo[211].

A religião representou na formação dos gregos antigos, como mencionam Martin e Metzger, 'um elemento de sua civilização'[212]. Ela está imbuída em todas as fases, em todos os aspectos da vida helênica[213]. Dessa forma não existe uma divisão entre o homem religioso, e o homem civil, secular. Para compreendermos o homem grego não devemos dissociar seu aspecto social e político de sua natureza religiosa, um não está separado do outro, fazem parte da mesma formação, se completam e se transformam dentro de uma mesma mentalidade. Pegando de empréstimo as palavras de Vernant: '(...) a vida religiosa aparece integrada à vida social e política, da qual constitui um aspecto. Entre sacerdócio e magistratura há menos diferença ou oposição do que equivalência e reciprocidade: o sacerdócio é uma magistratura; toda magistratura comporta um aspecto religioso. Dos deuses até a Cidade, das qualificações religiosas às virtudes cívicas, não existe nem ruptura nem descontinuidade'[214].

Os sacerdotes da Grécia antiga já são um exemplo que nos aponta para a duplicidade do homem ateniense neste período do século IV[215]. A religião,

---

[211] Vernant: 2001: 176

[212] Martin e Metzger: 1976: 5.

[213] 'Por sua amplitude e sua complexidade, o fato religioso grego penetra em todos os aspectos da vida política e privada do cidadão grego ; fenômenos políticos e estruturas sociais são profundamente marcadas pelas crenças religiosas, pelo ritual das tradições, pela intervenção de um deus antigo ou novo, pela transposição ou elaboração mais ou menos racional de um rito primitivo ligado as próprias origens da cidade', (Martin e Metzger: 1976 : 195).

[214] Vernant: 1990: 420

[215] Eles eram ao mesmo tempo sacerdotes e magistrados, religiosos e políticos. Nilsson nos apresenta a seguinte colocação: 'A Grécia não tinha sacerdotes profissionais, nenhum onde sua vida era consagrada ao serviço dos deuses e à conservação dos templos (...). Os sacerdotes eram cidadãos que, ao lado de

desde o início de sua formação[216], esteve ligada à vida social, política e artística do homem grego.

O que temos visto até agora é que as transformações ocorridas dentro de uma sociedade influenciam e condicionam os homens e suas crenças, Mircea Eliade[217] nos ajuda a compreender melhor essa colocação: 'É evidente, por exemplo, que os simbolismos e os cultos da Terra-Mãe, da fecundidade humana e agrária, da sacralidade da mulher, etc., não puderam desenvolver-se e constituir um sistema religioso amplamente articulado senão pela descoberta da agricultura; é igualmente evidente que uma sociedade pré-agrícola, especializada na caça, não podia sentir da mesma maneira, nem com a mesma intensidade, a sacralidade da Terra-Mãe'. Há, portanto, uma experiência religiosa que se explica pelas diferenças de economia, de cultura, e de organização social.

***

Muitos autores preferem a denominação 'religiões gregas', no plural, pois dessa forma define mais acertadamente o sincretismo que definiu a multiplicidade[218] do que foi a religião e os deuses para os gregos. Os deuses do panteão grego assumiam formas diversas, dependendo do local e da época em que eram cultuados[219]. Diversidade existia em todo território grego, e o que

---

sua profissão regular, tinham a obrigação de se ocupar de um culto de um deus determinado e seu templo', (1955: 10-11).

[216] Nilsson: 1955: 11

[217] Eliade: 1969: 25

[218] ...esses cinqüenta mil deuses, cuja presença é afirmada por Hesíodo nutrem uma vida religiosa mais difícil de compreender e de conhecer que a hierarquia oficial, claramente estruturada, das grandes divindades, distribuídas entre os diversos elementos constitutivos do mundo, o céu, a terra as águas, em uma cosmogonia que distingue claramente os deuses do mundo superior e aqueles do mundo subterrâneo, Martin e Metzger: 1976 : 8.

[219] Cf. os exelentes estudos de Martin e Metzger : 1976 ; Séchan e Lévêque : 1966 , dentre outros. Mesmo deuses como Atena e Zeus, que apresentavam aparentemente uma maior unidade, apresentavam variadas funções, Martin e Meztger: : 1976: 5

irá se particularizar deverá levar em conta um local e uma época[220]. Autores como Nilsson, Vernant, Martin e Metzger, nos mostram que havia um forte laço entre 'a estruturação do mundo divino e a organização do pensamento político'[221]. É nessa estruturação que se inserem as pinturas dos vasos áticos de figuras vermelhas sobre o ciclo eleusino. As imagens pintadas nesses vasos se apresentam para nós como a estruturação de um pensamento simbólico religioso. Mas essa estruturação está inserida dentro de um contexto específico e foi pensada e fabricada por indivíduos, que inseridos dentro de uma cultura foram responsáveis pela fabricação de sentidos. É dentro dessa fusão que originou 'as religiões' e o próprio homem grego que as imagens devem ser compreendidas.

Mas, como se indaga Nilsson, como eram compreendidos os deuses na crença popular?[222] E mais, como eram compreendidos os *deuses dos Mistérios* na crença popular? É precisamente essa preocupação que nos levou às nossas questões. Os vasos de figuras vermelhas do IV século são os veículos pelos quais chegaremos à nossa resposta. Quão próximo da fé popular estão as imagens vasculares do ciclo eleusino? Elas se aproximariam mais da arte e por assim dizer, com uma linguagem que implica uma 'consciência geral modelada'[223], ou podemos compreendê-las como expressões da fé popular, nos transmitindo assim não somente um molde artístico, mas uma expressão popular da religiosidade e mentalidade gregas? As considerações apontadas por Henri Metzger[224] se apresentam para nós como um guia extremamente importante. Essas composições iconográficas podem e o que iremos demonstrar é que *devem* ser compreendidas pelos seus aspectos mais profundos, religiosos e culturais. Uma observação preliminar e sem maiores pretensões desses vasos e, por conseguinte, das cenas neles representadas,

---

[220] 'O primeiro cuidado a se tomar quando se faz contato com o mundo religioso dos gregos é de evitar as generalizações e os sincretismos prematuros e de permanecer sensível às grandes diversidades regionais, Martin e Metzger: 1976 : 6.

[221] Nilsson :1967 ; Martin e Metzger : 1976 : 7

[222] Nilsson: 1955 : 10.

[223] Nilsson : 1955: 10.

[224] Metzger: 1951: 242, 250-251, 261.

levaria o observador à constatação frívola de uma assembléia, ou mesmo uma reunião de deuses. Entretanto, as imagens representadas nesses suportes cerâmicos, por mais que obedeçam a uma série de normas iconográficas[225], estão também influenciadas por um meio, um ritual, que é bastante provável que os pintores e os produtores dessas imagens tenham feito parte.

***

Como bem coloca Dodds, a transição do século V para o IV 'foi marcada por eventos que poderiam bem ter induzido qualquer racionalista a reexaminar sua fé'[226]. E encontramos no repertório iconográfico eleusino fortes indicações sobre esse reexame. Uma concepção fundamental que irá se desenvolver dentro dos Mistérios de Elêusis, e que será trabalhada também nos próximos capítulos, foi a concepção da alma humana[227]. Ela conhece nos Mistérios eleusinos um acolhimento singular. No século IV a noção de que o homem possui algo que possa ser 'salvo', ou ao menos poupado de uma desagradável sorte no Hades, ganha força. O homem após a morte deixaria de ser uma 'fumaça inconsistente'[228]. Essa noção é o que o individualiza.

[225] Cf. o capítulo 1.

[226] Dodds : 2000 :.206.

[227] Vernant: 1990: 435; Méautis: 1959: 103.

[228] Vernant: 1990: 435

Capítulo 4: Os mistérios

4.1 Atenas e Elêusis

Dentre o pluralismo religioso da Grécia antiga, um ritual se destaca. Os Mistérios de Elêusis pela sua singularidade e alcance são para nós pesquisadores modernos uma fonte extremamente rica sobre nosso conhecimento da cultura e religião gregas. O alcance a que nos referimos não é apenas geográfico, mas é também e, sobretudo, relacionado aos aspectos da fé, religião e cultura dos helenos[229]. Elêusis fazia parte de Atenas[230] e a relação entre os dois locais era primordial para a realização dos rituais de Mistério em honra a Deméter e sua filha Core-Perséfone. Uma relação entre a *pólis* hegemônica[231] e o local que mitologicamente foi atribuído por Deméter para a instauração de seus ritos de mistérios, Elêusis, nos fornece indicações sobre o funcionamento prático e simbólico dos Mistérios. Atenas era o grande centro, ela era a *pólis* responsável pelo funcionamento e procedimento dos Mistérios[232]. Mitologicamente era ela a responsável em disseminar entre os povos gregos os conhecimentos obtidos com as dádivas de Deméter, elas eram de tal grandeza, que não poderiam ficar confinados a apenas um local.

Sobre esse caráter agregador e distribuidor de Atenas, Clinton nos aponta para uma união bem como uma abertura entre os povos, que é exatamente o que define os ritos iniciáticos dos Mistérios de Elêusis, onde a

---

[229] Cf. capítulo 3

[230] Exceto durante alguns períodos, notadamente no Pós-Guerra do Peloponeso quando Atenas estava sob o comando dos Trinta Tiranos. Eles se estabeleceram em território eleusino e durante esse curto período Elêusis foi independente de Atenas. Diehl nos mostra que 'logo após a vitória do rei Erecteu sobre os Eumólpidas, Elêusis entra para a unidade ática, privilégios consideráveis foram garantidos aos habitantes da pequena cidade; mas para tudo o que se referisse às cerimônias religiosas e à administração do santuário, elas conservavam uma certa independência', (1939: 288).

[231] Essa hegemonia em termos políticos chegou ao fim com a Guerra do Peloponeso e sua rendição a Esparta e às cidades aliadas. No entanto, durante o século IV, Atenas continuou como um respeitado centro cultural, intelectual e religioso (cf. Hansen, cap 1). No IV século, o controle da *pólis* ateniense sobre os Mistérios não foi diminuído, pelo contrário, o que vemos dentre os estudiosos (cf. principalmente o estudo de Mylonas, 1969) é o crescimento e o amadurecimento dos ritos dos Mistérios de Elêusis.

[232] Méautis : 1959 : 55 ; Diehl : 1939 : 283 ;

vontade de doar e compartilhar eram maiores do que a de controlar e ocultar[233]. A compreensão de Elêusis e seus Mistérios como um dos locais mais importantes para a religião grega é expressa pela grande maioria dos autores, estando entre eles Malteso[234], que em seu livro demonstra a preocupação em partilhar isso com as pessoas, principalmente àquelas mais desinformadas. Para o referido autor a importância de Elêusis como centro religioso é comparável à importância que exerceu Atenas na arte grega.

Os Mistérios de Elêusis não devem ser compreendidos somente como um culto iniciático, tampouco, apenas como uma narrativa mítica. Um culto religioso de sua importância e sua grandeza deve ser compreendido nos seus mais diversos aspectos, pois se existe por trás de uma prática religiosa, uma origem mística, foi na união de ambas que os autores que trabalharam com os Mistérios, buscaram uma melhor compreensão sobre o seu significado. Os acontecimentos vividos por Deméter e toda a simbologia ligada ao desaparecimento e o ressurgimento de sua filha Core-Perséfone estão intrinsecamente conectados aos rituais de Mistério realizados em Elêusis.
Antes de apresentarmos os Mistérios, é importante uma ressalva.

4.1.2. O *hino homérico*: eliminando um problema de interpretação

A documentação advinda das escavações, principalmente de Elêusis e da Ágora ateniense[235], se mostrou de extrema importância para a compreensão atual dos estudos sobre ritos dos Mistérios de Elêusis, e principalmente para uma compreensão do caráter popular nos Mistérios eleusinos. Se a nossa proposta de estudo está orientada pelas transformações

[233] Clinton: 1992: 28

[234] Malteso (1961) publicou uma versão mais extensa desse mesmo tema em grego (*Tà Eleusínia Mystéria)* no ano de 1934. Delcourt: 1947: 117, também nos indica sua importância : 'Os Mistérios de Elêusis foram um dos mais importantes de toda a Grécia'

[235] Duas publicações extremamente metódicas sobre as recentes escavações em Elêusis e em Atenas são respectivamente Mylonas: 1969 e Miles: 1998.

sociais que ocorreram em Atenas no século IV, os documentos materiais, e notadamente as imagens dos vasos áticos de figuras vermelhas são de extremo valor para a nossa compreensão desses aspectos e das crenças.

No entanto, chamaremos a atenção para um problema sobre as interpretações dos Mistérios e as relações ou divergências que mantinham com um dos mais famosos documentos escritos relacionado ao tema, qual seja o *hino homérico a Deméter*[236]. Uma observação sobre uma contundente crítica apresentada por Kevin Clinton em 1992 se faz aqui necessária. Para Clinton, o *hino* refere-se a outro festival de Deméter, as Antestérias, e as relações por tanto tempo estabelecidas pelos autores contemporâneos entre os Mistérios de Elêusis e o *hino homérico* seriam, basicamente, excessivos. O que Clinton fez foi apurar de todo contato as relações entre a narrativa mítica e os rituais de Mistérios. Apesar de concordarmos com alguns de seus apontamentos principalmente sobre a utilização acrítica dessa documentação[237], não estamos totalmente de acordo com o referido autor. É verdade que o *hino,* apesar de sua grande relevância para o estudo dos ritos de Mistérios, não deve ser eleito como único documento para seus estudos. Como colocou Kevin Clinton, (1992: 14), um trabalho sobre os Mistérios de Elêusis que prezasse pela importância do *hino homérico* em detrimento dos outros documentos teria no mínimo um resultado parcial e incorreto sobre a grandeza que foram os Mistérios[238]. No entanto acreditamos que seu uso sistemático e cuidadoso nos traga *sim* informações sobre os ritos dos Mistérios de Elêusis[239]. Os grandes estudos sobre os ritos eleusinos[240] fizeram uso do *hino*, e acreditamos que as informações obtidas são extremamente pertinentes e indicativas sobre boa parte da mitologia e da constituição dos ritos de Mistério.

---

[236] Um importante estudo sobre o *hino* é o de Richardson, N.J. – The Homeric Hymn to Demeter, Clarendon Press, Oxford, 1974.

[237] Um estudo metódico sobre o *hino* revela que nele há muitos outros vínculos além daqueles com os Mistérios. Clinton: 1992; Foucart: 1914.

[238] Clinton: 1992.

[239] Cf. capítulo 1

[240] Cf. Principalmente os estudos sistemáticos de Méautis: 1959: 59; Foucart: 1900, 1914; Mylonas: 1959.

Os diversos estudos sobre a interpretação e as relações que haveria entre o *hino* e os Mistérios de Elêusis nos são importantes na medida em que nos informam sobre os rituais iniciáticos realizados anualmente entre as cidades de Atenas e Elêusis. Se estamos procurando analisar as relações entre os deuses e heróis do repertório iconográfico eleusino e o seu significado para a sociedade que o produziu, é certamente importante apoiarmo-nos em documentos como o *hino homérico.* Dessa forma achamos necessário esse pequeno parênteses.

4.1.3. A participação nos Mistérios como signo da unidade helênica

Foi no século VII, momento em que Elêusis volta a ser controlada por Atenas[241], que o culto dos mistérios começou a ganhar seu caráter pan-helênico, (Séchan e Lévêque:: 1966 : 146)[242]. Clinton nos chama atenção para o fato de que na mitologia clássica ateniense, foi Atenas a primeira a receber as dádivas dos grãos e dos Mistérios de Deméter[243], de Atenas para o resto do mundo.

Assim, um ritual suportado por Atenas se tornou um dos principais acontecimentos religiosos no mundo grego[244]. Era um momento de união entre os povos da Hélade. A trégua sagrada[245] demonstra esse espírito único dos

---

[241] Cf. capítulo 3

[242] 'O controle de Atenas sobre Elêusis foi favorável à expansão dos Mistérios, que se tornaram os mais importantes da Grécia'. Cf. também DELCOURT: 1947 : 136.

[243] Clinton: 1992: 44

[244] Op.cit: 32.

[245] A mesma trégua que era realizada à época das quatro grandes festas nacionais, era realizada também à época dos Mistérios. A *trégua sagrada* era negociada com cada uma das *póleis* gregas, e era por sua vez, votada em assembléias. Os *spondophores*, enviados especiais com a missão de negociar as tréguas pela Grécia, eram escolhidos entre as duas famílias sagradas responsáveis pelos Mistérios os Eumolpidas e os Kérices, (Diehl: 1939: 288-9; Foucart: 1914: 141-167), donde sua origem remonta à época em que Elêusis era independente de Atenas (Foucart: 1900: 3-90-91, Méautis: 1959: 94; Martin e

diversos povos helênicos. De acordo com Foucart, ela remonta à época de Péricles, sendo ele mesmo responsável pela sua instalação, assim como a 'consagração das primeiras colheitas às Duas Deusas'[246], esses episódios tiveram um objetivo bem claro: 'fazer do Santuário um centro religioso do mundo helênico'[247]. São essas mesmas condições que se tornam no século IV, ao mesmo tempo um motivo de união e de desentendimento e discórdia entre as *póleis* gregas. A união se dava na medida em que o envio dos *spondophoros* por Atenas e Elêusis para o convite e a negociação das tréguas representava uma união do espírito helênico[248]. As *tréguas sagradas*[249] e as funções que exerciam os *spondophoros* eram situações verdadeiramente diplomáticas entre as *póleis* da Hélade. Esses emissários dos Mistérios eram enviados a toda parte do mundo helênico com funções específicas, que eram escritas pessoalmente pelo hierofante[250], o sacerdote máximo dos Mistérios de Elêusis. Essas instruções eram então pronunciadas em assembléias e votadas pelo conselho das cidades[251]. O encargo da organização dos festivais era dividido entre Atenas[252] e as famílias sacerdotais que por sua vez se responsabilizavam inteiramente pela parte religiosa do culto.

Metzger : 1976 : 143). Foucart nos fornece minuciosamente cada detalhe dos participantes da organização dos Mistérios. Méautis: 1959: 93.

[246] Segundo Diehl, a consagração da primeira colheita à Elêusis foi um preceito dado pelo Oráculo de Delfo, e seguido pelas cidades da Hélade, (1939: 283).

[247] Foucart : 1900 : 89.

[248] Séchan e Lévêque: 1966: 157-160. Ainda segundo os referidos autores esse estatuto que Atenas e Elêusis conquistavam com essa responsabilidade podia ser comparado ao de Delfos

[249] De acordo com Malteso, (1964: 14) as tréguas eram prontamente acatadas (exceto em casos específicos que trataremos adiante). Os conflitos eram paralisados e adiados. Estudiosos como Foulcart (1900) e o próprio Malteso apresentam uma forte comparação entre a trégua para os Mistérios e as permissões concedidas para a participação nos Jogos Olímpicos.

[250] O hierofante era escolhido entre os Eumolpidas, encargo esse que foi durante todo o tempo em que existiram os Mistérios dessa mesma família. Era escolhido através de um sorteio, porém essa escolha não era inteiramente aleatório uma vez que apenas alguns nomes eram selecionados, (FOUCART: 1900: 24-25), MÉAUTIS: 1959: 93.

[251] Foucart: 1900: 91.

[252] Méautis: 1934: 39.

Todos esses episódios que ocorriam antes do início dos Mistérios nos leva sempre a um ponto principal, qual seja, de uma união, ou melhor dizendo, uma *unidade* entre os povos helênicos. Encontramos nas palavras de Foucart a sua melhor expressão: 'Essas embaixadas, esses discursos de aparato conservavam entre os helenos a idéia e o sentimento de uma origem comum; era a mesma língua que falavam, os mesmos deuses que adoravam', (Foucart: 1900: 92)[253].

4.1.4. O caráter agrário dos Mistérios

Os Mistérios, como a religião helênica no geral, não tinham um dogma a ser ensinado, a sua característica ultrapassava o nível intelectual e chegava nos hemisférios mais íntimos do homem antigo, eles eram mais sentimentos do que ensinamentos[254]. As relações mais antigas dos ritos estavam intimamente conectadas com o conhecimento do plantio do trigo e o ciclo anual da terra, que era metaforizado pela condição de Core-Perséfone descrita no *hino* a saber: Sua permanência por um terço do ano no mundo subterrâneo e sua volta à superfície nos braços de sua mãe. Ela é o trigo que nasce sazonalmente[255]. Na documentação vascular, Metzger[256] pertinentemente observou que a relação mais antiga dos rituais em honra às Duas Deusas, Deméter e sua filha Core-Perséfone, era representada por Triptólemo. Até o quarto século vemos que nas manifestações populares sobre as dádivas da

[253] Nessa obra de 1900, Foucart detalha todos as etapas dos rituais dos Mistérios.

[254] Conforme apresentaram Séchan e Lévêque, 'os iniciados não tinham que aprender, mas receber impressões e a ser colocados em determinadas disposições, após terem sido convenientemente preparados', 1966 : 147. Em Elêusis a motivação de seus ritos era propiciar a criação de um 'estado de alma', uma segurança para este e o outro mundo. Essa função, no entanto ganhou mais importância a partir do século IV.

[255] 'Por analogia, essa sobrevivência do trigo dá origem ao sentimento da sobrevivência do homem', Meunier: 1955: 23.

[256] 1951

deusa Deméter, a partir da iconografia sobre o ciclo eleusino, a procura primordial era a boa colheita e seu ciclo sazonal. Ora, em uma sociedade majoritariamente agrária, a sobrevivência dependia fundamentalmente daquilo advindo dos campos férteis. O trigo e a missão civilizadora de Triptólemo simbolizavam as necessidades e a busca dos Mistérios.

Durante os séculos de sua existência e prática, os *rituais* dos Mistérios eleusinos permaneceram praticamente inalterados. O que mudou nesse tempo foi a fé, e nesse caso, uma fé pessoal. Foram as esperanças e expectativas que apareceram com a nova mentalidade que vemos se formando no século IV.

4.1.5. Elêusis e os Mistérios

Os homens e mulheres iniciados aos Mistérios tinham, como qualquer grego, seus conhecimentos sobre as religiões, sobre as deusas, sobre os benefícios que traziam Deméter e Core-Perséfone, no entanto eles não sabiam o que ia acontecer dentro do Telestérion, dentro do templo de Deméter em Elêusis[257], sua fé apenas os guiava para lá[258]. O que ocorria dentro do templo em Elêusis era mantido em segredo. Alguns episódios desse segredo parecem ser conhecidos, como podemos ver segundo testemunhos antigos[259]. Os estudiosos dos mistérios apresentam três elementos principais que aconteciam dentro do Telestérion, eram eles os *drómena* aquilo que era feito; os

[257] Delcourt : 1947 : 115.

[258] As etapas dos rituais de Mistérios foram minuciosamente descrita por grande parte dos autores por nós estudados. Como a nossa preocupação na presente dissertação não é a compreensão e o detalhamento passo-a-passo dos rituais, mas a devoção pessoal por trás disso, deixamos as indicações bibliográficas que descreveram as etapas iniciáticas.

[259] Relatado nos trabalhos de Mylonas: 1959; Foucart: : 1914; Méautis: 1939

deiknúmena aquilo que era mostrado; e os *legómena* aquilo que era dito. Não eram doutrinas, eram fórmulas rituais[260].

O que para nós é importante perceber aqui é que nos Mistérios não havia um ensinamento, quer dizer, aquilo que os iniciados carregavam consigo, ao final dos ritos, não era um conhecimento a ser transmitido, mas sim guardados em segredo. Para muito mais além de uma experiência intelectual, os ritos promoviam uma experiência emocional e aquilo que era sentido através dos vários rituais executados era o principal objetivo a ser atingido[261].

O caráter agrário dos Mistérios eleusinos foi, como já comentado, se modificando, ganhando novas formas de devoção. E encontramos no IV século sua maior transformação.

Delcourt[262] nos indica o viés responsável por essa mudança, a relação estabelecida através da terra entre o nascimento e a morte. Os Mistérios de Elêusis, sendo eles agrários, estavam conectados com a sazonalidade e a 'imortalidade'. O ciclo anual dos grãos, seu constante renascimento estão intimamente conectados com a noção de renascimento e, por conseguinte de imortalidade[263]. Essa é a idéia que irá se desenvolver e se estabelecer nos ritos.

A essa nova concepção une-se à importante relação estabelecida entre as deusas dos Mistérios e os iniciados. Esse é o ponto principal tratado por grande parte dos estudiosos[264].

A iniciação nos Mistérios conectava os *mystai* (iniciados) de certa forma às Duas Deusas, sendo que Core-Perséfone, em sua morada no mundo dos mortos, seria responsável por garantir a 'benevolência das divindades

---

[260] Séchan e Lévêque: 1966 : 151; Martin e Metzger : 1976 : 162; Martin e Metzger ainda colocam que provavelmente os *dromena* era um 'jogo da paixão de Deméter, acompanhado de música, cantos e danças', (162-163); Delcourt: 1947: 120-121.

[261] Como colocou Méautis, com os ritos não se aprende, se sente (1959: 104)

[262] Delcourt: 1947: 126

[263] 'A ligação entre as liturgias agrárias e as liturgias funerárias era sem nenhuma dúvida a personalidade própria da terra, abrigo do grão, abrigo dos mortos', Delcourt: 1947: 26.

[264] Dentre eles Foucart : 1900 ; Méautis : 1959 ; Diehl : 1939 ; Clinton: 1992 ; Séchan e Lévêque : 1966.

infernais'[265], era a presença da deusa com seu caráter benevolente, que apaziguava o medo que os mortais tinham do mundo subterrâneo. Aliado a isso, uma característica que Deméter adquiriu com a perda da filha fez com que ela se aproximasse mais da natureza humana. Entre todos os deuses do Olímpo, Deméter é a única que conheceu o sofrimento 'humano', por conseguinte, ela se tornou mais próxima da condição humana. Esse sofrimento da deusa do trigo foi ocasionado pelo episódio relatado no *hino Homérico* do rapto de sua filha. Para Méautis[266] (1959: 60), o rapto de Core-Perséfone para o mundo inferior se igualou à própria morte. Em suas palavras 'é a dor da separação, da ausência, da morte' (1959: 60).

Mas, como podemos igualar sentimentos entre os homens e os deuses? Ora, os deuses são imortais, portanto é difícil conceber essa idéia de que Deméter sabe o que é sentir a dor da perda e da morte. Porém, encontramos nesse mesmo autor uma interessante sugestão. Segundo ele, nenhum deus olímpico descia no reino de Hades, (1959: 62) à exceção de Hermes. Nessa concepção, Core-Perséfone havia sido perdida para sempre. Durante o período da procura de Deméter por sua filha, ela não é mais deusa, ela não *quer* ser mais deusa ela é uma mulher que sofre a perda de um ente querido (Méautis: 1959: 61). Durante o período em que Core-Perséfone permanece no mundo subterrâneo, Deméter se encontra *entre* os homens e *distante* dos deuses. Ela conheceu a dor da perda, e assim, se tornou a única dentre os imortais a conhecer o sofrimento da morte, portanto ela mais do que nenhum outro sabe remediar esse 'mal que chega para todos'.

Começamos a compreender assim a singularidade dos Mistérios[267]. Martin e Metzger descrevem os Mistérios de Elêusis como 'um dos aspectos mais complexos da Grécia antiga', (Martin e Metzger: 1976: 145), e chamam

---

[265] Méautis: 1959: 124.

[266] Idem

[267] Clinton coloca que 'os Mistérios são ímpares no mundo grego' (1992: 29), Outros autores como Méautis (1934 : 31-32) também chamam nossa atenção para o caráter diferenciado dos Mistérios. Segundo ele, era uma festa realizada pelo estado mas sem o caráter mandatório dos outros festivais áticos. 'Assim, as festas eram garantidas pelo poder civil, mas a porção religiosa era atendida pelas famílias sacerdotais' (idem, 1934: 34).

nossa atenção para a originalidade do culto eleusino. Essa singularidade, no entanto, não advém de apenas uma propriedade marcante e distinta, mas de um conglomerado de situações presentes tanto na estrutura dos rituais, quanto na busca pessoal[268] à qual já nos referimos. Não esquecemos também que é através da mudança na atitude e mentalidade ateniense, e grega, que essas propriedades tão marcantes se impõem.

4.1.6. Mistérios de Elêusis: devoção pessoal

É a preocupação com a 'alma' e seu destino na morada de Hades que orientará a devoção nesse século IV. Malteso[269] apresenta a importância da concepção sobre a imortalidade da alma[270]. É uma característica fundamental da mudança nos Mistérios, e que nos leva a compreender que uma transformação realmente se apresentou na crença popular do IV século onde a preocupação fundamental se torna a 'salvação pessoal'. A busca não está mais tão fortemente ligada à fertilidade do solo e continuação da boa colheita, mas a uma sorte melhor do reino de Hades. Ora, uma vez que no mundo subterrâneo todos eram 'privados de sentido', local onde 'sua sombra embaçada, sem vida, quase sem consciência, continuava apenas subsistindo'[271], onde o homem grego tem medo do mundo de Hades, marcado pela 'obscuridade, sombra espessa, que não conhecem a luz do sol', (Méautis: 1959: 90). Assim, em suas palavras, 'é para dissipar o medo da morte que foram instruídos os ritos dos

[268] 'A grande originalidade de Elêusis e a causa maior do seu longo destino residiram na impulsão dado ao sentimento religioso pelo aspecto pessoal das relações entre o homem e a divindade, o fato que se dirigia mais ao indivíduo do que a comunidade e que se acionava a forte engrenagem de esperanças e crenças', Séchan e Lévêque: 1966 : 154.

[269] Malteso: 1964: 13-17

[270] Cf. também Méautis: 1934: 52, 62; Diehl: 1939: 300;

[271] Méautis (1959: 88: 116)

Mistérios' (idem: 91). Uma sorte maior estava ligada a uma salvação individual. Nas palavras de George Malteso: 'O mito de Deméter, junto com outros ensinamentos, simbolizada para os gregos antigos a primavera, a colheita, nascimento, morte e sobretudo – a imortalidade da alma', (Malteso: 1964: 13)[272].

***

Vê-se, portanto uma grande viravolta, sobretudo nas questões de fé nos Mistérios de Elêusis. O século IV traz consigo novas indagações e novas aberturas. Numa concepção de espaço sagrado distinto de todos os outros existentes na Grécia, abre-se uma nova concepção na atitude religiosa e a procura de uma sorte diferente daquela antes imaginada. Assim, foi pelas transformações do século IV que essas novas aspirações se desenvolveram e se estabeleceram, como veremos a seguir.

4.1.7. Os Mistérios de Elêusis no século IV

A produção iconográfica vascular ática do IV século representa para nós uma das mais férteis documentações sobre os Mistérios de Elêusis e sua transformação nesse século. A constatação apontada por Henri Metzger[273] sobre a inovação do repertório temático eleusino nesses vasos do IV século

[272] Malteso apresenta alguns elogios de autores antigos que certamente o influenciaram nessa visão. Pediremos licença aqui para citá-los integralmente: 'Feliz será aquele mortal que tomou parte nas iniciações, pois quando ele descer ao Hades ele receberá a vida eterna, enquanto que outros conhecerão apenas o desespero e as trevas' (Sóflocles, fr.837); ' Apenas aqueles iniciados nos Mistérios Eleusinos podem ter esperança no final de suas vidas e pela Eternidade' (Isócrates, Panegírico, 28); 'Abençoado é aquele que observou os Mistérios depois desceu a terra. Ele compreende o fim da Vida e a Autoridade Divina',(Píndaro, fr.137). Méautis (1964: 20). nos fornece também uma lista com dizeres e inscrições sobre os Mistérios. Elas nos mostram, em sua maioria, a benevolência que trazem as iniciações aos Mistérios, donde uma melhor sorte aguardará aquele que foi iniciado, no mundo subterrâneo, 1934: 90-91.

[273] Metzger: 1951

nos levou a indagar sobre os acontecimentos e as transformações ocorridas nos ritos de Mistérios em honra às Duas Deusas, bem como as transformações por que passaram os atenienses. É de comum acordo entre os estudiosos dos Mistérios que eles sofreram intensas transformações, particularmente no IV século, e essas transformações estão diretamente conectadas, como tentamos mostrar anteriormente[274], com a sucessão de eventos que se seguiram à Guerra do Peloponeso. Veremos nesse capítulo a conformação dos Mistérios tal qual se apresentou no século IV.

Retomando um pouco o item anterior, vimos que as origens dos Mistérios e as características principais das Duas Deusas mantinham fortes relações com o ciclo do grão e a fertilidade da terra. Assim, o rapto e o retorno de Core-Perséfone estariam ligados às fases de abundância e crescimento do trigo e seu período de latência. A relação estabelecida nos Mistérios era com as 'fases sucessivas da cultura do trigo', (Martin e Metzger: 1976 : 148), do plantio à estocagem, o período latente e seu consumo. Essas idéias estão relacionadas com renascimento e fertilidade, e, por conseguinte, com a riqueza proveniente do solo, da terra. Note-se que a relação dada às Duas Deusas é com o trigo em particular, e não com a vegetação como um todo (Martin e Metzger: 1976 : 149).

Os Mistérios evoluíram de um ritual agrário para um ritual relacionado com o renascimento, a riqueza e o pós vida. No século IV, o que vemos é que os Mistérios não mais tratam somente das preocupações com o ciclo do grão e a cultura do trigo, mas com o próprio homem e seus anseios mais íntimos, profundos e individuais. O que se apresenta agora é uma nova noção de que homens e mulheres têm de si e de seu destino no mundo de Hades,[275].

Também Foucart (1914: 87) se refere a uma explicação para essa evolução, ou melhor dizendo, transformação. Segundo ele, pelo caráter de Deméter e dos deuses dos Mistérios, o ritual estava predestinado a uma

[274] Cf. Capítulo 3

[275] '. Essa transformação está intimamente ligada com as qualidades ctônicas das deusas do Mistério, a relação estreita com a terra já é um indicador da mudança. 'Talvez devamos pensar que o tema do renascimento anual do trigo propiciou o desenvolvimento de uma esperança de imortalidade ou de renascimento para a raça dos homens que participavam da iniciação aos Mistérios'. (Delcourt : 1947 : 138); Martin e Metzger: 1976 : 164.

transformação[276]. Agora o que começa a aperecer é uma religião de 'salvação' individual[277]. Os ritos de Mistérios já compreendiam essa característica e foi com a mudança da mentalidade do homem no século IV que a transformação foi concluída. O que aconteceu nos Mistérios foi o resultado natural do caráter agrícola de Deméter (idem: 87). Esse é um dos motivos principais que faz dos Mistérios de Elêusis tão único e particular[278]. Os Mistérios, ao contrário dos outros festivais de Atenas, se dirigia ao indivíduo e não à comunidade[279].

O que acontece nesse novo momento dos Mistérios é que os deuses infernais Hades e Perséfone são substituídos pelos deuses benfeitores Plutão e Core-Perséfone. O ritual dos Mistérios respondia e atuava naquilo que era procurado pelos homens[280]. São os ideais e crenças que relacionam constantemente o mundo dos mortos com o mundo dos vivos, em uma nova perspectiva, uma vez que a relação estabelecida entre os mortais e os senhores do submundo, foi também transformada, antes Perséfone e Hades, agora os deuses benfazejos Core-Perséfone e Plutão. No final seria a 'união de dois mundos opostos'[281], com a garantia de uma boa sorte no mundo subterrâneo. É exatamente essa noção que aparece bastante fixada e reforçada a todo ano nas iniciações aos Mistérios, os rituais iniciáticos das Duas Deusas Deméter e sua filha Core-Perséfone preparavam os homens e

---

[276] Apesar de longa, essa citação se faz extremamente necessária, e a exporemos aqui integralmente assim como foi citado por Foucart: 'Existe entre as duas características de Deméter um laço, se não lógico, ao menos natural. A terra nutre todos os seres; de acordo com as idéias antigas, tudo que vive saiu da terra e tudo que está vivo volta a ela; ela é a terra nutridora; ela é também o túmulo dos homens. É então bastante natural que as divindades ctônicas, que presidem à agricultura, reinem também sobre os mortos, e que os vivos procurem os favorecerem em vista da morada que terão perto deles'. (1914: 87)

[277]. 'Desde essa época, eles eram uma religião de saúde individual, e é através disso que era anunciado ao mundo moderno'. (Delcourt: 1947 : 116)

[278] Além disso, segundo Foucart, nenhuma outra religião grega ousou fazer as promessas que eram encontradas nos Mistérios, e nem inspiravam uma confiança tão sólida, (1914: 252).

[279] Foucart: 1914: 387

[280] Séchan e Lévêque: 1966 : 160.

[281] Vernant: 1990:. 397.

mulheres para as provações da vida e da morte. Tão bem fixada foi essa idéia que perdurou durante séculos[282].

4.1.8. O santuário de Deméter no século IV: Vestígios materiais e transformações culturais

Veremos a seguir, de uma perspectiva material, as transformações ocorridas nos edifícios dos Mistérios, o que nos indica para uma mudança na mentalidade do homem do IV século[283].

É através do elogiado estudo de George E. Mylonas[284] que iremos prosseguir. De acordo com o referido estudioso, o século IV foi testemunha de uma intensa movimentação na área destinada aos Mistérios de Deméter em Elêusis, em outras palavras o Telestérion[285]. O santuário de Deméter foi instalado numa grande área comportando templos e santuários. Para os Mistérios e sua parte proibida o principal edifício era o Telestérion, o grande Templo de Deméter[286]. Único dentre os templos gregos, pois os rituais aconteciam nos limites *internos* do templo.

---

[282] Endsjo: 2002: 234.

[283] O estudo de Mylonas é um dos mais abrangentes, mas não podemos deixar de citar aqui os estudos também detalhistas de Méautis (1934: 21-31) e de Foucart (1900)

[284] No seu estudo, Mylonas nos apresenta um minucioso trabalho sobre as várias fases de destruição e restauração do templo de Deméter em Elêusis, de seus primeiros anos até a época final da 'vida' do Santuário, denominada dessa forma pelo próprio autor. (Mylonas: 1969: 130)

[285] O local escolhido por Deméter como sua morada na terra entre os homens, Elêusis, e o edifício interno de seu santuário, o Telestérion, são lugares que foram compreendidos por Martin e Metzger, como afirmações de sua identidade, (1976: 150)

[286] Para completar o quadro de edificações que lá existiam até o século IV citamos: o templo de Ártemis Propiléia; os grandes Propileus; o Santuário de Pluto; os Tesouro; o Terraço; o Antigo Templo de Deméter; o Bouleutério. (1969).

As reformas no santuário foram realizadas mais provavelmente a partir da segunda década do século IV em função dos últimos acontecimentos devido a Guerra do Peloponeso, com a crise financeira e a desordem interna[287]. As reformas atestadas no Santuário de Deméter por Mylonas nos demonstram de uma maneira bastante evidente a vontade e a necessidade religiosa (e por que não dizer cultural[288]) pela qual passavam os atenienses do século IV. Mylonas aponta para uma série de melhorias feitas no templo. Essas reformas apontam para as seguintes questões: a manutenção e o investimento aplicado na restauração do Santuário indicam não apenas melhorias arquitetônicas, mas fundamentalmente indicam o aumento da procura de fiéis pelos Mistérios. Por um lado vemos a contínua vontade de Atenas em manter as relações com Elêusis e os Mistérios lá praticados, por outro, uma necessidade de aumentar o espaço já concebido nos séculos anteriores, e que ao contrário do que parecia nos primeiros anos pós-Guerra do Peloponeso, continuou a crescer e a interessar os novos iniciados.

Dentre as reformas feitas no Santuário de Deméter no século IV destacamos o aumento do pátio sul do Telestérion[289], e a construção de um novo muro de períbolo no lado sul do Santuário[290]. Além desses implementos, um novo muro foi construído 'para substituir aquele construído no período de Péricles e para aumentar o espaço atrás do Telestérion'[291]. O que se pode notar, por conseguinte é o fato de que alguns dos mais importantes e significativos marcos nos ritos dos Mistérios como o *Poço Kallichoron*, o *Ploutonion*, e a *Pedra Melancólica* (Mirthless Stone)[292], receberam atenções especiais. Esses foram importantes marcos na narração da viajem errante de Deméter à procura de sua filha Core-Perséfone e, por mais que alguns estudiosos, notadamente

[287] Para Mylonas, (1969) a data provável dessas reformas estaria entre os anos de 375 e 360 a.C.

[288] Mylonas: Op.cit: 130.

[289] Indicação clara da necessidade do aumento do espaço interno para a iniciação dos *mystos*

[290] Mylonas: 1969: 130; cf. também Diehl: 1939: 284.

[291] Op.cit: 136.

[292] A essa *Pedra* Mylonas não apresenta certezas, (op.cit: 149)

Clinton[293], como já discutido no item anterior, compreenda que a narração do *hino homérico a Deméter* mantenha relações muito mais estreitas com os festivais das Antestérias do que com os ritos de Mistério de Elêusis, não podemos negar a presença desses marcos notáveis que fazem parte do conjunto do Santuário de Deméter, que foram 'reajustadas e embelezadas', (Mylonas: 1969: 149). Nessas áreas ocorriam a grande parte do cortejo dos *mistos*[294], momento de grande importância para as iniciações aos Mistérios.

4.1.9. O indivíduo no centro: uma escolha pessoal

Uma observação importante que nos chamou a atenção feita por Festugière foi a seguinte: 'Misticismo é algo que não pode ser compartilhado', (Festugière: 1960: 3). Essa idéia nos remeteu diretamente às peculiaridades dos ritos de Mistério. Para fazer parte deles tudo o que bastava era uma escolha pessoal. Não era uma obrigação comunitária, era uma deliberação. Essa era a marca principal e que singularizava os Mistérios de Elêusis dentre todas as outras manifestações religiosas de Atenas. O que diferencia os ritos de Mistérios dos outros é que a presença nos ritos é uma escolha particular e pessoal, as dádivas a serem recebidas podem ser as mesmas, e as são. O que diferencia aquele grupo uniforme é a escolha particular de cada participante[295]. O *misto*, aquele que será iniciado nos Mistérios não está lá por obrigação, mas sim por uma escolha pessoal. É esse tipo de sentimento religioso que Festugière[296] chama de um 'sentimento pessoal', e é exatamente nesse nível

[293] Clinton: 1992; cap.1

[294] Mylonas: 1969: 149.

[295] Como coloca Festugière: 'O candidato não tinha que aprender, mas experimentar algo, e chegar num certo estado mental, contanto que ele estivesse preparado para isso', 1960: 7.

[296] Festugière: 1960: 1

de sentimento e crença, são esses valores religiosos pessoais que estão presentes na escolha de participar nas iniciações de um rito de mistérios, e particularmente dos Mistérios de Elêusis. E é essa a interpretação mais corrente sobre a busca errante de Deméter por Core-Perséfone, notadamente no IV século. Os iniciados sabem que eles não têm nada a temer do momento onde a alma se afasta do corpo, que a morte não é, a 'rainha do pavor', porque eles reencontrarão no outro lado a filha daquela que, única entre os deuses[297], soube o que era a ausência e a morte. Essa mensagem era tanto mais necessária que, na crença comum dos gregos, a morte era algo atroz e abominável', (Méautis: 1959: 88). A iniciação aos Mistérios assim, propiciava a garantia de uma sorte melhor na morada dos deuses subterrâneos.

O teor dos Mistérios dedicados a Deméter em seu templo, esperando em troca uma melhor sorte no pós-vida, é a parte dos ritos em comum, é a parte onde os homens, mulheres e crianças lá presentes se tornam um na medida em que eram obrigados a passarem pelas mesmas provações, provocações, libações. É nessa parte em que o todo se torna uno, é nos rituais de iniciação que cada cidadão, cada mulher, cada meteco, cada escravo se torna igual, não há distinções, suas obrigações e ganhos são os mesmos.

Uma das prerrogativas dos Mistérios era a existência de um período de trégua enquanto durasse o ritual. Aspecto particular dos Mistérios que transforma, mesmo que por apenas um momento, todos iguais.

[297] Méautis (1959) não é o único a colocar Deméter com esse papel singular entre os deuses, Foucart (1914) também lhe propõe essa interpretação.

Capítulo 5: As imagens

5.1. Análise das imagens

Se à primeira vista as pinturas nos vasos áticos de figuras vermelhas do IV século sobre o ciclo de Elêusis parece um simples alistamento de deuses e heróis que apresentariam alguns laços com os Mistérios ou com as Duas Deusas, uma análise mais atenta e profunda dessas imagens e desses personagens nos demonstrará que as pinturas não têm nada de aleatório. A presença de cada um dos deuses, de cada herói, oferece profundas indicações das íntimas relações que eles estabeleceram durante os séculos de suas práticas e de seus ritos com os Mistérios e as suas Duas Deusas, e pontualmente com aquilo que os fiéis e iniciados estavam buscando nesse século IV[298].

Cada deus e cada herói do contexto eleusino tem seu papel específico, representa algo particular nos ritos, tanto para os iniciados, os *mýstes*, quanto para os participantes em geral, os *epoptes*, (aqueles participantes que já foram iniciados em anos anteriores) Ora, não somente os *mistos* participavam dos ritos em Elêusis, mas também aqueles já iniciados (*epoptes*) e que desejassem fazer parte dos ritos anuais.

A reunião de deuses e heróis, bem como os demais ciclos imagéticos do contexto eleusino, não foram certamente concebidos ao acaso, todos e cada um apresentam um sentido específico, explícito ou não e será isso que demonstraremos nas páginas que se seguem.

É importante termos em mente alguns detalhes que guiarão nossa leitura e as interpretações das imagens. O ápice do culto dos Mistérios era o reencontro da mãe e da filha, simbolizando o renascimento, a esperança, a vida. Nas cenas figurando a reunião dos deuses e heróis, a principal interpretação gira em torno do papel que cada um representa nas relações com as Duas Deusas. O significado de cada personagem parece adquirir novos

[298] Cf. capítulo 3

sentidos, de acordo com as relações que eles apresentam entre si[299]. As relações no repertório iconográfico por nós delimitado, não são fixas, elas mudam de acordo com a temática. Para exemplificar a afirmação acima, deixemos as imagens falarem: Na hídria do Museu de Belas Artes de Lyon, Dioniso junto a Deméter, é interpretado como seu par[300], (prancha 17, figura 23). Dioniso se iguala às duas deusas onde seu papel é central. Junto a Íaco é o iniciado mítico, (prancha 10). Essas colocações ficarão mais claras no desenvolver de nossas análises.

Se por um lado alguns vasos apresentam uma composição mais estruturada, a análise de outros vasos depende de uma familiaridade do observador com a tradição iconográfica, nesse caso os Mistérios e o ciclo eleusino.

DESTACANDO DEMÉTER

Na sub-divisão de nosso catálogo em ciclos, ficará evidente a ausência de um ciclo específico para Deméter. Esse fato se deve à importância que exerce a deusa nas imagens vasculares dos Mistérios de Elêusis. Ela é primordial na identificação das cenas como fazendo parte do contexto eleusino e fundamental no jogo de relações entre os personagens figurados. Se atentarmos ao quadro da página 132 veremos que a deusa está presente em todos os agrupamentos[301]. Assim, as relações que os personagens mantêm entre si, e que são para nós o ponto de partida para a compreensão e interpretação das imagens, passam necessariamente pela figura de Deméter. É a partir dela que as cenas serão construídas. Da mesma forma, é o seu olhar que indica a ação principal.

A divisão dos ciclos partiu da proposta de Henri Metzger, porém não a aceitamos sem antes analisá-las cuidadosamente.

---

[299] 'Não estarei longe em pensar que é freqüentemente o contexto que confere seu sentido a tal ou tal imagem', Metzger: 1985: 178 (1995: 5)

[300] Metzger: 1951

[301] Em nosso repertório Deméter apenas está ausente em dois exemplares, prancha 3 e 7

A formatação dos ciclos se deu assim, fundamentalmente pelas relações estabelecidas entre os deuses e heróis e Deméter, onde os primeiros ganham uma importância central na cena quando relacionados diretamente com a deusa.

Não há lugar para dúvidas na interpretação de Deméter. Se sua compreensão é incerta, é necessário a existência de elementos e atributos suficientes para podermos aceitar uma imagem eleusina como tal.

Por outro lado, a figura de Core-Perséfone apresenta uma maior fluidez. Apesar de estar presente em quase todas as cenas ao lado de sua mãe, (elas formam um par tão unido que esperamos sempre encontrá-las juntas), sua ausência não causa maiores problemas. Como vimos no capítulo 2, o rapto de Core-Perséfone pode estar simbolizado na ausência da deusa em cena. É por esse motivo que Core-Perséfone recebeu um ciclo. Além da ligação que a deusa-filha tem com Deméter na maioria das representações, por vezes esse laço se intensifica e Core-Perséfone é apresentada no colo de sua mãe.

5.1.1 Ciclo de Triptólemo

Trata-se de um personagem que adquiriu uma enorme importância no rito dos Mistérios. Sua participação no *hino homérico* é mencionada apenas sumariamente, Triptólemo é um dos 'reis justiceiros'[302]. Ao longo dos séculos, particularmente nas imagens dos vasos de figuras vermelhas, sua importância aumenta consideravelmente[303], afinal Triptólemo é o responsável por disseminar o conhecimento do plantio e cultivo dos grãos de trigo. Sua representação muda de um homem envelhecido nos séculos VII e VI, para um

[302] Martin e Metzger: 1976: 157

[303] Méautis apresenta o crescimento da importância de Triptólemo quando Elêusis passa a ser parte de Atenas, (MÉAUTIS: 1959: 116).

jovem, 'o regente ancião de Elêusis se transforma num homem jovem ou mesmo num adolescente', 'cheio de ensinamentos'[304]. Seu atributo mais importante é a carro[305]. Triptólemo é o herói civilizador[306], ele é relacionado à paz e ao conhecimento. Em breve, os atributos de Triptólemo se apresentam na iconografia do IV século da seguinte forma: um carro alado com serpentes, ou apenas uma carro alado; é representado como uma figura jovem imberbe; segurando um cetro[307] e uma fiala.

O missionário Triptólemo, personagem participante dos Mistérios de Elêusis, foi encarregado pela deusa Deméter em disseminar de Atenas, para o resto da 'humanidade', o conhecimento proveniente do plantio dos grãos, notadamente do trigo, foi um personagem intensamente trabalhado pelos artesãos-pintores áticos durante quase três séculos. Sua representação sofreu, durante esse tempo, intensas transformações, nos indicando mudanças ocorridas nos próprios Mistérios bem como na produção vascular ática. A imagem de Triptólemo nos vasos áticos de figuras negras e de figuras vermelhas já era amplamente difundida desde o século VI, e essa fórmula, a do missionário civilizador, se tornou extremamente popular na pintura vascular, principalmente a partir da segunda metade desse século e do próximo, período em que ganhou novas atribuições.

Sua representação está intrisicamente conectada com Deméter e os Mistérios, por isso, seu papel é de grande valor tanto onde nos fornece indicações sobre os próprios Mistérios, mas também nos indicando o valor do

[304] Martin e Metzger: 1976: 157

[305] Clinton : 1992 : 41. Segundo o autor, a carruagem pode variar conforme a representação, por vezes é representada como uma 'cadeira com rodas', normalmente é alada e normalmente serpentes estão presentes, mas pode variar, o que não fere em momento algum o seu significado como um veículo sobre o qual Triptólemo viaja pelo mundo propagando o conhecimento do plantio do trigo.

[306] Clinton se refere a Triptólemo, bem como a Íaco, Euboleu e Eumolpo como figuras divinas. Se por um lado todos aparecem na literatura como heróis, por outro todos receberam também cultos divinos. Por esse motivo, e uma necessidade de simplificação para a interpretação, o autor os nomeia como deuses, 1992: 38. Por essa incerteza na literatura sobre a natureza divina ou heróica dos personagens acima citados, ficaremos com o termo 'heróis' para diferenciá-los mais prontamente das divindades principais do repertório iconográfico do ciclo de Elêusis. Escolhemos por seguir também as propostas feitas por Henri Meztger (procurar).

[307] De acordo com Clinton (1992 : 47) sinal de sua realeza.

conhecimento sobre determinadas práticas, e nesse caso agrárias e rituais, que estaria relacionado com valores como conhecimento e produção agrícola e religião.

A grande mudança chega no século IV, onde sua posição principal sofre um deslocamento para um local menos central nas imagens. Nessas imagens sobre o missionário, podemos identificar certos esquemas iconográficos, que são reproduzidos com o passar dos tempos, apresentando algumas variações.

Na ânfora do Museu Arqueológico de Cós (prancha 1) estão presentes todos os iniciados míticos, na esquerda os Dióscuros a cavalo, acima Héracles em posição levemente inclinada para a direita. Eles estão representados por Íaco. Aqui Triptólemo está ao centro da composição sentado em seu trono alado. Deméter e Core-Perséfone estão representadas na extrema direita. Hermes está também presente, e sua interpretação é imediata e não traz grandes problemas. Foi ele que, na versão do *hino homérico a Deméter*, guiou a deusa para os braços de sua mãe[308]. A presença de Triptólemo nas representações do IV século traz uma nova compreensão, ele relacionado com Atena ou sozinho indica a presença ateniense e o seu controle sobre os ritos de Mistérios.

A cratera em sino do Museu Britânico de Londres (prancha 2), também mostra a figura de Triptólemo e a congregação dos deuses e heróis eleusinos[309]. Nela estão presentes Héracles, Íaco, Euboleu, e os Dióscuros. É a chegada dos iniciados e o início dos rituais de Mistérios. Nessas figurações eleusinas, dois personagens apresentam potenciais confusões, são eles Íaco e Euboleu. De maneira geral ambos carregam tochas[310]. No registro superior dessa cratera, observamos dois homens jovens, ambos olhando para a direita, ambos segurando uma tocha em suas mãos direitas, ambos vestindo túnicas.

---

[308] 405-410 http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Perseus:abo:tlg,0013,002:420

[309] Cf. Clinton: 1992; Simon: 1997: 102.

[310] A diferença é que a tocha de Íaco ilumina e guia os *mistos* até Deméter, a de Euboleu ilumina o caminho de Core-Perséfone para longe do submundo. Ambos simbolizam uma transição para um melhor advir. Clinton, op.cit. 73. Ambos simbolizam uma transição para um melhor advir.

O que os diferencia, segundo Clinton[311] que se baseia no discurso de Aristófanes[312] é que Íaco usa por cima de sua túnica um *himátion*. Essa leitura está fundada na presença do *himátion* que diferencia e singulariza a interpretação de Íaco na iconografia eleusina. Sobre o jovem portador de tochas vemos algumas discussões. Por um lado, Clinton o interpreta como sendo Euboleu, por outro, dois importantes autores da iconografia eleusina, Simon[313] e Metzger[314] tendem a discordar. Para ambos os autores esse personagem seria Eumolpo, e não Euboleu.

UM PARÊNTESE: (EUMOLPO E EUBOLEU)

Eumolpo foi o primeiro hierofante[315]. Ele não era uma figura de adoração ou que recebesse dedicatórias no Santuário de Deméter, era compreendido como o 'Fundador', e representante da família dos Eumólpidas que é responsável anualmente pelos Mistérios e pela indicação de um dos seus para a função do hierofante e como tal seu atributo principal é o cetro. Na tampa de Lékane de Tübingen (prancha 10) um hierofante está representado sentado, segurando um cetro: Eumolpo. Ele é ainda a simbolização da celebração dos ritos[316]. Vemos simbolizado na presença de Eumolpo a própria prática e celebração dos ritos.

O hierofante pode ser identificado ainda nas hídrias do Museu Nacional de Atenas, figura 20 (prancha 16) e do Museu de Belas Artes de Lyon, figura

[311] Op.cit.: 68

[312] Pluto 842-845

[313] 1997

[314] 1995

[315] Clinton: op.cit: 75

[316] Idem: 82.

22 (prancha 17). Representado de maneira bastante similar em ambas as composições, Eumolpo[317] está atrás da cena central onde encontram-se Deméter e Dioniso sentados e Core-Perséfone em pé. Na hídria do Museu de Belas Artes de Lyon, vemos Core-Peséfone de pé, segurando em suas mãos duas tochas. Ela está entre Deméter, sentada à esquerda e Dioniso, à direita. Um personagem masculino atrás de Deméter segura um cetro[318]

Euboleu não aparece no *hino homérico a Deméter*, mas conhecemos uma tradição onde ele é o responsável por guiar o caminho de Core-Perséfone de volta ao mundo superior (Hinos Órficos, 41.5-8)[319].

Assim nossa interpretação sobre o portador de tochas na cratera em sino do Museu Britânico de Londres se aproxima mais do guia Euboleu, do que do rei Eumolpo.

Voltemos à Triptólemo, partimos agora para a próxima imagem. O fragmento de enócoa (prancha 6), apesar de seu atual estado fragmentado nos indica uma narrativa que foi muito utilizada no século anterior, e que ainda no IV século vemos seus reflexos. Ao centro vemos Deméter, segurando um cetro com a mão direita, seu rosto virado para a esquerda encontra com Core-Perséfone, virada para a direita segurando em sua mão esquerda uma tocha. À esquerda de Deméter podemos ver apenas as pontas do carro alado de Triptólemo. Podemos perceber nessa composição uma narrativa onde por um lado está Triptólemo e sua missão civilizadora, do outro e parte principal da composição pelo fato do olhar de Deméter esteja se dirigindo a ela, dirigindo também o nosso olhar. O reencontro entre mãe e filha. Ambos os acontecimentos sucedem ao final dos ritos de Mistérios em Elêusis. A diferença que ocorre nessa cena em relação ao repertório iconográfico de Triptólemo do século anterior é que ao centro está Deméter, e não o missionário. O foco nesse século muda, e a disposição dos personagens acompanha essa

[317] A interpretação de Metzger também é de Eumolpo, apesar de não dar certeza 1995: 14

[318] Metzger sugere que seja algum rei de Elêusis, talvez Eumolpo. 1995:17

[319] Existe ainda fragmentos de uma versão a qual a própria Deméter foi ao Hades em busca de sua filha, levando como seu guia Euboleu (Richarson: 1980: 84)

mudança. Nessa narrativa, mãe e filha não estão presentes para dar ao missionário civilizador suas funções. Mas os principais atributos continuam presentes, o trono alado e a tocha de Core-Perséfone. A figuração de Triptólemo aparece ainda na Cratera do Museu Dobrée (prancha 3). Nela Triptólemo no centro da cena, em seu trono alado representa de partida para a sua missão. Na sua frente encontra-se Core-Perséfone. Atrás do trono de Triptólemo encontra-se Íaco, representando os *mistos* e o início dos rituais de Mistério. Deméter não está presente, mas o contexto eleusino está claro na presença desses três personagens. Dioniso, sentado e Héracles, de pé aparecem respectivamente atrás de Íaco e atrás de Core-Perséfone. Na Cratera do Museu Arqueológico de Nápoles, (prancha 4), temos novamente a presença de Triptólemo no centro da narrativa. Como já dito antes, esse tipo de construção iconográfica perdeu muito espaço no século IV, mas como vemos ainda está presente nos vasos desse século, porém com uma interessante adição de deuses que não fazem parte do contexto eleusino. Nessa imagem, Triptólemo em seu trono alado está ao centro, Deméter e Core-Perséfone estão cada uma de um lado, Core-Perséfone com sua tocha está à direita do missionário, e Deméter à sua esquerda. Bérard[320] nos chama a atenção, no entanto para o conjunto de divindades abaixo desse trio. O que sai do padrão nesta cena é o fato de uma representação de Dioniso mais distante das representações solenes do conjunto iconográfico eleusino do próprio deus. Os atributos que porta são seus atributos tradicionais como o *tirso* e o cântaro. A presença de Hermes, à esquerda da cena também nos parece estranha. Como acertadamente indica Bérard, se sua presença é esperada ao lado de Core-Perséfone, não o é acompanhando Dioniso. Nessa construção, Hermes se encontra próximo da filha de Deméter, mas seu olhar se dirige ao deus Dioniso. Se a análise de seu contexto superior é imediata, a inferior nos deixa em atenção. De mais, ela entra na categoria das introduções politeístas[321], onde

[320] 1992: 40

[321] De acordo com Claude Bérard, Elêusis foi o local por excelência de reunião politeísta. 'Os pintores antigos (...) nunca precisaram o local de uma reunião de deuses – exceto em Elêusis!' 1992: 35. As reuniões politeístas de Elêusis é em um local geograficamente preciso. 'Em volta de Deméter, não importa qual deus vem reforçar o conteúdo da mensagem espiritual, como vimos : Apolo por causa de

uma justificativa não é tão transparente[322], mas sua presença compreensível. Como coloca Bérard, Elêusis é o local do reencontro, (1992: 46).

5.1.2 Ciclo de Pluto

Pluto é a personificação da riqueza advinda da terra, gerado em um campo três vezes lavrado. Personificação das dádivas da deusa Deméter aos homens[323]. Sua imagem está sempre relacionada com a cornucópia. Enquanto que Core-Perséfone encarna a semente do grão, o fruto de onde se começa a vida, Pluto personifica a 'reserva do grão', ou seja, a riqueza advinda dele. São os □□□□□, ou os □□□□□, onde os grãos são estocados, e assim uma garantia de alimento durante os períodos de incubação dos grãos. E ainda para Martin e Metzger, Pluto que se confunde freqüentemente com Plutão, é 'na realidade uma alegoria, ou mesmo uma abstração personificada como a virtude, a paz, a saúde ou outras noções do mesmo gênero', (Martin e Metzger: 1976: 154). E mais ainda com a 'abundância' e 'prosperidade'.

Na religião de Mistérios, particularmente nos Mistérios de Elêusis, existe uma grande relação entre a morte e a vida. Por um lado é o receio da morte, por outro, é o receio de uma vida conturbada, sem 'riquezas', sem sentido. É aí que se unem essas duas entidades, Pluto e Plutão, o primeiro tem a 'riqueza de trigo' e o segundo a 'riqueza de hóspedes' (Séchan e Lévêque: 1966 : 139). Uma relação constante de vida e morte, onde a procura é por uma tranqüilidade em ambas. Vida e morte se torna mais um dos contrastes existentes na vida do homem ateniense.

---

sua autoridade moral, Dioniso, senhor do irracional, e mesmo Atena, a qual presença se justifica menos pelas considerações políticas, nessa data, do que as religiosas'. (1992 : 45)

[322] Idem, 40; Clinton: 1994: 80?

[323] Clinton: 1992: 31.

A etiologia de ambos, Pluto e Plutão estão ligadas, mas sua forma é distinta. Para Séchan e Lévêque, Plutão é a fusão de Pluto com Hades[324].

Nas representações vasculares do IV século, a figura de Pluto aparece como uma criança[325] ou adolescente segurando uma cornucópia, e sempre nu.

Dentre as transformações ocorridas nas imagens vasculares por nós estudadas, esse personagem apresenta um intrínseco laço unindo as transformações em Atenas e as transformações sofridas nos Mistérios, é a simbologia do nascimento de Pluto. De acordo com Metzger[326], a figuração do nascimento de Pluto é a recuperação de uma antiga tradição iconográfica que foi aproveitada no âmbito dos Mistérios, e que se insere exatamente nesse momento de transformações das pinturas vasculares do ciclo eleusino. Como já visto anteriormente[327], transformações que irão se desenrolar por todo o século IV. Essa nova adição feita pelos pintores de vasos áticos desse século IV nos incita a algumas questões. Pluto é inserido no lugar que durante os séculos anteriores foi ocupado por Triptólemo. Nessa nova tradição, Pluto se relaciona não com o conhecimento do plantio, mas com a riqueza e o renascimento. Ele é relacionado com o solo e os grãos, (seu atributo é a cornucópia, sempre cheia). O nascimento de Pluto o conecta diretamente com o mundo feminino[328], relacionando-se com o seio da terra e a fertilidade. Assim o nascimento e a presença de uma criança nas imagens de Pluto nos apontam noções como ciclo, renascimento, prosperidade e vida.

Uma das inovações desse século que obteve o maior sucesso foi o surgimento do personagem infantil de Pluto. Assim como vemos nas representações do ciclo de Triptólemo, nas representações imagéticas dos

---

[324] Havia de uma parte, um elemento pré-helênico : o eclipse seguido do retorno de uma deusa da vegetação a qual se junta um filho, deus da riquesa terrestre, que chamamos de Pluto e que fundido mais tarde com Hades, se torna Plutão e será, através dessa dupla apelação, o raptor da filha-grão Core'. Séchan e Lévêque: 1966 : 139

[325] Para Clinton, a presença da criança seria a simbolização da 'regeneração eterna da família, do gé*nos*, e da *pólis*, (1992: 55).

[326] 1995: 9

[327] Capítulo 3

[328] BÉRARD: 1992

ciclo de Pluto também observa-se uma congregação de deuses e heróis. O que diferencia nesta composição é que os olhos parecem sempre serem dirigidos ao jovem portador de riquezas. É o exemplo da pélica de São Petersburgo, (prancha 8) que apresenta no centro da composição Deméter, sentada com seu rosto virado ligeiramente para a direita e segurando em sua mão direita um cetro; à sua esquerda, Pluto. Core-Perséfone está representada no lado esquerdo de sua mãe, apoiada em um pequeno altar. Euboleu é figurado também à esquerda de Deméter, segurando uma tocha em suas mãos. A presença desse personagem alude a um simbolismo parecido com Íaco, portador da luz, mas que ganha na tradição iconográfica uma importância ímpar se compararmos à tradição literária. Bérard e Simon encontram dificuldade em interpretar esse personagem. Seguimos com a interpretação de Clinton. Como nas outras composições, podemos perceber uma narrativa apresentando o início, marcado por Triptólemo (o proclamador do início dos Mistérios[329]), e, no registro superior, os iniciados míticos Dioniso e Héracles[330]. E o final dos Mistérios representado por Deméter, Core-Perséfone e a manifestação de Pluto. A nossa interpretação do personagem portador de tochas como Euboleu e não como Íaco foi influenciada pelo fato de que por um lado, o personagem em questão não está usando um *himátion*, porém isso em si não seria razão suficiente para a exclusão de Íaco, porém atentamos para a segunda razão: Esta figura não está relacionada diretamente com os iniciados míticos Dioniso e Héracles, (como já apontado antes os referidos deus e herói estão relacionados iconograficamente com Triptólemo). Se atentarmos novamente para a imagem podemos perceber que o personagem portador de tochas está mais perto da tríade Deméter – Pluto – Core-Perséfone, do que da dupla Héracles-Dioniso. Por esse motivo tendemos para a interpretação que relaciona o portador de tochas com a cena central indicando os últimos momentos dos ritos dos Mistérios, estando sua relação mais próxima com Core-Perséfone e sua mãe. As duas figuras femininas à extrema direita e à

[329] Clinton: op.cit.: 81.

[330] Sobre a interpretação de Héracles e Dioniso como iniciados míticos cf. também Metzger 1995: 13; Mylonas 1969: 99.

extrema esquerda, ambas sentadas, foram interpretadas por Bérard e Metzger[331] como sendo Rhea e Afrodite (acompanhada por Eros).

O fragmento de tampa de lêcana (prancha 12) representa a chegada ou como chamaremos aqui, a 'celebração' de Pluto[332], assim como as figuras 10, (prancha 9), 11, (prancha 10), 12 e 13, (prancha 11) e 15, (prancha 13). As imagens pintadas nesses vasos apresentam uma grande semelhança, qual seja, o jovem Pluto é o centro dos olhares[333]. Na figura 13 podemos identificar Dioniso e Íaco na extrema direita da composição. Mais uma vez vemos uma discordância na interpretação desse personagem portador de tochas. Clinton o interpreta como sendo Euboleu, já Henri Metzger[334] acredita que esse personagem seja Íaco. Se por um lado, a interpretação de Clinton segue a vestimenta do personagem[335], a interpretação de Metzger segue a relação dos personagens presentes em cena. Héracles o iniciado mítico é guiado, como todos os iniciados aos Mistérios, por Íaco. Por essa questão, ficaremos com a interpretação de Henri Metzger, o personagem será interpretado como Íaco. Na prancha 10 Dioniso aparece à esquerda e um personagem masculino logo atrás. Essa figura apresenta um problema de identificação podendo ser tanto Euboleu quanto Eumolpo uma vez que não está representado nenhum dos atributos principais a esses dois personagens, quais sejam a tocha e o cetro respectivamente[336]. Deméter aparece sentada no centro da composição próxima a Pluto. Seu rosto se dirige à sua filha Core-Perséfone de pé.

---

[331] 1992: e 1995: 12 respectivamente.

[332] Clinton: op.cit. : 83 .

[333] A relação que apresenta Pluto com Deméter aparece pela primeira vez em Hesíodo, na *Teogonia* (969-974: 'Deméter, divina entre deusas gerou riqueza
unida em amores ao herói Jasão sobre a terra
três vezes lavrada na gorda região de Creta.
Boa riqueza por terra e largo dorso do mar
anda e a quem encontra e chega às mãos
lá torna próspero e dá muita opulência).
Desde seu nascimento o jovem já apresenta uma intima relação com a abundancia e a riqueza proveniente do solo. Alguns autores sugerem que a presença de Pluto nas imagens estaria ligada à etapa final dos ritos de Mistérios de Elêusis, onde seria encenado o nascimento de uma criança divina.

[334] 1995: 15

[335] Cf. página 4

[336] A tendência é de interpretarmos esse personagem como Euboleu pela similaridade do padrão iconográfico entre este vaso e a cena representada na pélica de Standford Graham (fig.13).

A cena da 'celebração de Pluto' na pélica de São Petesburgo (prancha 8) também apresenta a reunião de Core-Perséfone e Deméter, bem como na hídria de Riggisberg na Suíça (prancha 11). Segundo alguns autores, Deméter, é duas vezes representada, indicando uma passagem de tempo, que revela dois momentos diferentes. Porém, acordo com Simon[337] e Bérard[338], a figura feminina sentada na extrema direita do vaso é Rhea e não Deméter. Praticamente invisível pelo estado de conservação do vaso, e que nos foi apontado por Bérard[339] e Metzger[340] encontra-se Triptólemo em seu carro alado (na extrema direita, no alto). Apesar de seu reduzido tamanho, ele ainda encontra-se presente indicando que mesmo perdendo espaço com o passar dos séculos, sua importância continua ímpar.

Na prancha 9 encontramos duas interpretações sobre a cena, por um lado Clinton descarta o nascimento da criança divina, uma vez que a figura responsável por seu soerguimento da terra é Gê, e não Deméter, sua mãe. Metzger por sua vez a interpreta como uma cena de nascimento que ficou marcada através da recorrência de imagens como o nascimento de Dioniso[341]. Acreditamos que esta é uma representação do nascimento de Pluto, que os artistas sob a influência dos ritos dos Mistérios de Elêusis adotaram para o novo ciclo essa antiga representação[342]. O fato de Deméter estar recebendo a criança e não o fazendo surgir do solo não implicaria numa quebra da maternidade ou do nascimento divino. É ela quem está recebendo a criança.
Íaco aparece figurado de botas, segurando duas tochas em suas mãos. No registro superior está presente Triptólemo em seu trono alado, Afrodite[343] atrás

[337] Simon: 1983: 27

[338] Bérard: 1992: 39

[339] idem

[340] Metzger: 1995: 17

[341] Metzger: 1976: 298-299

[342] Metzger: 1995: 9

[343] Que mais uma vez vemos inserida no contexto eleusino, reforçando a idéia de Bérard sobre a abertura e o caráter politeísta ao menos das imagens do ciclo de Elêusis. (1992:35)

do trono. Imediatamente à frente do missionário civilizador, duas figuras anônimas. Core-Perséfone, na esquerda da composição, seu olhar se dirige para a cena principal, segura em suas mãos duas tochas. Na extrema esquerda outra figura feminina foi identificada por Metzger como sendo a personificação de Elêusis. O contexto eleusino está claro. Encontramos uma objeção em Clinton que sugere que a cena figurada na hídria de Rodes, que gira em torno de um episódio amplamente divulgado pelos estudiosos dos Mistérios do nascimento de uma criança divina, simbolizada nas imagens dos vasos na figura de Pluto, não seja interpretada como uma cena eleusina, pelo fato de que quem está dando à luz a criança é a deusa Rhea e não Deméter. Core-Perséfone e Íaco com suas tochas e Triptólemo em seu carro alado não nos deixam dúvida ao interpretar essa imagem como sendo do ciclo dos Mistérios de Elêusis.

OUTRO PARÊNTESE: (ÍACO)

Grito proferido pelos *mistos* foi personificado na figura de Íaco[344], jovem portador de tochas[345]. É o deus da jornada mística[346], é ele que acompanha os *mistos*, aqueles que serão iniciados nos Mistérios de Elêusis. Relacionado com Dioniso[347], Íaco é o guia da procissão[348], (Foucart : 1900 : 121-122), a

[344] Méautis: 1934: 45-47.

[345] Méautis : 1959 : 95 ; Clinton: 1992 : 65

[346] Clinton: 1992 : 68.

[347] Séchan e Lévêque: 1966 : 150; Martin e Metzger: 1976 : 155 ; Delcourt: 1947 : 122 ; Dyer : sd: 175 ; Méautis: 1934 : 46. Numa leitura interessante, Kevin Clinton especifica alguns momentos na poesia em que o nome *Íaco* é utilizado para denominar *canções dionisíacas,* ou mesmo *Dioniso* e *Baco,* (1992: 65-66). Porém essas relações não são identificadas nos ritos dos Mistérios, e o grito dos iniciados '*Íaco'* é personificado.

[348] Condutor dos Mistérios e Génie de Deméter, (Delcourt: 1947 : 122).

personificação do cortejo ou o guia do cortejo dos iniciados que chegam de noite ao santuário, tendo normalmente duas tochas nas mãos, às vezes uma grande tocha', (Martin e Metzger: 1976 : 155). Seu aparecimento está assim, ligado à procissão dos *mystái* de Atenas em direção a Elêusis[349]. É também chamado de 'astro luminoso da iniciação noturna'[350], relação essa que tem a ver com a chegada dos iniciados aos Mistérios que ocorria somente depois do pôr-do-sol. Às vezes Íaco é confundido também com o 'herói eleusino Eubouleu', (Martin e Metzger: 1976 : 155). Malteso em seu livro[351] não apresenta nenhuma precaução ou preocupação em transformar Íaco e Dioníso no mesmo. Iconograficamente, no entanto, Íaco e Dioniso são distintos. Íaco é representado segurando tochas, acompanhado por iniciados aos Mistérios.

Se nas figurações vasculares do ciclo eleusino do IV século Íaco e Dioniso são bastante distintos, por outro lado as representações iconográficas de Íaco podem ser confundidas com as de Euboleu[352]. Porém, como já apresentado antes, Clinton nos chama a atenção para o fato de que normalmente, se representados juntos, eles são prontamente distinguíveis por causa do *himátion*[353].

Íaco é por vezes compreendido como um Dioniso juvenil[354]. Sua descrição de acordo com os monumentos figurados é a de um personagem de aspecto juvenil, vestido com uma suntuosa túnica curta e calçando botas longas. O 'guia da jornada mística' é descrito na peça de Aristófanes *As Rãs* como a 'estrela carregadora de luz da *teleté* na noite' (340-342[355]). Durante a

---

[349]. 'Não é Dioniso, nem mesmo um deus, mas um simples *dáimon* encarregado de guiar a multidão dos iniciados e, com tocha em mãos, dar os sinais das danças e dos cantos'. (Foucart: 1914 : 110-11)

[350] Foucart: 1914 : 111.

[351] 1961

[352] Cf. pags 98-99

[353] De acordo com o referido autor, o *himátion* é a peça de vestuário tradicionalmente utilizada pelos iniciados nos Mistérios, (1992: 67-68).

[354] Foucart: 1914 : 110.

[355] http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp? doc=Perseus%3 Atext%3A1999.01.0032%3Acard%3D340

marcha dos *mistos*, uma estátua de Íaco era carregada, onde proclamavam seu nome[356]. Clinton nos aponta mais uma importante relação dos fiéis no século IV, onde na narrativa de Aristófanes em sua comédia *As rãs*[357] o coro o considerava como um companheiro de caminhada[358]. Interpretamos Íaco através de associações com outros personagens na tampa de lêcana do Museu Arqueológico de Tübingen (prancha 10). Ladeando essa figura fragmentada vemos dois jovens a cavalo (um deles também fragmentado, mas conseguimos ver sua cabeça bem como a de seu cavalo) são eles os Dióscuros[359]. Essa íntima relação entre os três personagens sugere a interpretação da figura central dessa composição como Íaco. Deméter com seu cetro e Core-Perséfone, segurando duas tochas, enquadram Pluto que segura em suas mãos uma cornucópia. À direita está Dioniso com seu tirso, Héracles, Atena[360] e uma Vitória, representando Atenas e o Pártenon[361]. Nessa composição, os iniciados míticos são os Dióscuros, e não Héracles.

O que nos chama a atenção nas interpretações de Íaco é que seu principal atributo é a tocha, sua interpretação é por vezes marcada pela sua proximidade com os iniciados míticos Héracles e os Dióscuros, por outras pela presença do *himátion* completando sua indumentária. Essa última característica é o que o diferencia iconograficamente de Euboleu.

No lécito do Museu Arqueológico de Sofia, (prancha 14), Metzger[362] identificou o portador de tochas como Íaco, porém uma leitura mais atenta, embasada no que já foi dito antes e levando em consideração os esquemas

---

[356] Clinton, op.cit, 65.

[357] 399-404

[358] 'e esse sentimento de camaradagem sem dúvida nenhuma correspondia ao real sentimento dos iniciados na procissão anual a Elêusis' Clinton, op.cit. 65.

[359] Metzger: 1995; Clinton: 1992:69.

[360] A interpretação da presença de Atena por Simon é bastante convincente. Segundo a referida estudiosa, a presença da deusa nas cenas eleusinas seria a de uma garantia de paz e bom prosseguimento durante os dias dos ritos de Mistérios em Elêusis. 1997: 102

[361] Bérard: 1992: 41

[362] 1995: 11

iconográficos de Euboleu e Íaco, podemos sugerir outra interpretação. Esse personagem é Euboleu. Não há nada nessa imagem que nos permite interpretar o jovem portador de tochas como Íaco. O esquema figurativo está nitidamente relacionado com a volta de Core-Perséfone, reforçado pela presença de Hermes e de Triptólemo. Apesar de suas semelhanças iconográficas, Íaco está relacionado com o início dos Mistérios e sua presença sugere também a participação dos iniciados, por outro lado Euboleu está relacionado com a deusa-filha e sua presença sugere o final dos Mistérios[363].

5.1.3 Ciclo de Core-Perséfone

Enquanto que Deméter é a mãe do trigo, Core-Perséfone é a filha[364], ou seja, a própria semente que irá um dia se transformar em trigo, em vastas plantações e em riqueza. Para tanto seu período de encubação é fundamental e indispensável para seu nascimento. Estão relacionadas tanto com a fertilidade da terra, e assim esperança de alimento e, por conseguinte com a vida e com a fertilidade da mulher propriamente dita. Ela é filha de Zeus com Deméter. (Séchan e Lévêque: 1966 : 118).

Core-Perséfone do *hino homérico a Deméter* apresenta distinções significativas de Perséfone esposa de Hades, a demoninação da deusa como Core aparece mais tardiamente representando um caráter novo distinto de Perséfone[365], e está sempre intimamente ligada a sua mãe[366]. A mesma deusa, ganha significados diferentes dependendo do contexto em que ela está sendo

[363] Cf. também Simon: 1997: 103

[364] Séchan e Lévêque: 1966 : 139.

[365] Lavedan aponta para o fato de que normalmente o emprego do nome Core se faz quando a deusa está relacionada com Deméter, e o nome Perséfone é utilizado para designar a esposa de Hades (747)

[366] Foucart: 1914 : 99.

apresentada. Os epítetos mais comuns relacionados com Perséfone são temível, terrível, onde está em plena harmonia com seu marido Hades (Séchan e Lévêque: idem: 119). Como uma das Duas Deusas e principal responsável pelos feitos de sua mãe, Core-Perséfone é nobre e casta. Em seu nome já podemos ver explicitado os adjetivos a ela dados: Core a jovem moça[367]. As simbologias ligadas aos acontecimentos narrados pelo *hino* são bem estabelecidas nos rituais de Mistérios de Elêusis. Para retomar um pouco, Core-Perséfone, é raptada por seu tio, Plutão, (ou Hades) enquanto colhia flores. O rapto foi uma concessão de seu pai, Zeus. No submundo ela se torna a parceira de Plutão. Após uma longa procura de Deméter por sua filha, ela finalmente volta à superfície e aos braços de sua mãe, mas apenas por um período, ela deve sempre retornar para o mundo inferior ao lado de seu marido. O relato mítico do sumiço e do retorno de Core-Perséfone tem uma dupla conotação. Por um lado ela é relacionada com o renascimento dos grãos, ou seja, com o ciclo agrário. De outro, a substituição de Core-Perséfone, a jovem e benevolente, no lugar de Perséfone, a rainha dos mortos, nos indica claramente esse novo espírito religioso que surgiu no IV século e que encontrou respaldo nos Mistérios. Como já descrevemos anteriormente, a busca religiosa nesse momento estava relacionada com uma melhor sorte no submundo, e a garantia dessa sorte vinha na forma de deuses menos aterrorizantes. Assim o par Core-Perséfone/Plutão, tomam o lugar, nos ritos de Elêusis, de Perséfone/Hades. Vemos nas palavras de Martin e Metzger que 'podemos pensar que sobre o tema do renascimento anual do trigo era desenvolvido uma esperança de imortalidade ou de renascimento para a raça dos homens que participavam das iniciações aos Mistérios. A confusão entre Core, a Filha do Trigo e Perséfone, a Soberana dos Infernos, cujo nome aparece em diversas representações propriamente eleusinas, facilitaram essa transferência'[368].

---

[367] (...) a dualidade de uma personagem bem-feitora de deusa agrária, explica que, em certos textos, Perséfone aparece como a rainha dos bem-aventurados e a garantia da salvação eterna'. (Séchan e Lévêque: 1966 : 119)

[368] Martin e Metzger : 1976 : 164.

No lécito do Museu Arqueológico de Sofia (prancha 14), Core-Perséfone está sentada no colo de sua mãe Deméter, no centro da composição, e a reunião das duas é bastante aparente. De um lado encontra-se Euboleu, segurando duas tochas, aqui claramente representado com a sua função primordial de guia de Core-Perséfone que está de volta aos braços de sua mãe. Do outro lado da mãe e filha está Hermes, simbolizando a jornada[369]. Dioniso e Triptólemo estão à direita da composição. Começo e fim podem ser identificados através do conhecimento dos personagens e os significados adquiridos por cada um deles no contexto eleusino do século IV.

Esse mesmo esquema iconográfico aparece também na pélica da antiga coleção de Curtius, em Roma (prancha 15). Ao centro, Deméter sentada e em seus joelhos Core-Perséfone. Apoiado nos joelhos de Deméter um Eros. Coroando Deméter observamos uma Nike, e ladeando as duas deusas, Mênades dançam[370]. O contexto eleusino e a interpretação da reunião entre mãe e filha são inferidos a partir do par mãe e filha. Esse esquema já utilizado nos ajuda na interpretação dessa cena, que por outro lado poderia facilmente, de acordo com Metzger, ser interpretada como uma cena do *gineceu*[371].

5.1.4 Ciclo de Dioniso

Existem muitas discussões sobre as relações e semelhanças entre Íaco e Dioníso[372]. No entanto, no contexto eleusino eles são prontamente distinguíveis[373]. Dioniso, se não possuía em Elêusis sacrifícios em sua honra nem sacerdotes e a sua presença não era oficialmente posicionada, as

[369] Clinton: op.cit.: 84.

[370] 1995: 11.

[371] Interpretação sugerida por Henri Metzger 1995: 11

[372] Clinton, 1994; Foucart;

[373] Op.cit: 67

imagens dos vasos nos indicam outra realidade. A importância adquirida nessa época pelo deus, como parte dos iniciados ou como parte da nova tríade entre Deméter e Core-Perséfone desfrutou de grande interesse. Dioniso ocupa agora o lugar que durante os séculos anteriores foi do missionário Triptólemo.

Muitos autores mencionam que se a presença de Dioniso, não era praticada oficialmente no culto, era certamente sentida espiritualmente[374]. Dioniso, de acordo com a tradição[375], foi o primeiro iniciado nos Mistérios[376]. Foi um deus estrangeiro que conheceu uma notoriedade muito grande em solo ático e fora dele[377]. Sua importância para a religião grega é sublinhada por J.-P. Vernant: 'Como não acredito que existe um progresso da história, nem uma finalidade, não sei o que veio antes nem o que veio depois. O que sei é que se traça esse quadro sem atribuir a Dioniso o lugar que lhe cabe, pois ele é justamente aquele que embaralha todas as categorias que a religião e as instituições sociais e políticas estabelecem rigorosamente. Como se uma sociedade não pudesse deixar de estabelecer uma "ordem" e embaralhá-la ao mesmo tempo. Dioniso instaura na religião grega uma dimensão que a ultrapassa, que lhe escapa e a nega', [378].

Metzger e Martin falam de um Dioniso filho de Deméter com Zeus, e que teria inventado a agricultura[379]. Um dos diversos aspectos de Dioniso que o ligaria aos Mistérios de Elêusis é o seu caráter ctônico. E é exatamente, e sempre com esse caráter associado, que os deuses e heróis apresentam suas mais intimas relações com os Mistérios de Elêusis e as Duas Deusas Deméter e Core-Perséfone. Algumas representações nos vasos são bastante

---

[374] idem: 1994: 65-66

[375] Clinton: 1992: 37.

[376] 'Dioniso e seus companheiros, quando descendo ao Hades, foram, de acordo com a história, primeiro iniciados nos Mistérios, e conquistaram uma coragem para a jornada pelas deusas eleusinas', CLINTON: 1992: 37; Séchan e Lévêque : 1966 : 146 ; Martin e Metzger: 1976 : 143

[377] Delcourt : 1947 : 7 ; Foucart: 1914: 106.

[378] Vernant: 2001: 60.

[379] Martin e Metzger: 1976 : 115

interessantes e significativas neste contexto[380], principalmente no que diz respeito às qualidades do deus. Assim como Pluto e Core-Perséfone, Dioniso também é representado num *ánodos*, no surgimento da terra. Essa característica, de acordo com Martin e Metzger, está relacionada intimamente com as divindades da vegetação[381]. Sobre sua relação com os Mistérios, os referidos autores lembram de duas teses que se afrontam. A primeira é a tese que coloca Dioniso no mesmo patamar de Deméter e sua filha[382], a segunda faz dele um iniciado mítico e que, como tal não é figurado no centro da cena dos vasos do ciclo eleusino. Essas teses são um tanto contrárias mas não excludentes, pois o que observamos nas imagens do ciclo de Dioniso em particular e no ciclo eleusino em geral, é que o deus do vinho assume esses dois papéis. Ora ele é representado como par de Deméter e Core-Perséfone[383], ora como um dos iniciados míticos[384]. Se Dioniso não era parte importante nas práticas dos cultos de mistério em Elêusis, o era suficientemente importante nas representações imagéticas dos vasos áticos do IV século[385]. Ainda de acordo com os autores mencionados, essa introdução de Dioniso no culto de Elêusis, foi feita de maneira progressiva[386]. Dioniso, quando relacionado às Duas Deusas, adquire um caráter ctônico. Longe de suas relações com o vinho, Sátiros, Mênades, e das festas fálicas, ele representa, como um atributo, da transformação do culto agrário para um culto de 'salvação'[387]. Essa

---

[380] Essas pinturas não estão diretamente associadas ao contexto eleusino, mas pela sua relevância e seus significados nos parece importante comentá-las.

[381] Martin e Metzger: 1976 : 118. A relação entre a terra, Dioniso e Deméter será trabalhada mais adiante.

[382] idem : 1976 : 141-142

[383] Cf. pranchas 16, 17 e 18

[384] Cf. pranchas 8, 9, 10 e 11

[385] 'De fato, o divórcio é aqui particularmente sensível entre os textos e as inscrições de uma parte, e os monumentos figurados de outra', Martin e Metzger: 1976 : 142.

[386]'De hoje em diante aquele que nós consideramos como um estrangeiro figura entre as altas Potências de Elêusis', Martin e Metzger: 1976 : 144-146.

[387] Martin e Metzger: 1976 : 144

introdução é vista por Martin e Metzger como um estrangeiro no mundo eleusino.

Dioniso é um deus diferente de todos os Olímpicos[388]. Deus campesino, da vegetação, sua ligação com a terra e o mundo vegetal levou a uma especialização que o deixou famoso, a vinha e o vinho[389]. Dioniso é também o deus da vegetação e da fecundidade[390].

A relação estabelecida entre Dioniso e as Duas Deusas de Elêusis representada pelos pintores dos vasos áticos de figuras vermelhas do IV século, passou sobretudo pela relação mútua com a terra, e, nas palavras de Séchan e Lévêque, 'pela esperança da renovação e das colheitas' (1966: 295). Compreendemos essa colheita não somente agrária, mas também simbolicamente, a esperança de um melhor advir, a presença de Dioniso pela sua popularidade veio como resposta às aspirações religiosas (e porque não dizer sociais) do IV século[391].

É o deus Dioniso que representa a liberação do espiritualismo e da noção de uma alma imortal[392]. Assim, a sua presença reforçava o conceito de imortalidade. Foi com o dionisismo que a noção de alma ganhou força, a noção de algo separado do corpo, que podia se aproximar do divino, e que poderia continuar com outro tipo de existência[393].

O caráter que Dioniso adquire na época clássica se traduz bem nas palavras de J.-P. Vernant, a princípio o deus dos excluídos (mulheres e escravos) é aceito e controlado pelo Estado: Dioniso é relacionado à liberdade

---

[388] 'Mantido à parte da sociedade divina, Dioniso é raramente misturado às façanhas dos deuses olímpicos, (...). O essencial de sua lenda consiste nas provas, lutas e vitórias', Séchan e Lévêque: 1966 : 288.

[389] Séchan et Lévêque: 1966 : 290

[390] Essa relação que passa pela terra é bem analisada por Méautis, relacionando os grãos de trigo com a vinha, ou seja, o pão com o vinho: 'Dioniso é o vinho, Deméter é o pão', (1959: 115), são duas divindades agrárias que fazem renascer da terra duas das principais conquistas do homem civilizado.

[391] Séchan e Lévêque : 1966: 300

[392] Idem

[393] (...) em se desligando dele pelo êxtase, ele se afirmava como um ser a parte, entregue por um tempo à posseção do deus' (Séchan e Lévêque: 1966 : 300).

e à libertação[394] 'Com efeito, o que o dionisismo oferece aos fiéis (...) é uma experiência religiosa oposta ao culto oficial não mais a sacralização de uma ordem à qual é preciso integrar-se mas a libertação dessa ordem, das opressões que faz pressupor em certos casos'[395]

A leitura dada por Diel[396] sobre o caráter de Dioniso é bastante interessante. A princípio, Dioniso é uma divindade infernal, caráter esse fundamental para as divindades dos Mistérios, onde principalmente no IV século a relação entre o mundo dos mortos e dos vivos parece ser fundamental nos ritos. Essa mudança nos Mistérios viria a calhar perfeitamente com a interpretação de Diel. Para Foucart, Dioniso é um 'deus misterioso' que preside 'antes de tudo a agricultura'[397]. Ainda de acordo com o referido autor[398], Dioniso já apresenta uma relação com Deméter bastante antiga, ora são relacionados como marido e mulher, ora como mãe e filho[399].

Assim como Foucart, Méautis e outros autores também apresentam o caráter duplo de vida e morte de Dioniso[400]. A sua relação com a vida e com a morte se estende para além da sua relação com a agricultura, Dioniso teve que descer aos infernos para procurar sua mãe e retorna com ela[401].

Na hídria do Museu Nacional de Atenas, (prancha 16, figs 20 e 21), vemos na composição central Deméter, sentada à esquerda, Dioniso, sentado à direita e entre os dois, Core-Perséfone de pé com duas tochas nas mãos,

---

[394] Vernant: 1990: 421

[395] Vernant: idem: 421

[396] DIEL: 1985: 129.

[397] O Dioniso cultuado nos Mistérios não é aquele da 'busca de um delírio divino', mas é o companheiro, o 'duplo' de Deméter relacionado às artes e à agricultura (Foucart: 1914: 107).

[398] Foucart : 1914 : 45.

[399] Cf. prancha 18

[400] 'Ele é o deus da vegetação, assim se pode dizer que ele morria e renascia', Méautis: 1990: 109-110. 'Dioniso é vida e morte, alegria e sofrimento (...)' Colli : 1990 : 15

[401] Méautis: 1959 : 115.

dirigindo-se a Dioniso. Nesse exemplar, Dioniso não é interpretado como um iniciado mítico[402], mas faz par com a dupla mãe-filha.

No fragmento de cratera campana do Museu Ashmoleano, (prancha 18) Core-Perséfone está de pé, à direita da cena, segurando em suas mãos duas tochas, seu rosto está virado para Deméter que está sentada e segura em seus joelhos um jovem. Na extrema esquerda da cena um jovem guerreiro de capacete apóia em seu braço direito uma lança e apóia sua mão direita em um escudo. Na outra extremidade apenas podemos distinguir as pernas de personagem masculino. Neste caso, a identidade de Deméter vem associada a Core-Perséfone[403]. O jovem sentado nos joelhos de Deméter, apesar de difícil interpretação, foi apontado por Clinton e Metzger como sendo Dioniso. Trata-se de uma imagem certamente ímpar e que apresenta a tríade Deméter – Dioniso – Core-Peréfone. Esse tipo de representação é bastante comum no ciclo eleusino, porém quem se senta no colo de Deméter é sua filha[404].

5.1.5 Ciclo de Héracles

Os heróis formam uma categoria destacada dos deuses. Pelo seu estatuto foram homens que viveram e que morreram, parte de outra época e que vivem no imaginário dos gregos. Os heróis, segundo Vernant comportam características próprias e individuais, que os diferenciam dos 'mortos e dos deuses'[405]. Assim como os homens eles devem enfrentar as 'provações, os sofrimentos e a morte'[406].

---

[402] A ausência de Íaco nos ajuda nessa formulação, bem como o movimento de Core-Perséfone em relação ao deus, que segundo Metzger (1995: 15) estaria em desacordo com a tradição iconográfica de gestos em relação aos iniciados.

[403] Essa foi a conclusão tirada por Metzger (1995: 10)

[404] Cf. pranchas 14 e 15

[405] 'Ao contrário dos primeiros, o herói conserva no além o seu próprio nome, a sua figura singular; a sua individualidade emerge da massa anônima dos defuntos. Ao contrário dos segundos, ele se apresenta,

Héracles é o primeiro iniciado nos Mistérios de Elêusis[407]. Ele era o exemplo a ser seguido pelos iniciados[408]. A sua história e a sua relação com o mundo dos mortos é ímpar[409]. O herói não conheceu o reino de Hades por ter morrido, mas o conheceu em vida. Na peça *Héracles* escrita no século V o dramaturgo Eurípides narra a descida do herói ao mundo dos mortos e sua anterior iniciação nos Mistérios de Elêusis[410], uma necessidade fundamental para dar suporte e confiança ao herói em sua viagem que Endsjo chamou de 'cenários incivilizados', (Endsjo: 2002: 234).

Héracles, de acordo com Diel tem uma dupla simbologia, é filho de Zeus 'combatente do espírito', mas é também homem 'marcado pela desgraça de Hera'[411]. Em sua concepção Héracles não é apenas um símbolo da liberação individual, mas se tornou no 'herói purificador por excelência'[412].

A iniciação do herói teve por motivo a descida ao Hades. Por ter passado pelas cerimônias de iniciação em Elêusis, sua confiança em uma boa empreitada no submundo foi garantida[413].

---

no espírito dos gregos, como um homem que viveu outrora e que, consagrado pela morte, viu-se promovido a um *status* quase divino, (Vernant: 1990: 431).

[406] idem

[407] Martin e Metzger: 1976: 158. Foucart aponta para a questão de que Héracles foi o primeiro estrangeiro a ser iniciado, juntamente com os Dióscuros, (Foucart:: 1900: 95). Méautis chama atenção para sua iniciação também (Méautis: 1959: 94).

[408] O destino de Hércles foi do herói admitido pelas suas provações ao privilégio da apoteose e um dos signos dessa apoteose não era a sua introdução no círculo de divindades de Elêusis? (Martin e Metzger: 1976 : 158)

[409] Heracles eliminou os terrores da morte, e desde o século V se dizia que sua iniciação em Elêusis o protegia contra os perigos do submundo'. (Burkert: 1987: 211)

[410] Méautis apresenta ainda que o responsável por sua iniciação teria sido o próprio Eumolpo, que de acordo com a tradição, foi o primeiro hierofante, (1959: 108)

[411] Diel: 1985: 198; Foucart: 1914: 102

[412] O referido autor nos apresenta dois exemplos para a sua interpretação: de um lado ele exterminou os vícios (simbologia dos monstros que enfrentou em seus trabalhos) e de outro conquistou a liberdade e a libertação, (simbologia da conquista dos trabalhos impostos), (1985: 198).

[413]Os *mistos*, iniciados aos Mistérios, ganhariam confiança pelas vivências de Héracles, em sua concepção eles também poderiam obter as benevolências que recebera o herói. (Foucart: 1914: 389-90)

A hídria do Museu Nacional de Atenas (prancha 20) foi interpretada como sendo a iniciação de Héracles. Nela o herói é representado sentado à esquerda da composição segurando sua clava com a mão direita. Íaco aparece com seus atributos usuais, a tocha (nesse caso são duas, mas o número de tochas nas diferentes representações não parecem causar problemas nas análises e interpretações[414]). A composição é então enquadrada da seguinte maneira: Héracles, o iniciado mítico, aparece pela direita, Íaco, o deus da procissão e dos iniciados, aparece pela esquerda fechando o enquadramento. No centro as Duas Deusas, Deméter e Core-Perséfone.

A presença do *himátion* não é insubstituível na composição da figura de Íaco, é o que vemos Ânfora B do Museu Arqueológico de Cós, (prancha 1), onde se não está com sua roupagem tradicional, é representado relacionado aos iniciados míticos Héracles e os Dióscuros. Por um lado Simon acredita que um dos dois personagens seja Jasão, amante de Deméter, porém Clinton[415] argumenta que tanto a presença de um dos Dióscuros quanto a clava em sua mão indica a interpretação desse personagem como Héracles. Outra imagem nos ajuda na interpretação desse personagem como o herói filho de Sêmele, a hídria do Museu Nacional de Atenas (prancha 20). Nesse exemplar, Héracles aparece sentado em seu *himátion* e segura em sua mão direita uma clava. A semelhança da composição imagética nos induz a interpretar a figura da ânfora do Museu de Cós como sendo Héracles e assim concordando com a interpretação de Clinton.

Nos fragmentos de lêcana do Museu de Boston, (prancha 19), Beschi identifica a figura sentada próxima a uma figura masculina de pé como a deusa

Deméter. Ela por sua vez acolhe essa personagem masculina. Esse apontamento nos leva à compreensão da cena como a iniciação de Héracles, este jovem homem, segurando uma clava, pela repetição no repertório eleusino pode ser compreendido como o herói. Core-Perséfone aparece segurando uma tocha. Ao lado da deusa filha, sentado, está Hermes, uma presença bastante

[414] Cf. Clinton 68

[415] 1994 : 69

funcional onde no *hino homérico a Deméter*[416] ele acompanha Core-Perséfone ao encontro com sua mãe.

5.1.6 Ciclo do Culto

Nesse ciclo, a figura principal é a própria deusa Deméter, sua presença se fez fundamental na interpretação das imagens.

Déspoina – senhora, proprietária, mestra, amante, esses são os primeiros adjetivos que designam Deméter. A deusa do trigo foi intensamente venerada nas mais diversas partes do mundo antigo, de Atenas a Tebas, da Arcádia a Tessália, Delos, Paros, Míconos, chegando à Ásia Menor e à Éfeso, Mileto e Cnido, bem como Sicília, Selinonte e Agrigento[417]. Mesmo relacionada intimamente com Elêusis, não obstante ela era cultuada e adorada por todo o mundo heleno. Deméter, a Mãe, ou a mãe dos cereais e mais pontualmente a mãe do trigo[418]. Muitos estudiosos traduziram Deméter como a 'Mãe-Terra'[419]. Seu caráter aos poucos foi se tornando o da distribuidora universal dos grãos de trigo, ampliado ainda mais na presença de Triptólemo. Essa característica já é confirmada nos tempos mais recuados, ela não é a deusa dos vegetais em geral, mas está intrinsecamente relacionada ao grão e particularmente ao trigo[420].

---

[416] 405-410 http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Perseus:abo:tlg,0013,002:420

[417] Séchan e Lévêque : 1966 : 145-146.

[418] (...) o dom dos cereais foi, cada vez mais, seu papel benfeitor mais importante e Deméter, seu avatar, foi especializado nesse papel' . (Séchan e Lévêque : 1966 : 136).

[419] Méautis: 1959: 55. No entanto aqui é importante chamarmos a atenção para o cuidado de não confundi-la com Gê – a Terra.

[420] 'Para os iniciados de Elêusis, Deméter se identificava com a Terra-Mãe, benfeitora das colheitas. Core era o grão de trigo e o germe', Meunier : 1955 : 23.

Essa qualidade de Deméter inerente ao mundo agrícola, aos poucos vai se transformando em uma qualidade mais humana e pessoal[421]. No IV século, a relação da deusa com a terra vai adquirir um novo aspecto. A Mãe-Terra não estará mais somente ligada ao plantio e seu constante ciclo, mas sua relação com a terra implicará em questões de nascimento e de morte, e uma relação mais próxima aos homens será estabelecida. É a partir dessa visão que estão inseridos a maior parte dos trabalhos sobre Deméter e seus Mistérios. Diehl[422] a denomina como *Mater Dolosa*. E ainda Méautis, a caracteriza como 'símbolo da maternidade dolorosa'[423]. A interpretação dada por esses autores nos leva a compreender a mudança da personalidade de Deméter, e sua aproximação com os homens, a dor que Deméter sentiu, nenhum outro deus sentiu apenas os mortais choram a dor da perda e da morte. Os mortais e Deméter. De acordo com Méautis[424], (1959: 55) Deméter ocupa, no panteão dos deuses gregos um lugar à parte. A deusa conhece a dor e o sofrimento, e por isso ela é a única entre os deuses que pode livrar os mortais de um destino parecido. Ela não os torna imortais, mas o que se apresenta nos seus Mistérios, principalmente no século IV é a 'salvação' da alma, é a garantia de uma estadia no Hades permeada pela luz e não pelas trevas.

A hídria do Cabinet de Médailles de Paris (prancha 22) apresenta exclusivamente o tema da reunião entre mãe e filha, ponto final e culminante dos ritos de Mistérios. Deméter sentada virada para a direita, segurando um cetro em sua mão esquerda. Na sua frente Core-Perséfone, com quíton segurando duas tochas. Seu corpo está virado para a esquerda e seu rosto mira Deméter. À esquerda de Deméter, uma mulher com gesto oratório. Essa figura feminina, de acordo com a interpretação de Beschi é Elêusis. Sua presença reafirma o local do culto ou simplesmente indica o acontecimento do ritual.

---

[421] Cf. Capítulo 3.

[422] Diehl : 1939 : 280.

[423] Méautis : 1959 : 115-16.

[424] Méautis :1959.

A hídria de Kiel (prancha 21) apresenta Dioniso sentado na extrema direita da composição. No centro vemos de pé Deméter e Core-Perséfone, segurando respectivamente o cetro e duas tochas. Elas se viram para uma figura feminina (pode ser Elêusis?). Exemplar único de nosso repertório, essa composição foi compreendida como fazendo parte desse ciclo pelas indicações fornecidas por Metzger.

5.2 Considerações finais

A uma primeira vista, as imagens do ciclo eleusino apresentam um alistamento de deuses e heróis. Partindo desse primeiro olhar, antes mesmo de discutirmos teorias e métodos de análises, dividimos as imagens em ciclos temáticos, estes orientados pela proposta de Henri Metzger[425]. Ao longo de nossa dissertação e com o apoio dos capítulos sobre o contexto social, político e religioso de Atenas no IV século, bem como sobre os Mistérios de Elêusis[426], as interpretações sobre as imagens do ciclo eleusino, e das mudanças ocorridas nelas começaram a tomar forma. A compreensão do segundo sentido, ou seja, aquele significado que está para além da descrição superficial dos personagens se encontra profundamente ligado com as relações que os personagens figurados nos vasos áticos apresentam entre si. São essas ligações as responsáveis pela mudança no sentido das imagens, e que fazem a narrativa variar. Se conseguimos compreender esse sentido encoberto, foi através dessas ligações que são fluidas e intencionais.

A utilização dos atributos por parte dos pintores foi uma importante fonte para nós na busca da interpretação e da compreensão das cenas analisadas. A troca de uma arma por um instrumento musical, por exemplo, substitui uma

[425] 1951: 231-265

[426426] Capítulos 2, 3 e 4

cena de guerra por uma cena de sabedoria ou culto[427]. Os atributos são significativos na conformação das cenas, e através deles temos indícios que nos guiam à sua melhor interpretação.

Assim, foi possível compreender que a figuração de Dioniso, por exemplo, está longe daquele deus do êxtase e do vinho. Como mencionamos no capítulo 5[428], o referido deus também é relacionado com a agricultura. Dessa forma sua ligação mais profunda com os Mistérios seria através de seu aspecto ctônico e sua constante relação entre a vida e a morte. Essa qualidade é definida pela sua proximidade com as Duas Deusas dos Mistérios. Aproximando-se de Íaco, ele se torna um iniciado, um misto. A interpretação muda, e com isso muda também a temática da cena. Esses dois momentos distintos do deus Dioniso no ciclo de imagens eleusinas sugerem, por um lado, uma transformação dentro dos Mistérios. Sua figuração como par de Deméter suscita questões que estão relacionadas diretamente às mudanças do IV século nas imagens e na própria fé eleusina. Sua presença quando ligada a Deméter remete a uma liberação espiritual que reforçava o conceito de imortalidade[429]. Assim, não podemos entender a presença do deus apenas por um gosto da época, nem por causa de sua popularidade. A falta de seus atributos tradicionais se torna a peça fundamental para nossas interpretações. A presença do deus no ciclo eleusino responde assim, às aspirações religiosas do século IV[430]. Como iniciado, a presença do deus denota frequentemente o início dos Mistérios.

Héracles é outro personagem que está distante de sua representação habitual. Mesmo que portando sua clava. O herói nesse contexto está relacionado com a vitória da vida sobre a morte[431]. No papel de iniciado mítico ele se iguala a Dioniso, como par de Deméter, simboliza a esperança e a vida.

---

427. 'Às vezes a escolha do atributo pode ser significativo, indicando identidade do culto ou da ação: Apolo com a lira ao invest do arco, por exemplo' (Bazant: Op.cit: 177).

428 P. 114

429 Cf. cap.5, p.116

430 Cf. caps. 3 e 4

431 Cf. páginas 125-128

O que podemos perceber é que por trás de um agrupamento divino, estão presentes as preocupações com a vida e a morte.

As analises das imagens nos demonstrou que os personagens e a ligação entre eles denotam muito mais do que uma conformação dentro de um tema maior, qual seja, o ciclo eleusino. A escolha dos pintores evidenciou toda uma mentalidade simbólica por trás da construção figurativa sobre esse tema geral, onde a presença dos diversos deuses e heróis indica para além da representação vinculada a uma tradição iconográfica do século IV, as aspirações, a fé e as expectativas de um grupo ligado por uma experiência coletiva, em busca de respostas pessoais.

Se nos voltarmos ao quadro vemos que os atributos presentes estão intimamente relacionados com os Mistérios e somente um apenas se relaciona diretamente com seu dono, como já anteriormente mencionado, a clava de Héracles. O que poderíamos esperar nas representações de Dioniso não está presente, como o cântaro, a vinha, os Sátiros e as Mênades. Esses atributos não fazem parte do mundo eleusino, e assim sua interpretação muda.

Podemos perceber também que em todas as representações é a deusa Deméter regula a cena[432]. As relações de subordinação entre os personagens também passam pela deusa e é através dos gestos de Deméter que as ações principais se desenrolam. Podemos ver, por fim, que o quadro todo é formado pelos símbolos e signos relacionados diretamente com os Mistérios de Elêusis, onde Deméter e sua filha Core-Perséfone ocupam a posição central.

[432] Cf. páginas 103-104

1 - Freqüência de cenas	Ciclo de Triptólemo - **7**	Ciclo de Pluto - **6**	Ciclo de Core-Perséfone - **2**	Ciclo de Dioniso - **3**	Ciclo de Héracles - **2**	Ciclo do Culto - **3**	***	***
2 - Atributos	Carro alado/ espigas de trigo	Tochas/ cornucópia	Tochas/ cetro	Fiala/ cetro	Clava/ cetro/ tochas	Cetro/ tochas	tochas	tochas
3 - Personagens	Triptolemo	Pluto	Core-Perséfone	Dioniso	Héracles	Deméter	Íaco/ Euboleu	Dioscuros/ Outros
4 - Personagens relacionados uns aos outros	Reunião de deuses e heróis	Pluto, Deméter, Core-Perséfone	Core-Perséfone, Deméter	Dioniso, Deméter, Core-Perséfone	Héracles, Deméter, Core-Perséfone	Deméter e Core-Perséfone	Íaco, Euboleu, Dioniso, Héracles	Dióscuros, Íaco
5 - Relação de subordinação entre os personagens	Deméter no centro da composição. Dioniso, Héracles como iniciados míticos.	Pluto, Deméter e Core-Perséfone no centro da composi-ção	Core-Perséfone e Deméter no centro da composi-ção	Dioniso, Deméter e Core-Perséfone no centro da composi-ção	Héracles, Deméter e Perséfone no centro da composi-ção	Deméter e Core-Perséfone no centro da composi-ção, Héracles como iniciado mítico	***	***
6 - Tipo de agrupamento dos personagens	Grupo	Tríade	Dupla	Tríade	Tríade	Dupla	***	***
7 – Principal semelhança entre as composições	A composição gira em torno da dupla Deméter, Core-Perséfone	A composição gira em torno da dupla Deméter, Pluto	A composição gira em torno da dupla Deméter, Core-Perséfone	A composição gira em torno da tríade	A composição gira em torno da tríade	A composição gira em torno da dupla	***	***
8 - Diferença entre as composições	A figura central muda	Congregações diferentes a cada cena	Lugar onde é representada Core-Perséfone	Relação entre Dioniso e Deméter	Relação entre Héracles e Deméter	Participantes secundários	***	***

5.5 Conclusão

Em nossa dissertação procuramos compreender as relações entre as mudanças ocorridas na sociedade ateniense e as transformações das imagens nos vasos áticos de figuras vermelhas do IV século. Procuramos lançar um olhar sobre o contexto ateniense no particular e heleno no geral no qual tivéssemos as bases contextuais para a compreensão da transformação nas imagens dos vasos do ciclo eleusino e da mentalidade e crenças daquelas pessoas responsáveis pela fabricação e produção dessas imagens. Estendendo-nos nesse contexto, visamos a compreensão das mudanças sociais, e religiosas com base nos acontecimentos da virada do século V ao IV, onde a construção de imagens é significativa para todo um grupo, o qual compartilham das mesmas expectativas, das mesmas experiências.

A compreensão do contexto aliado a uma análise dos Mistérios bem como dos personagens deles participantes, nos deu base para a compreensão das imagens do ciclo eleusino visando não a interpretação imediata, qual seja, as composições do ciclo iconográfico dos Mistérios de Elêusis, mas nos proporcionou as ferramentas necessárias para compreender de uma maneira mais profunda as simbologias encobertas pelo afastamento temporal e social. O segundo sentido que propomos analisar é exatamente aquele aspecto que era prontamente reconhecido por aqueles indivíduos que faziam parte de uma mesma dinâmica coletiva, que, nesse caso seriam os iniciados (mistos pela primeira vez, e *epoptes* após a primeira vez), nos Mistérios de Elêusis. Todos eles faziam parte de um mesmo grupo cognitivo, e incluímos aqui os próprios pintores das imagens.

Iniciar a dissertação com o capítulo de teoria e método nos forneceu bases sólidas para pensarmos essa construção cultural e simbólica que foram refletidas nas imagens do ciclo eleusino do IV século, como disse Bazant, os cânones iconográficos podem por vezes não representar aspectos verossímeis da vida real, mas são bases e moldes iconográficos que eram reproduzidos,

vendidos e incorporados no seu cotidiano[433]. A discussão articulada entre contexto e produção de imagem constituiu a premissa de nossa dissertação.

O que ficou claro nas nossas análises foi que houve uma transformação da mensagem a partir da adição de cada personagem, ou de cada agrupamento, sempre dentro do tema maior, os Mistérios de Elêusis. Cada relação entre os personagens da cena nos indica uma narrativa diferente seja da compreensão dos ritos, seja uma simbologia menos aparente, conectando as experiências dos deuses e dos heróis com a dos próprios compradores. O início e o final dos Mistérios estão representados como vimos nas imagens do ciclo de Triptólemo, Pluto e de Core-Perséfone principalmente[434]. Podemos agora ver, como já anteriormente mencionado[435], que a fluidez das imagens permitem a permutação dos personagens sem fugir do tema central, mas que ao mesmo tempo denotam significados que conseguimos observar com um olhar mais atento. Triptólemo ainda continua presente na maioria das cenas, porém o seu papel central mudou radicalmente. Pluto aparece como seu grande substituto, representando o nascimento e a fartura. Os grupos e conjuntos estão na maioria das representações, e seus significados diferem de acordo com os personagens representados. Triptolemo, Íaco, Dioniso, Pluto e Héracles foram os condutores das simbologias e consequentemente de nossas interpretações.

Alguns atributos isolados, que talvez passariam desapercebidos para os compradores não iniciados aos Mistérios nos chamaram a atenção e gostaríamos de apresentar um breve comentário sobre eles: os onfalos e as cabeças de touro. São esses atributos que indicam a própria cerimônia dos Mistérios, realizadas dentro do Telestérion longe dos olhos dos não participantes. São objetos marcados pelos trabalhos de Mylonas, Metzger, Clinton, Burkert, Foucart entre outros, que estariam dentre os objetos sagrados de Elêusis. Assim a principio, identificados como simples atributos decorativos, eles são para nós alusivos daquilo que não podia ser dito, mas indicam o

[433] BAZANT, J. Op.cit, p.5.
[434] Pranchas 1 a 15.

[435] Cf. capítulo 1, página 15.

caráter secreto e participativo dos Mistérios. Os atributos presentes nessas imagens são alusivas aos Mistérios e não remetem as suas qualidades fora deles.

Os Mistérios eram restritos aos deuses e heróis que tinham caráter ctônicos. Essa relação com o mundo inferior ao mesmo tempo em que os relacionavam com a morte, os relacionavam também e sobretudo com a vida, e isso ficou claro no repertório eleusino. A escolha influenciada por questões sociais, pelo contexto, balizada por um grupo, levou à representação desses personagens e não de outros, o que indica uma escolha consciente nos denotando a parcialidade e a objetividade da criação artística mesmo com fundo religioso, mesmo sobre questões simbólicas e de fé. As escolhas e idéias por trás disso são bem maiores e mais elaboradas cognitivamente do que um simples ornamento é uma construção que perpassa diversas áreas da sociedade que o produziu[436]. Produtores de imagens e compradores estão intimamente conectados com seu contexto e recebem reciprocamente influências.

No fundo e no final, a mensagem dos Mistérios era universal.

[436] Dugas : 1936 : 440-464

5.4 Sobre o catálogo:

O *corpus* é composto pelas imagens produzidas nos vasos áticos de figuras vermelhas do século quarto com a temática geral dos Mistérios de Elêusis. A divisão, dentro desse tema maior, foi fragmentado em sub-temas. Esses sub-temas foram dirigidos pela presença e importância na cena dos deuses e heróis que fazem parte da tradição iconográfica desse século quarto. Os critérios escolhidos para a divisão dos ciclos seguiu uma orientação primordial e insubstituível: a relação entre os deuses e heróis, por um lado e Deméter por outro. Como já foi dito antes, é a relação que cada personagem mantém com a deusa, que os tornam centrais nas representações figuradas, e é por esse motivo que receberam cada um, seu ciclo. Assim, os ciclos foram estruturados a partir da relação que cada deus e herói tiveram com Deméter, tornando-os centrais.

5.5 Abreviaturas utilizadas no catálogo

ABV BEAZLEY, J. D., *Attic Black-figured Vase-Painters.* Oxford: Clarendon Press, 1956.

ARV² BEAZLEY, J. D., *Attic Red-figured Vase-Painters*. (2ª ed.). Vols. 1-2; Oxford: Clarendon Press, 1963.

Para BEAZLEY, J. D., *Paralipomena.* Oxford: Clarendon Press, 1971.

Polythéisme BÈRARD, C., Polythéisme éleusinien. In: Bron, C., Kassapoglou, E. (eds). *L'image en jeu de l'Antiquité à Paul Klee*. Yem-sur-Morges: Éditions Casédita, 1992, p. 35-46.

Anodoi BÈRARD, C. *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtonnoens* Neuchâtel: Institut Suisse de Rome, 1974.

Demeter BESCHI, L. – Demeter, *LIMC*, IV, vol.1 pp. 844-892, vol.2 pp.563-599

Add BRUN, L.; GLYNN, R. *Beazley Addenda*. Oxford: Oxford University Press, 1963.

ARFVc BOARDMAN, J. *Athenian Red Figure Vases: the Clasical Period*. London: Thames and Hudson, 1989.

Herakles BOARDMAN, J., Palagia, O. et alii – Herakles, *LIMC*, IV, vol.1 pp. 728- 838, vol.2 pp. 444-559

Ploutos CLINTON, K. – Ploutos, *LIMC*, VII, vol.1 pp.415-420, vol.2 341-342

Add² CARPENTER, T. (ed.). *Beazley Addenda.* (2ª ed.). Oxford: Oxford University Press, 1989.

Recueil DUGAS, Ch. La mission de Triptolème d'après l'imagerie

athénienne. *Recueil Charles Dugas*. Paris: E. De Boccard, 1960, p. 123-139.

CVA *Corpus Vasorum Antiquorum*. Union Académique Internationale.

LGV RASMUSSEN, Tom; SPIVEY, Nigel (ed.) *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Univ. Press, 2000.

LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (Zurich : Artemis Verlag)*

Hayashi HAYASHI, T. *Bedeutung und Wandel des Triptolemosbildes vom 6.-4. Jh.v.Chr. Beitrage zur Archaologie*,Wurzburg, 1992.

Hermary HERMARY, A. – Dioskuroi, *LIMC*, III, vol.1 p. 567, vol.2 pp. 456-477

Eidolopoiia METZGER, H., (ed.), *Eidolopoiia, Actes du Colloque sur les Problemes de l' Image dans le Monde Medit. Class*, Rome, 1985.

Hekate SARIAN, H. – Hekate, *LIMC*, VI, (Addenda), vol.1 pp. 654-673, vol.2 pp. 985-1018.

Eubouleus SCHWARZ, G. – Eubouleus, *LIMC*, IV, vol.1 pp. 43-46, vol.2 p. 21.

Hermes SIEBERT, G. – Hermes, *LIMC*, V, vol.1 pp. 285-387, vol.2 pp. 198-283.

Iakchos SIMON, E. – Iakchos, *LIMC*, V, vol.1 pp. 612-614, vol.2 p. 419.

ArchAthens SHAPIRO, H.A. Religion and Politics in Democratic Athens, in: Coulson, W.E., et alli (eds) *The Archaeology of Athens and Attica under the democracy*. Oxford, Oxford Books (Monograph 37)

. P.123-129.

KV SCHEFOLD, K. *Kertscher Vasen*. Berlin-Wilmersdorf, 1930

UKV SCHEFOLD, K. *Untersuchungen zu den Kertcher Vasen*. Berlin e Leipzig,1934.

Eumolpo WEIDAUER, L. – Eumolpo, *LIMC*, IV, vol.1 pp. 56-59, vol.2 p.25.

5.5.1 O Catálogo

1. Ânfora B. Atual coleção: Museu de Cós, 137. Data: 390; Bibliografia: Clinton, *Eleusinian*, 181, fig.34; Hayashi, pl.7 Jb, 102 (1987), 117, fig.39; *Triptolemos* 136 pl.40; *Aphrodite* 1367 pl. 134; *Demeter* 390 pl. 590.

2. Cratera em cálice. Atual coleção: Nantes, Museu Dobrée. Data: 400-300; Bibliografia: CVA, NANTES, MUSEE DOBREE, 47-48, fig.3, pls.(1602, 1603) 30.1-2, 31.1-2

3. Lêcana (fragmentos). Atual coleção: Boston (MA), Museum of Fine Arts, 03.877. Data: 400-300; Bibliografia: *Demeter* 401 pl.592, *UKV*, no. 5; *Recherches* 40 no. 34

4. Hídria. Atual coleção: Kiel, Antikensammlung, B268. Pintor Kertch. Data: 400-300. Proveniência: Atenas. Bibliografia: Beazley Archive; CVA, KIEL, KUNSTHALLE ANTIKENSAMMLUNG 1, 79-80, fig.34, pl.(2703) 38.1-5

5. Hídria. Atual coleção: Museu Nacional de Atenas, 1443 (CC 1851). Data: 330-320. Proveniência: Creta; Bibliografia: *Deméter*, 396 (a); *Eipolopoiia*, pl.3, fig 4 (b)

6. Cratera em sino (fragmentos). Atual coleção: Oxford, Museu Ashmoleano, 1956.355. Data: Início do IVº século. Proveniência: Al Mina; Bibliografia: *Deméter*, 389

7. Lécito aribalístico. Atual coleção: Museu de Sofia.Data: Metade do IVº século. Proveniência: Apolônia.Bibliografia: Simon, *Festivals*, 28 n. 42

8. Pélica. Atual coleção: Antiga coleção Curtius, Roma. Data: 400-300. Bibliografia: RA, 1995, 12, fig.5

9. Hídria. Atual coleção: Paris, Cabinet des Médailles, 451. Data: Início do IVº século.
Bibliografia: *UKV*, no. 192; Bibliografia: *Deméter*, 262

10. Lêcana. Atual coleção: Atenas, Fetiche Tjami, 1961VAK790. Data: 400-300. Bibliografia: Clinton, *Eleusinian*, 160, fig.3

11. Pélica. Atual coleção: São Petersburgo, Ermitage Paw. 8. Data: Metade do IVº século. Proveniência: Kertsch. Bibliografia: *ARV*^{2} 1476, 1; *Para* 496; *Add*^{2} *381; Persephone*, 165; *Aphrodite,* 1371; 456

12. Hídria. Atual coleção: Riggisberg, Suíça, AbeggStiftung 3.127.73. Data: 300. Bibliografia: *Demeter* 408 pl. 593; RA, 1995, 16, fig.9; *Festivals*, pl.9; Valavanis,P.D., Panathina i koi Amphoreis apo tin Eretria, Symvoli stin Attiki Angeiographia tou 4ou p.Ch.Al. (Athens, 1991), pls.160-161

13. Pélica. Atual coleção: Già Coll. Sandford Graham. Data: IVº século. Proveniência: Atenas.Bibliografia: Peschlow-Bindokat, 150 V 144

14. Hídria. Atual coleção: Museu Nacional de Atenas, 17297. Data: 350. Bibliografia: *Cité des Images* fig.162; *Deméter,* 398

15. Cratera em sino. Atual coleção: Museu Britânico de Londres, F.68. Data: Por volta de 350 a.C. Proveniência: S. Ágata dei Goti. Bibliografia: ARV^2 1446, 1; *Para* 492; *Add* 190; *UKV* no. 94 tab. 26,2; *Eleusis* 212 fig. 81; *Deméter,* 399; *Dioskouroi*, 169; *Festivals*, pl.8, f.1

16. Lêcana (tampa) fragmento. Atual Coleção: Universidade de Tübingen S.10/1666 (E 183). Data: 350-325 a.C. Proveniência: Bibliografia: *ARV^2* 1477,

17. Hídria. Atual coleção: Lyon, Museu de Belas-Artes 689. Data: por volta de 330 a.C. Proveniência: S. Maria di Cápua. Bibliografia: *Eumolpos*, 1.(a); Metzger*, Eidolopoiia*, pl.3 fif 5 (b)

18. Hídria. Atual coleção: Riggisberg, Suíça, Abbegg-Stiftung 3.127.73 Data: por volta de 330. Proveniência: Kerch. Bibliografia: *Festivals* 27, 9; *Eumolpos,* 14

19. Hídria. Atual coleção: Museu Arqueológico de Istambul. Data: 360-350. Proveniência: Kerch. Bibliografia: *Mél.P.Collart.* (1976) 299, 4.(a); *GrRel^4* 317, prancha 44.1; RA, p.8, fig. 2 (b)

20. Énocoa, (fragmento). Atual coleção: Atenas, Ágora P16595. Data: Início do século IV. Proveniência: Ágora. Bibliografia: *Dionysos*, 541

21. Esquifo, Museu Nacional de Atenas, 11037. Proveniência: Elêusis. Bibliografia: *Demeter*, 397; *UKV*, nº 592; Data: Metade do quarto século

22. Taça, Museu do Vaticano, 16551; Proveniência: Vulci; Data: 380
Bibliografia: *Triptolemos,* 138; *ARV*[2] 1513, 24; Hayashi, 71.74-75. 165 nr. 143 taf. 8

23. Cratera, Museu Arqueológico de Nápoles, 3245; Data: IV século; Bibliografia: *ARV*, 1438,1; *Polythéisme*, p.41, fig.4

5.6 Bibliografia

ANDERSON A. - Interpreting pottery. Nova York : Pica Press, 1985.
ARNOLD D.E. - Ceramic Theory and cultural process. Cambridge : Cambridge University Press, 1985.
AUSTIN, M.M. – Society and economy, in: LEWIS, D.M., BOARDMAN, J. HORNBLOWER, S [et.al.] – THE CAMBRIDGE ANCIENT HISTORY, THE FOURTH CENTURY, Volume VI, New York, Cambridge University Press, 1994.
BAHN P.G.(ed.) The Cambridge Illustrated History of Archaeology. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
BAZANT, J. Studies on the use and decoration of Athenian vases, Academia Nakladetelstvi Ceskoslovenské akademie ved, Sésit 3, Praha, Rocnik, 911981
BEAZLEY J.D. Attic Red-Figured Vase-Painters. Oxford : Clarendon Press, 1963. - Vol. 2.
BEAZLEY J.D. Paralipomena. - Oxford : Clarendon Press, 1971.
BEAZLEY J.D. Potter and Painter in Ancient Athens . - London : Geoffrey Cumberlege Amen House, 1949.
BÉRARD C. & DURANT, J.-L. Entrer en Imagerie (LA) CITÉ des Images. - Lausanne, Paris : Fernand Nathan, 1984.
BÉRARD C. Anodoi: essai dur l'imagerie des passages chthoniens . - Rome : Institut Suisse de Rome, 1974.
BÉRARD C. Polythéisme éleusinien L'image en Jeu: de l'antiquité à Paul Klee. - Lausanne : Institut d'Archéologie Ancienne de l'Université de Lausanne, 1992.
BÈRARD C., BRON, C. & POMARI, A. Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse Acte du Colloque international de Lausanne, Cahiers d'Archéologie Romande, 36. - Lausanne : [s.n.], 1984.
BIERS W.R. Archaeology of Greece: An introduction . - Ithaca : Cornell University Press, 1980.
BIERS W.R. Art, artefacts and chronology in classical archaeology: approaching the ancient world . - Nova Iorque : Routledge, 1992.
BOARDMAN, J. – Herakles, Peisistratus and Eleusis, in: JHS, 95, 1975, 1-13.

BOARDMAN J. Athenian Red Figure Vases: the Classical Period . - London : Thames & Hudson, 1989.
BOARDMAN J. Potter and Painter in Ancient Athens From the Proceedings of the British Academy. - London : Oxford University Press. - Vol. XXX.
BOARDMAN J. The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures . - London : Thames & Hudson, 2001.
BOARDMAN J. with PALAGIA, O. Herakles LIMC. - 1 : Vol. IV.
BOYANCÉ, P. – Sur les Mystères d'Éleusis, REG, 1962, v.75, tome, LXXV.
BRON C. & LISSARRAGUE, F. Le vase à voir (LA) CITÉ des Images.Religion et société en Grèce antique. - Lausanne, Paris : Fernand Nathan, 1984.
BRUN L. & GLYNN, R Beazley Addenda . - Oxford : Oxford University Press, 1963.
BUCKLER J. Aegean Greece in the fourth century BC, Brill, Leiden, Boston, 2003
BURKE E. M. Athens After the Peloponnesian War: Restoration Efforts and the Role of the Maritime Commerce Classical Antiquity. - 1990. - Vols. 9, (1). - pp. 1-13.
BURKERT, W. Homo necans: the anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth, Peter Bing (trad), Berkley: University of California Press; 1983
BURKERT W. Antigos Cultos de Mistérios / trad. Bottman Denise. - São Paulo : EdUSP, 1991.
BURKERT, W. Greek Religion, Cambridge: Harvard University Press; 2003
CAMP J.M. The Archaeology of Athens . - New Haven, London : Yale University Press, 2001.
CAMP J.M. The Athenian Agora: Excavation in the heart of Classical Athens . - London : Thames & Hudson Ltd, 1986.
CARANDINI A. Arqueología y cultura material . - Barcelona : Mitre, 1984.
CARPENTER T.H. Art and myth in ancient Greece . - London : Thames & Hudson, 1994.
CARPENTER T. Beazley Addenda . - Oxford : Oxford University Press, 1989. - Vol. 2.
CHEVITARESE, A.L. – O campesinato na história, Rio de Janeiro, Relume Dumará/ FAPERJ, 2002

CLARK G. A Identidade do Homem: Uma exploração arqueológica . - Rio de Janeiro : Zahar, 1985.
CLINTON, K. – Myth and Cult: The iconography of the Eleusinian Mysteries. The Martin P. Nilsson Lectures on Greek Religion, delivered 19-21 November 1990 at the Swedish Institute at Athens, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Series In 8°, XI, Stockholm, 1992
CLINTON K. Plouton LIMC. - 1 : Vol. VII.
CLINTON K. The Sanctuary of Demeter and Kore at Eleusis: Greek Sanctuaries Greek Sanctuaries: New Approaches / A. do livro MARINATOS N. & HÄGG, R.. - London & New York : Routledge.
CLINTON K. Myth and Cult: The iconography of Eleusinian Mysteries . - 1992.
CLOCHE, P. - La civilization Athéniénne, Collection Armand Colin, 6e édition, Colin, Paris, 1964
COLLI, G. – La sagesse Grecque, Éditions de l'éclat, traduit de l'italien par Marie-José Tramuta, 1990
COOK R.M. Greek Painted Pottery . - London & New York : Routledge, 1997. - Vol. 3.
COULSON W.D.E., PALAGIA O. e SHEAR Jr., SHAPIRO, H.A & FROST, F.J.(eds.) The Archaeology of Greece and Attica under the Democracy . - Oxford : Oxbow Monograph, 1994.
CVA Corpus Vasorum Antiquorum . - [s.l.] : Union Académique International.
DAVID, E. – Aristophanes and the Athenian society of the early fourth century BC, Netherlands, Haifa University Press, 1984.
DELCOURT, M. – Les Grands Sanctuaires de la Grèce, Presses Universitaires de France, Paris, 1947
DIEHL, C. – Excursions archéologiques en Grèce : Mycènes, Délos, Athènes, Olympie, Éleusis, Épidaure, Dodone, Tirynthe, Tanagra. 13e édition, Libraire Armand Colin, Paris, 1939
DIEL, P. – El Simbolismo en la mitología Griega, Editorial Labor, Barcelona, 1985
DODDS, E.R. – Les Grecs et L'irrationel, traduit de l'anglais par Michael Gibson, Flammarion, France,2000

DUGAS C. La Mission de Triptolème d'après l'imagerie athénienne Recueil. - Paris : De Boccard, 1960.
DUGAS C. Recueil Charles Dugas. - Paris : De Boccard, 1960.
DUGAS, C. Decoration et imagerie dans la céramique grecque, In : REG, XIX, 1936, pp.440-464.
DYER, L. – The Gods at Eleusis, Kessinger Publishing,
ELIADE, M. The Myth of the Eternal Return, Willard R. Trask (trad), Bollingen Series, XLVI, Princeton University Press, 1971.
ELIADE M. A history of Religious Ideas: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries / trad. Trask Willard R.. - Chicago : University of Chicago Press, 1988. - Vol. 1.
ENDSJO, D.O. – To lock up Eleusis: A question of liminal space, in: BOUVRIE, S. (ed.) Myth and Symbol I: symbolic phenomena in ancient Greek culture. Papers from the first international symposium on symbolism at the University of Tromso, june 4-7, 1998, Bergen, 2002
ÉTIENNE, R. – Athènes, espaces urbains et histoire: Des origins à la fin du IIIe siècle av.J.-C., Paris, Hachette Superieur2004
FESTUGIÈRE, A.-J. – Personal Religion Among the Greeks, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1960
FESTUGIÈRE, A.-J. – Études de religion grecque et hellenistique, Paris, Libraire Philosophique T. Vrin, 1972.
FINLEY M.I. História antiga: testemunhos e modelos . - São Paulo : Martins Fontes, 1994.
FINLEY M.I. The Ancient Economy . - Berkley e Los Angeles : [s.n.], 1973.
FOLEY H.P. The Homeric Hymn to Demeter . - Princeton, NJ : Princeton University Press, 1994.
FOUCART P. Grands Mystères d'Éleusis: Personnel, cérémonies Extrait des mémoirs de l'académie des inscriptions et belles-lettres. - Paris : Imprimerie Nationale, 1900. - Vol. XXXVII.
FOUCART, P. – Les Mystères d'Éleusis, Auguste Picard Éditeur, Paris, 1914
FOUCART P. La fête Éleusinia REG. - 1919. - Vol. XXXII.
FRENCH, A. - Economic conditions in fourth century Athens, in: GREECE AND ROME, vol. XXXVIII, no1, April, 1991

FUCKS A. The ancestral constitution: four studies in Athenian party politics ant the end of the fifth century B.C. . - Londres : [s.n.], 1953.
FUNARI P.P.A. Antigüidade clássica: A história e a cultura a partir dos documentos . - Campinas : Ed. Unicamp, 2003.
GALLAY A. L'archéologie demain . - Paris : P. Belfond, 1986.
GARLAND Y. Guerre et économie en Grèce ancienne . - Paris : [s.n.], 1989.
GARLAND Y. O homem e a guerra, in: O homem grego / autor do livro
GINOUVES R. Perspectives actuelles de L'Archéologie classique Clássica. - São Paulo : [s.n.], 1988. - Ano I. - pp. 111-126.
GOMME A.W. The population of Athens in the Fifth and Fourth centuries B.C. . - Oxford : [s.n.], 1993.
GÜNTNER G. Persephone LIMC - Supplementum. - 1 : Vol. VIII.
HANSEN, M.H. – The Athenians Politicians, 403-322, in: GRBS, volume 24, number 1, 1983
HANSEN M.H. The Athenian Democracy in the age of Demosthenes: structure, principles and ideology . - [s.l.] : University of Oklahoma Press, 1999.
HAYASHI T. Bedeutung und Wandel des Triptolemosbildes vom 6.-4. Jh. v. Chr. . - 1992.
HERMARY A Diouskouroi [Artigo]. - 1 : Vol. III.
HESÍODO. Teogonia, a origem dos deuses. Estudo de tradução de Jaa Torrano. Biblioteca Pólen, Iluminuras, 2003
HIRMER &ARIAS. A History of Greek vase painting . - London : Thames & Hudson, 1962.
HOFFMAN, H. Iconography and Iconology, Hephaistos (1985/6), 7/8
HODDER I. Reading the past: current approaches to interpretation in archaeology . - Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
HORNBLOWER, S – The greek world 479-323 BC, Revised edition. London and New York, Routledge, 1994
ISAGER S. & SKYDSGAARD, J.E. Ancient Greek Agriculture: an introduction. . - London and New York : Routledge, 1992.
JENKINS, K. – A história repensada, São Paulo, Contexto, 2001.
KAGAN D. The outbreack of the Peloponesian War . - Ithaca and London : [s.n.], 1969.

KERENYI K. Eleusis: archetipal image of mother and daughter . - Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1991.
LAVEDAN, P. – Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines, 3éme ed. rev. et mise à jour, Paris, Hachette, 1952
LEACH, E. Cultura e comunicação: A lógica das conexões dos Símbolos, Elisabeth Nunes (trad), Lisboa, Edições 70, 1976
LÉVÊQUE P. L'aventure grecque . - Paris : [s.n.], 1964.
LEWIS D.M. Selected Papers in Greek and Eastern History . - Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
LISSARRAGUE, F. Une approche de l'imagerie attique, in: L'AUTRE GUERRIER: ARCHERS, PELTASTES, CAVALIERS DANS L'IMAGERIE ATTIQUE. École Française de Rome, Paris-Rome, Éditions La Découverte, 1990.
LONIS R. Guerre et religion en Grèce à l'époque classique . - Paris : [s.n.], 1979.
LORAUX, N. A invenção de Atenas, Rio de Janeiro, Editora 34, 1994
MALTESO, G.T. – Eleusis and the Mysteries, translated from the german by Mary Grieve, Rhodis Bros, Athens, 1961
MARTIN R. & METZGER, H. La religion Grecque . - Paris : Presses Universitaires de France, 1976. - Collection SUP.
McKECHNIE P. Outsiders in the greek cities of the fourth century B.C. . - London : [s.n.], 1989.
MATHESON S.B. The Mission of Triptolemos and the politics of Athens GRBS. - 1994. - Vol. 35. - pp. 345-372.
MÉAUTIS, G. – Les Mystères d'Éleusis, Éditions de la Banconnière, Neuchatel, 1934
MÈAUTIS, G. Les dieux de la Grèce et les Mystères d'Éleusis, Presses Universitaires de France, Paris, 1959
MÉAUTIS, G. – Mythologie Grècque, Éditions de la Baconnière, Neuchatel, 1959, PP.109-110. E ainda, 'Dioniso é vida e morte, alegria e sofrimento (...)'
MENESES U.B. A cultura material no estudo das sociedades antigas Revista de História. - São Paulo : [s.n.], 1983. - n.115. - pp. 103-117.

METZGER, H. *Le Cicle d'Eleusis* ; in : Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle, Paris, E. de Boccard (ed.), 1951. pp.231-265
METZGER, H. – La céramique grecque, Que sais-je ?, no. 588, 3eme ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
METZGER H. Le Dionysos des images éleusiniennes du IVe siècle RA. - 1995. - Vol. I. - pp. 3-22.
METZGER H. Sur le valeur de l'attribut dans l'interprétation de certaines figures du monde éleusinien Eidopoloiia, Actes du Colloque sur le problèmes de l'image dans le monde Méditerranéen Classique. - Chateau du Lourmarin : Giorgio Bretschneider Editore, 1985.
METZGER, H. – Beazley et l'image ; in : AK 1987, pp.109-118.
MEUNIER, M. – Dans les pas des Héros et des Dieux, (photographies et notices de LAUNAY, P.-J., Libraire Hachette, 1955
MIKALSON, J. – Ancient Greek Religion, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.
MILES, M. –The City Eleusinon, Princeton, NJ, The American School of Classical Studies, 1998.
MILNE M.J. & RICHTER, G.M.A. Shapes and names of the Athenian vases . - New York : The Metropolitan Museum of Art, 1935.
MONTANARI, M. Comida como cultura, trad. Letícia Martins de Andrade, São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2008
MOON, W.G. Ancient greek art and iconography, Madison Winsconsin, The University of Wisconsin Press, 1983
MOSSÉ C. Atenas: A história de uma democracia . - Brasilia : Editora UnB, 1997.
MOSSÉ C. Fin de la démocratie athènienne . - Paris : P.U.F., 1962.
MYLONAS G.E. The Hymn to Demeter and her Sanctuary at Eleusis AJA. - Washington : [s.n.].
MYLONAS G.E. The Temple of Demeter at Eleusis: 43rd Meeting og the Archaeological Institute of America, resumo em AJA, 2942.
MYLONAS G.E. Eleusis and the Eleusinian mysteries . - New Jersey : Princeton University Press, 1969.
NILSSON, M.P. – Les croyances religieuses de la Gréce Antique. Trad. Matila Ghyka. Paris, Payot, 1955

NILSSON, M.P. – A history of greek religion, Oxford, Clarendon Press, 1925
NIXON L. The cults of Demeter and Kore Women in Antiquity.
ORSER JR. C. Introdução à Arqueologia histórica . - Belo Horizonte : Oficina de Livros, 1992.
ORTON, C., TYERS, P. & VINCE, A. –Pottery in Archaeology, United Kingdom, Cambridge University Press , 1999
PARKE H.W. Festivals of the Athenians . - London : Thames & Hudson, 1977.
PARKER R. The Hymn to Demeter and the Homeric Hymns ; G&B. - Oxford : Clarendon Press, 1991. - Vol. XXXVIII. - pp. 1-17.
PENNY, S. – The parallel worlds of classical art and text, UK, Cambridge University Press, 2003
POLLITT J.J. Art and experience in classical Greece - Cambridge : Cambridge Universitu Press, 1996.
PREUCEL R.W. & HODDER, I. Contemporary Archaeology in theory: A reader . - London : Blackwell, 1996.
RASMUSSEN T. & SPIVEY, N. Looking at Greek Vases - Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
RICHARDSON N.J. The Homeric Hymn to Demeter - Oxford : [s.n.], 1974.
RICHTER G. Attic Red-Figured Vases - New Haven : Yale University Press, 1958.
ROBERT, F. – A Religião Grega, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
ROCHA-PEREIRA M.H. Estatuto social dos artistas gregos Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. - 1994. - pp. 95-101.
SARIAN H. Mito e imagística nos vasos gregos Phoînix. - 1999. - pp. 163-175.
SARIAN H. A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e na tradição grega Cultura Clássica em debate. Atas do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. - Belo Horizonte : UFMG, CNPq, SBEC, 1987. - pp. 15-50.
SARIAN H. Arqueologia da Imagem: expressões figuradas do mito e da religião na antigüidade clássica . - São Paulo : Tese de Livre-Docência, 2005.
SARIAN H. Hekate LIMC - Addenda. - 1 : Vol. VI.
SARIAN H. Poieîn - Gráphein: o estatuto social do artesão - artista de vasos áticos [Periódico] // Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. - São Paulo : USP, 1993. - Vol. 3. - pp. 105-120.

SCHWARZ G. Euboleus LIMC. - 1 : Vol. IV.
SCHWARZ G. Triptolemos LIMC. - 1 : Vol. VIII.
SCHWENK, C. – Athens; in: TRITLE, L. (ed). The Greek world in the fourth century: from the fall of the Athenian empire to de successor of Alexander, Routledge, London and New York, 19971966
SÉCHAN, L. et LÉVÊQUE, P. – Les Grandes Divinités de la Grèce, Édition E. De Boccard, Paris,
SHANKS M. Classical Archaeology of Greece . - London and New York : Routledge, 1997.
SHAPIRO A. Ploutodotas LIMC. - 1 : Vol. VII.
SIEBERT G. Hermes LIMC. - 1 : Vol. V.
SIEBERT, G. (org). Methodologie Iconographique, Actes du Colloque de Strasbourg, 1979, Strasbourg, 1981.
SIMON E. Festivals of Attica: An Archaeological Commentary . - Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1983.
SIMON E. Iackos LIMC. - 1 : Vol. V.
SIMON E. Eleusis in Athenian Vase-painting: New Literature and some suggestions in: Athenian Potters and Painters / autor do livro OAKLEY J.H. e COULSON D.E. & PALAGIA, O. (eds.). - Oxford : Oxbow Monograph 67, 1997.
SIMON E. Neue Deutung zweiter eleunischer Denkmäler des 4. Jhs. v. Chr. AntK. - 1966. - pp. 72-92.
SPARKES, B.A. - The red and the black: studies in greek pottery, London and New York, Routledge, 1996.
TIVERIOS M. Eleusinian Iconography Greek Offerings. - Oxford, England : Oxbow books, 1997.
VENERI A. Dionysos LIMC. - 1 : Vol. III.
VERNANT, J.-P. – Entre Mito e Política, trad. Cristina Murachco, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001
VERNANT, J.-P. – Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica: trad. Haiganuch Sarian, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990,
VERNANT J.-P. Mythe et société en Grèce ancienne . - Paris : [s.n.], 1974.
VERNANT J.-P. O Homem grego / trad. Figueiredo M.J.V.. - Lisboa : Presenla, 1993.

VILLARD, F. Les vases grecs, Paris, Presses Universitaires de France, 1956
WEBSTER T.B.L. Potter and Patron in Classical Athens . - London : Methuen & Co. Ltd, 1972.
WEIDAUER L. Eumolpos LIMC. - 1 : Vol. IV.
WILLIAMS D. Vase-Painting in Fifth-century Athens: the invention of the red-figure technique and the race between vase-painting and free painting Looking at Greek Vases / A. do livro RASMUSSEN T. & SPIVEY, N..
WYLIE J.A.H. & STUBBS, H.W. The Plague of Athens: 430-428 B.C. Epidemic and Epizoötic CQ. - 1983. - 1. - Vol. 33. - pp. 6-11.

5.8 Páginas da internet

Beazley Archive Home Page – www.beazley.ox.ac.uk

Corpus Vasorum Antiquorum – www.cvaonline.org

Perseus Tufts - www.perseus.tufts.edu

6. Pranchas

PRANCHA 1

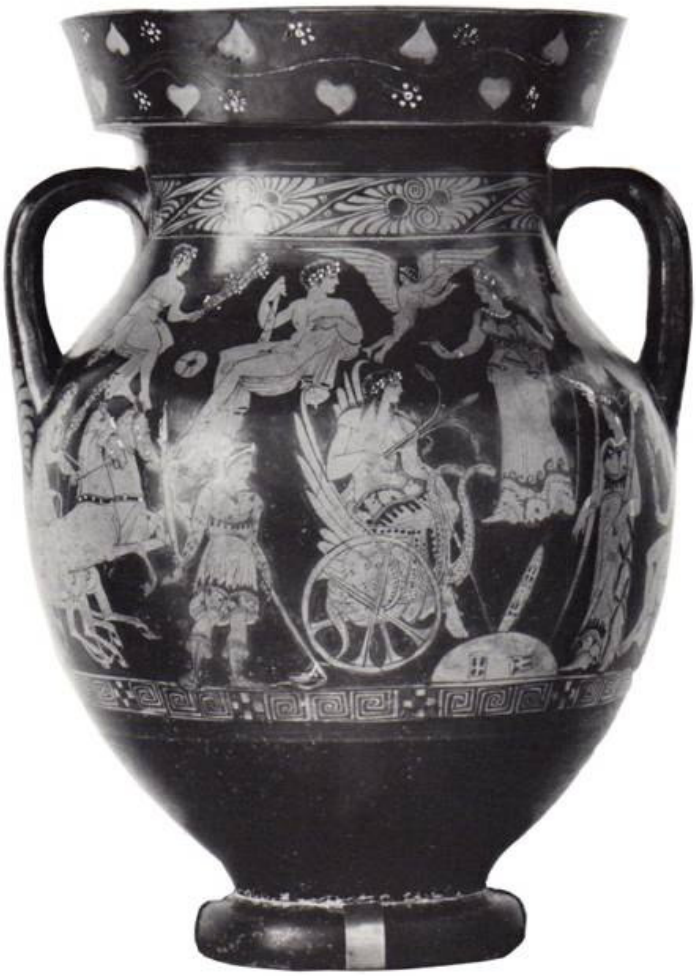


Fig. 1: Ânfora B, Museu Arqueológico de Cós, cat. 1

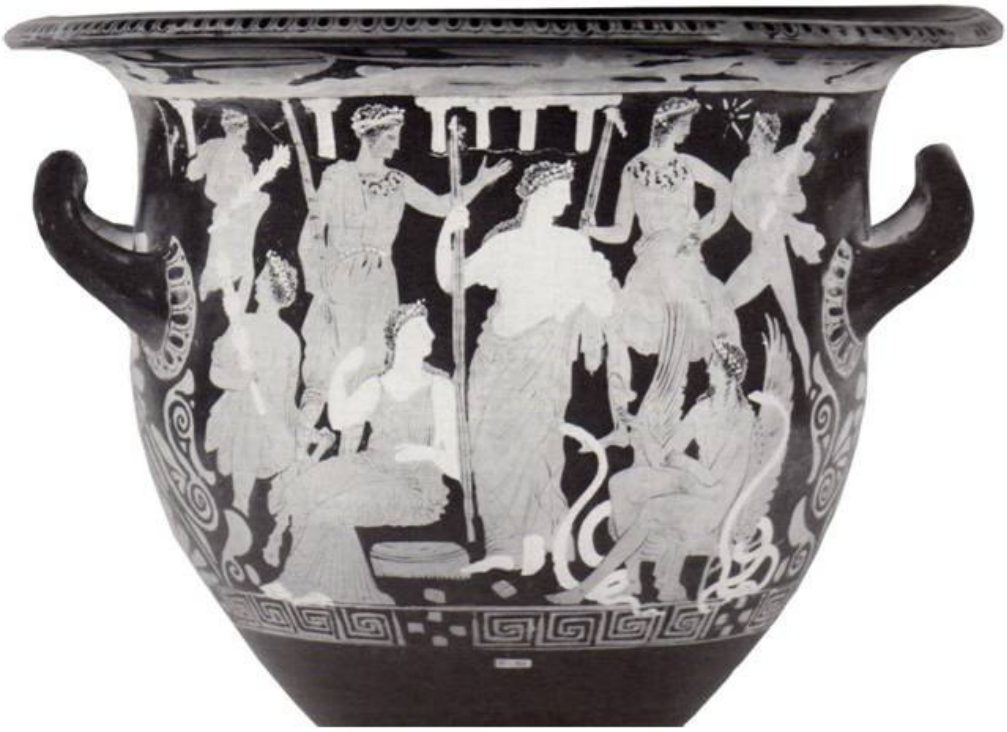


Fig. 2: Cratera em sino, Museu Britânico de Londres, cat. 15

Foto 3 e 4: Cratera em cálice, Museu Dobrée, Nates, cat.2

Fig 5: Cratera, Museu Arqueológico de Nápoles, cat.23

Fig. 6: Esquifo, Museu Nacional de Atenas, cat. 21

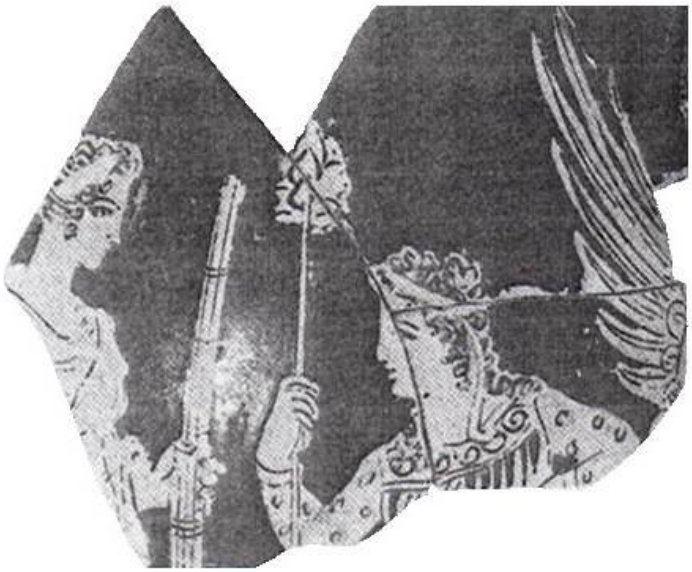


Fig. 7: Fragmento de enócoa, Museu Nacional de Atenas, cat.20

Fig. 8: Taça, Museu do Vaticano, cat. 22

Fig.9: Pélica de São Petesburgo, Museu Ermitage, cat. 11

Fig.10: Hídria de Rodes, Museu de Istambul, cat. 19

Fig. 11: Tampa de Lêcana, Universidade de Tübingen, cat. 16

Fig. 12 e 13: Hídria, Riggisberg, Suíça, cat. 12

Fig. 14: Fragmento de tampa de lêcana,Fetihie Djami, cat. 10

Fig.15: Pélica, Standford Graham, cat. 13

Figs. 16, 17e 18: Lécito, Museu Arqueológico de Sofia, cat. 7

Fig. 19: Pélica da antiga coleção de Curtius, Roma, cat. 8

Figs. 20e 21: Hídria, Museu Nacional de Atenas, cat. 5

Fig.22 e 23: Hídria, Museu de Belas Artes de Lyon, cat. 17

Fig.24: Fragmento de Cratera em sino, Museu Ashmoleano, Oxford, cat. 6

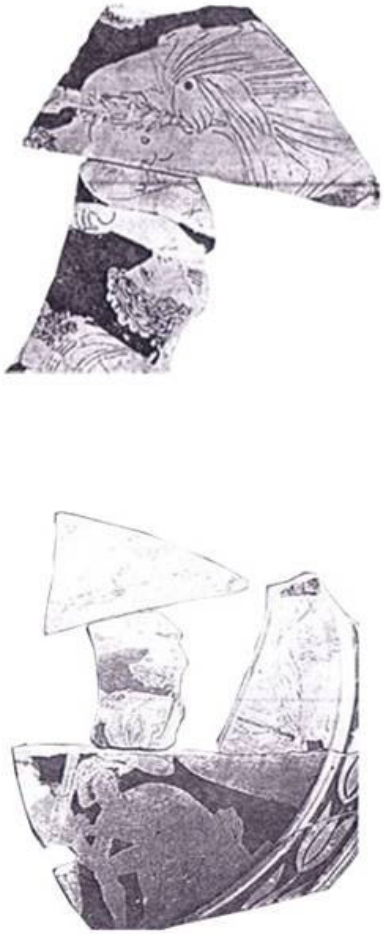
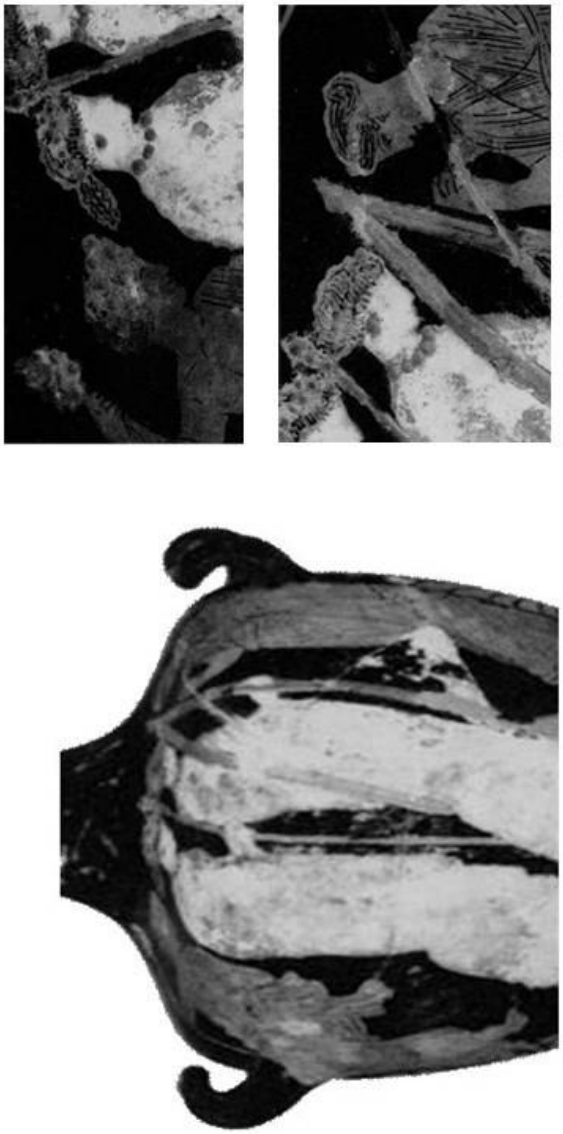


Fig. 25: Fragmentos de lécana, Museum of Fine arts, Boston, cat. 3

Fig. 26: Hídria, Museu Nacional de Atenas, cat. 14



Figs. 27, 28 e 29: Hídria, Antikensammlung, Kiel, cat. 4

Fig. 30: Hídria, Cabinet des Médailles, Paris, cat. 9

Fig. 31: Fragmento de Hídria, Riggisberg, Suíça, cat. 18

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo