

# CALÍOPE

Presença Clássica



2025.1

Ano XLII . Número 49

# CALÍOPE

## Presença Clássica

Separata 10

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Rainer Guggenberger

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES  
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS DIRETORA  
Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS  
COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz  
VICE-COORDENADOR Simone de Oliveira Gonçalves Bondarczuk

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS  
CHEFE Eduardo da Silva de Freitas  
SUBSTITUTO EVENTUAL Renan Moreira Junqueira

EDITORES  
Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL  
Alice da Silva Cunha  
Ana Thereza Basilio Vieira  
Anderson de Araujo Martins Esteves  
Arlete José Mota  
Auto Lyra Teixeira  
Ricardo de Souza Nogueira  
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO  
Alfred Dunshirn (Universität Wien)  
David Konstan (New York University)  
Edith Hall (King's College London)  
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)  
Gabriele Cornelli (UnB)  
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Isabella Tardin (Unicamp)  
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)  
Jean-Michel Carrié (EHESS)  
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)  
Martin Dinter (King's College London)  
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)  
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA  
Sarcófago. Estrigilado com orante masculino sobre o tema do rapto de  
Prosérpina, séc. III (Basílica de Sant Feliu, Girona). Foto: Rainer  
Guggenberger

EDITORAÇÃO E PROJETO GRÁFICO  
María Paula Rozo

REVISORES DO NÚMERO 49  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger | Leonardo Vichi

# Quem a vê ri: Lâmia, o caso do primeiro *lékythos* do Pintor de Megera e o teatro ateniense

Leandro Barbosa

## RESUMO

O artigo que se apresenta pretende, por meio de uma metodologia indiciária em documentação arqueológica/iconográfica e escrita, compreender quais os limites de um monstro – *téras* – na comicidade durante o séc. V AEC grego. Escapando das análises tradicionais sobre monstros, exemplificaremos Lâmia e sua função para o riso, entendendo certos aspectos comuns nas fontes, como a captura e a tortura, o hermafroditismo e o corpo grotesco, utilizados para fazer rir. Com esta reflexão, intenciona-se contribuir com o estudo dos *térai* em textos teatrais e em suportes de cultura material.

## PALAVRAS-CHAVE

Lâmia; Comédia; Drama satírico; Iconografia; Tortura.

SUBMISSÃO 19 mar. 2025 | APROVAÇÃO 15 set. 2025 | PUBLICAÇÃO 28 dez. 2025

DOI 10.17074/cpc.v1i49.67635

# D

## INTRODUÇÃO

Desde as publicações de Daniel Ogden nas primeiras décadas do atual milênio – 2009, 2013, 2017, 2018 – o estudo de monstros e outros seres fantásticos no período antigo atingiu um patamar científico de conceituações e sentidos que nos permitem entender parte do imaginário das sociedades que compunham o chamado Mundo Antigo. Estes monstros demonstraram como as sociedades antigas criaram artifícios míticos para explicar o incógnito ou aquilo que estava fora de normatizações sociais.

Entretanto, e esta será a reflexão central de nosso artigo, quando o diferencial que um monstro simboliza pode ser usado para além da acepção do medo? O que mais uma aparência monstruosa seria capaz de provocar? As pessoas escarneceriam de um monstro? Para responder estas indagações, trabalharemos com uma figura mítica não tão representativa na época grega antiga, Lâmia, mas que assumiu diversas funções relacionadas ao temor ao longo de sua existência e que, indiciariamente, talvez tenha sido empregada como um alcance para o riso.

Por meio de passagens fragmentárias em textos escritos e por um artefato em cerâmica pouco difundido tanto na Antiguidade quanto por estudiosos contemporâneos, resgataremos a percepção, por estes indícios que a princípio não chamam a atenção, de argumentos para a nossa afirmação. Na cultura material, apresentaremos um *lékythos* produzido por um artista comumente identificado como Pintor de Megera e teceremos uma discussão sobre a cena pintada. As nossas documentações escritas serão passagens das comédias aristofânicas *As vespas* e *A paz*, uma da fragmentária comédia *Lâmia*, escrita por Crates, e uma do drama satírico de Eurípidés, também *Lâmia*, do qual conhecemos dois versos.

Não se trata de uma metodologia comparada entre os documentos, mas sim de uma análise qualitativa que nos leve a perceber as formas de hilaridade em um

monstro específico. O método do indício em fontes consideradas tradicionais, como os escritos de Aristófanes, age exatamente na percepção das fragmentariedades destas para chegarmos à análise almejada, sem a intenção de abarcarmos a totalidade das obras. Já nos escritos fragmentários, importante sabermos quais indícios estes nos dão do objeto a ser analisado e, na cerâmica, de que forma cremos que os elementos ali representados convergem com o que almejamos identificar: Lâmia e o riso. Estas últimas se enquadram como fontes alternativas e essenciais para a construção de nosso argumento.

## LÂMIA: UM TÉRAS PARA O RISO

A palavra *λάμια* detém diferentes significados.<sup>1</sup> Aqui nos interessa sua acepção como um *téras*. No Mundo Antigo, sua genealogia, assim como vários aspectos de seu universo, é confusa,<sup>2</sup> e pouco se sabe sobre sua origem.<sup>3</sup> É possível que, com o passar dos séculos, a sua correlação tanto com *térai* quanto com a feitiçaria tenha ganhado força.<sup>4</sup> Igualmente, sua iconografia é imprecisa.<sup>5</sup>

Cabe, no início deste artigo, uma breve discussão sobre a categorização da criatura mítica com a qual trabalharemos. Lâmia<sup>6</sup> é enquadrada como um monstro; um *téras*. Na perspectiva conceitual de teratologia apresentada por Daniel Ogden,<sup>7</sup> que abre um leque de possibilidades para reflexões não estereotipadas de *térai*, *eidoloi* e outros gênios na Antiguidade, o monstro se conforma como uma criatura fora da lógica humana e dos padrões estabelecidos de aparência e comportamento social, o que, exatamente por não se enquadrar neste nexos, provoca pavor, aversão e asco, ou ainda sapiência e até mesmo a chacota. O *téras* é dependente do período histórico e da cultura que o concebe. Cada uma cria seus *térai*, que só são legítimos de nascer, crescer e gerar descendentes dentro de uma comunidade que os alimente e os sustente, seja por carinho, ódio, ojeriza ou risibilidade, mas sempre lhes dando atenção.<sup>8</sup>

Os *térai* são, por excelência, a marca explícita de algo fora dos pressupostos da ordem e do conhecido. Sendo uma manifestação incomum, indicam revelação divina, ira dos deuses, infinitas e misteriosas possibilidades da natureza ou aquilo que o ser humano poderia se tornar. Eles são, então, a alegoria de um poder além do entendimento humano. E se identificam pelo corpo.<sup>9</sup> Independentemente de ser um sábio ou alguém/alguma coisa terrível e perigoso/a, era na estrutura física que se apresentava a distinção entre “seres humanos” e “monstros”.

Mas esta monstruosidade se materializaria pela zombaria? Apropriar-nos-emos da proposta de Odgen da identificação dos *térai* por sua constituição física. A estrutura física grotesca e bizarra, fora do padrão do ideal que preconizava a cidadania ateniense ou a filosofia dos séc. V e IV AEC, por exemplo, foi utilizada como recurso para o júbilo em diferentes documentações que nos chegaram.

No séc. V AEC, muito se imputou ao feio o fato de provocar deboche, quando analisamos, por exemplo, as comédias atenienses. O *téras* pode, com sua presença, inspirar o enlevo causado pelo burlesco ou caricato. A forma física demonstra que aqueles que não se enquadram na normatividade são passíveis de ridicularização. Há a possibilidade de Lâmia, então, ter provocado gargalhadas? Procuraremos, neste trabalho, demonstrar que sim, a começar pela cultura material.

#### O PINTOR DE MEGERA

Um relevante documento que demonstra o que talvez seja nosso *téras* em um momento cômico é um *lékythos* reproduzindo o que alguns especialistas julgam ser Lâmia torturada por cinco sátiros. Este objeto foi feito por um artista de nome desconhecido, batizado por John Beazley,<sup>10</sup> a partir de uma interpretação da imagem contida neste *lékythos*, atualmente exposto no Museu Nacional de Atenas, como Pintor de Megera.<sup>11</sup>

Este pintor de figuras negras foi proprietário de uma notável oficina de cerâmicas

onde se fabricavam sobretudo *lékythoi*,<sup>12</sup> vendidos em grandes quantidades para todo o mundo grego, para a Península Itálica e para comunidades às bordas do Mar Negro. Contudo, a maior parte permaneceu na ágora de Atenas, no Cerâmico e em zonas próximas, como o cemitério de Lechaio e a Ilha de Eubeia.

O ciclo de atividade do Pintor de Megera não ultrapassou as três décadas, em uma produção que se iniciou em 475/470 até 450 AEC, apesar dos trabalhos em sua oficina se estenderem, aproximadamente, até 430 AEC. O ceramista é tido como de um grupo inovador, tanto nas formas de sua cerâmica quanto nos temas pictóricos escolhidos. Embora seja multitemático, alguns deles são bastante incomuns.<sup>13</sup>

Apesar de, provavelmente, seu ateliê ter contado com um número considerável de trabalhadores, o Pintor de Megera deve ter sido o seu principal oleiro, além de pintor, devido à uniformidade dos *lékythoi* no tempo em que esteve ativo. Tudo indica que sua oficina contava com uma divisão de tarefas mais ou menos organizada, notando-se pelas variadas mãos que passavam na fabricação de um *lékythos*, o que não é o caso do produto de nossa análise, todo ao estilo do próprio oleiro, possivelmente porque, na época de sua confecção, sua manufatura ainda era de pequeno porte, se é plausível já a encarmos como uma oficina.

É possível dividir a feitura de cerâmicas do Pintor de Megera e de seu ateliê em dois grandes grupos: os sem imagens, decorados com motivos florais e lineares, que conformam a maior parte dos produtos, e o das temáticas figurativas. Apesar de seus *lékythoi*, em geral, terem a altura de 11 cm a 23 cm, alguns foram confeccionados grandes, de 28 cm a um pouco mais de 30 cm.

Sua obra se inseriu em uma fase tardia do estilo pictórico de figuras negras apreciado por um grupo de artistas, em que todas as efígies faziam parte da mesma ação, estando perfeitamente integradas a ela e atuando dentro da mesma performance na totalidade do suporte, sendo que as repre-

sentações individuais, que não interagem com o coletivo, eram raras.<sup>14</sup> Foram predi- cados do pintor as imagens detalhadas e densas, como dobras nas vestes, barbas volumosas e crinas nos cavalos. Elas ti- nham membros longos e delgados, traços faciais marcantes e geralmente eram bem formadas.

No decurso da atuação do Pintor de Megeira, houve um abandono gradativo das convencionais que caracterizaram a pictografia arcaica, observando-se maior liberdade na configuração e nas formas da composição. A retratação segmentada foi abandonada pela postura de três quartos, o que conferiu maior naturalidade às simbolizações; o volume foi conseguido por meio da diminuição da perspectiva e sombreamento por intermédio de linhas, enquanto a colocação de figuras em diferentes níveis dentro da representação conferiu profundidade e sensação de terceira dimensão no espaço.<sup>15</sup>

Seu ateliê, extremamente produtivo no quase meio século que existiu, sagrou certos padrões pictóricos, como os motivos vegetalistas – muitas vezes em excesso – e lineares. A preocupação com as ilustrações, no início concebidas por seu proprietário, tendeu a diminuir quando os demais artesãos assumiram a oficina, devido a uma tendência de cópia constante, padronizando e degenerando as peculiaridades.<sup>16</sup>

É plausível que isso tenha ocorrido em razão da fama adquirida pela oficina durante o período de exportação, o que, ainda em vida do Pintor de Megeira, exigiu o aumento da capacidade produtiva – elevando, por conseguinte, a carga de trabalho e reduzindo o tempo disponível para a fabricação e a decoração dos *lékythoi*. Nas manufaturas que se tornavam médias ou grandes, era necessário o aumento de mão-de-obra para dez ou quinze indivíduos, tanto braçal, para a lida com a argila, quanto qualificada, para a confecção das peças.<sup>17</sup> Os custos de eficiência presumivelmente foram diminuindo conforme a exportação aumentava, levando a necessidade de padronização e o conse-

quente declínio na qualidade de seus produtos.

Os *lékythoi* encontrados mais abundantemente na Ática e nas tumbas de Erétria, na Ilha de Eubeia, caso do nosso utensílio, foram os de tipo BEL. Conclui-se, então, que os artefatos desta tipologia não foram destinados ao comércio ultramarino, mas sim a zonas próximas à Ática e para um mercado específico: o funerário. Esses artefatos não aumentaram nem diminuíram a quantidade de óleo, uma vez que mantiveram o tamanho, mesmo em *lékythos* grandes, que se avolumaram, na verdade, para que o ceramista pudesse explorar melhor a sua superfície.<sup>18</sup> O padrão seguia uma estrutura cilíndrica, com paredes retas ou curvas, com ou sem faixa preta, mantendo as linhas incisivas na parte preta inferior.

Tudo indica que o principal mestre do Pintor de Megeira foi o Pintor de Edimburgo, e que aquele teria trabalhado na oficina deste no início do seu ofício. Dele, nosso artista herdou o sistema de cinco pecíolos no ombro de variados *lékythoi* de estilo BEL e o fundo branco em grande parte de seu fabrico.<sup>19</sup> Da mesma forma, ele esteve intimamente associado ao Pintor de Teseu pelos motivos decorativos comuns e afinidades temáticas e iconográficas: ambos utilizaram a hera como elemento decorativo e os pecíolos de diversas folhas figuraram entre os conteúdos funerários preferidos, assim como as representações de seres híbridos,<sup>20</sup> como os sátiros. Outro artista de diálogo foi o Pintor de Atenas – *Bowdoin Painter* – que, de forma idêntica, usou uma base de tipo circular, em forma de disco.

Sua oficina não tinha grandes relações com outras, ou com outros oleiros e artistas. Não obstante, houve uma geração que se conformou pela diversidade e criatividade contida em seus vasos BEL, como os Pintores de Londres e de Ícaro, que foram seus alunos, e o Pintor de Karlsruhe B9, que seguiu para a técnica de figuras vermelhas.<sup>21</sup> Algo significativo, ao analisarmos imagens móveis, como as contidas em cerâmicas, é tentar decifrar quem eram seus consumidores e qual era a propensão

para o exame das efígies contidas no suporte produzido em Atenas, que não era o mesmo para outras localidades. O território onde estava a Eubeia foi influente no contexto econômico dos séc. VI e V AEC, como nos conta Heródoto em suas *Histórias* (VI, 100), sobretudo no comércio ultramarino, e a cidade de Erétria, neste período, era uma *pólis* aliada militarmente a Atenas.

A cidade possuía uma elite regional altamente poderosa, tanto militar como comercial, devido aos portos da ilha. Esta elite, bastante ligada a Atenas pelos motivos expostos acima, assim como pela proximidade geográfica, consumia o modo de vida ateniense – havia, inclusive, um pequeno grupo de ceramistas que copiavam o estilo coríntio no séc. VI AEC, que acabou suplantado pelo robusto comércio ateniense.<sup>22</sup>

É um pensamento plausível o de que os compradores das caras cerâmicas do tipo BEL do Pintor de Megera dispusessem de aparatos mínimos para compreender o padrão pictórico em um suporte feito em uma oficina ateniense. Se é impossível afirmar que o sentido se materializaria exatamente naquilo em que o artista gostaria de passar, sem ressignificações, é possível que, em comparação, os consumidores de Erétria detivessem maior ligação com o padrão cultural ateniense do que outras regiões mais afastadas do mundo de Atenas.

Outra questão a ser levada em conta é a forma de uma cerâmica, de modo a se notar como o ceramista a utilizou para criar suas figuras. Já a recepção ocorria conforme os conhecimentos que o receptor possuísse da ilustração, bem como da ressignificação que dava a ela, a depender do ambiente em que o produto se encontrava. Por mais que as redes comerciais que acabavam por conectar diferentes zonas existissem e fossem fortes, os sentidos interpretativos do receptor, muitas vezes, estariam distantes das intenções do autor/pintor.<sup>23</sup>

Todavia, ao que tudo indica, nossa cerâmica funerária não dispôs de um grande

poder de visualização, o que era comum devido a dinâmicas de imobilização em espaços fechados, como no interior de tumbas,<sup>24</sup> impactando um número reduzido de pessoas ao consumo visual. Assim, mesmo sem saber exatamente qual foi a compreensão de quem a viu, é possível pensar em um cenário provável por meio do local onde estava inserido, a Erétria.

A cidade se tornou um lugar de compra de peças do Pintor de Megera, pois, além das relações comerciais da oficina com a elite local e da posição geográfica onde se encontrava a rede viária da cidade, a iconografia especial e inusitada de algumas criações provavelmente agradou os compradores da região, bem como algumas simbolizações de crenças específicas de difícil solução para nós que teriam sido compreendidas naquela zona. Além disso, a novidade da introdução de um recipiente de óleo pode ter aumentado a procura, pois as cerâmicas encontradas lá são sobretudo as de tipo BEL.<sup>25</sup> Ademais, a Erétria já era consumidora de artefatos dos Pintores de Edimburgo e de Teseu, de forma que o Pintor de Megera deve ter herdado uma clientela já familiarizada com estes estilos iconográficos.

Nessa perspectiva, compreender o suporte é fundamental, pois é por meio dele que se dão tanto a criação da imagem – a produção – quanto o fenômeno comunicacional – a recepção.<sup>26</sup> Para uma completude do todo, é importante que não se analise somente o conteúdo da estrutura, mas ele em si, pois, dependendo de características como forma, superfície e cores, o aspecto figurativo variará, mesmo se, por ventura, os conteúdos forem os mesmos.

O suporte é indispensável para a compreensão do episódio e é ele quem contacta o autor ao receptor; sendo assim, tem o mesmo peso do conteúdo dos ícones na acepção de sua significação.<sup>27</sup> Nas relações entre o quadro e quem o vê, a proposta do ceramista e seu mundo cultural são apenas parte do processo interpretativo de uma cerâmica grega.<sup>28</sup> E de modo algum uma interpretação distin-

ta da que foi pensada pelo artista, conforme a visão de mundo do receptor, seria inferior à original.

O *LÉKYTHOS* DO MUSEU NACIONAL DE ATENAS: UM ELEMENTO CÔMICO

O artefato que vamos analisar tem um tamanho que é exceção no repertório do Pintor de Megera, grande para o padrão de sua manufatura: 31,7 cm. A datação se dá por volta de 470 AEC, fase inicial da oficina – que vai até 460 AEC<sup>29</sup> – sendo considerado o mais antigo do artista devido à constituição robusta e grosseira da cerâmica; a não ser por desgastes normais, encontra-se intacto.

A peça é usual no que tange às cores: figuras negras com fundo de revestimento branco, decorado com vegetalismos e retratações figurativas. Sua base é em forma de disco com uma superfície externa. Nestes primeiros *lékythoi*, o Pintor de Megera maximizou o uso da superfície, decorando-a desde a parte superior até a inferior. Nos ombros, há a decoração de cinco pecíolos, ligados entre si por uma haste sinuosa que será particularidade do pintor na primeira fase. Há um forte cunho decorativo através da gravura e o espaço é unidimensional, com mínimo sinal de paisagem e com ramos decorativos – heras – que o adornam.

Há linhas horizontais onde termina o corpo e começa o ombro e na junção entre o ombro e o pescoço, além de riscas verticais grossas neste segundo. Logo abaixo do ombro, são desenvolvidas duas duplas de listas pretas horizontais, com formas geométricas no meio de cada dupla de traços. Na base, as linhas verticais são, nestes vasos de tipo BEL, pintadas sob um pórtico preto. Esta parte inferior foi uma particularidade do pintor e de sua oficina.<sup>30</sup>

As riscas brancas se formam a partir de uma parte da cor preta retirada com um instrumento pontiagudo e, no caso de nossa cerâmica, reflete a cor que cobre todo o suporte. O orifício de ventilação está localizado entre o ombro e a alça. Tanto o recipiente extra quanto a ventilação exigiram adaptações na estrutura, como a

modelagem do corpo mais compacta e pesada, o que reduziria os riscos de quebra no invólucro, mesmo com um impacto forte durante o seu transporte.<sup>31</sup>



Imagem 1: *lékythos* do Pintor de Megera, n. 1. Localização: Museu Nacional de Atenas, NM 1129. Procedência: Erétria. Forma: *lékythos*. Data: 475-470 a.C.<sup>32</sup>

Tratando das efígies que aparecem em todo o suporte, comecemos pela criatura amarrada no que poderia ser uma palmeira, neste caso denotando um lugar de exotismo, talvez a Líbia,<sup>33</sup> em consonância com o que o drama satírico de Eurípidés registrará posteriormente. Ademais, a palmeira pode sugerir os santuários apolíneos ou a Ilha de Delos, de forma que é difícil fechar questão;<sup>34</sup> outrossim, talvez tenha sido um mecanismo usado pelo pintor devido à retidão do tronco, ou ainda somente para indicar um ambiente externo.

Autores como Beazley<sup>35</sup> e Bormann<sup>36</sup> enquadraram o ser antropomorfo amarrado como sendo o monstro Lâmia, em razão de características que serão apontadas à frente, e isto é seguido por especialistas posteriores.<sup>37</sup> Ele porta seios, seu rosto foi retratado distorcido e seu tronco desarmonioso. Estes aspectos pertenciam às conveções da feiura em efígies e consituíam uma receita específica para este modo de expressão: barrigas grandes, pernas finas e seios caídos para mulheres, enquanto genitália desproporcional e enrugada para homens.<sup>38</sup>

Já os sátiros escaparam desta deturpação, exatamente porque o que formava o cômico da tortura estaria em Lâmia; a distorção por ela sofrida tinha como objetivo caracterizar um monstro, mas trouxe um fundo burlesco, como a boca que, aberta e disten-

dida, formou a espécie de um focinho, lembrando certas máscaras cômicas,<sup>39</sup> além dos olhos amedontradores, uma inovação do artista,<sup>40</sup> e do torso disforme.

A língua de Lâmia sai da boca esticada, que só ostenta dois dentes afiados na parte superior. Seus cabelos são amarrados por um *sákkos*. A região da genitália está lascada e estampada pelo fogo, o que dificulta a visão, e parece a mesma técnica empregada para pintar a língua e a parte superior do focinho, por uma incisão acentuada; o traço do verniz se desgastou, mas os contornos parecem legíveis.<sup>41</sup> Apesar dos problemas, Halm-Tisserant percebeu um falo. Se concordarmos com a autora, o torturador, então, dirige as mãos exatamente para os polos simbólicos desta sexualidade dúbia: o falo e o seio. Já a língua e a flagelação aparecem como epifenômenos, em comparação com a grande violência do acontecido.

Contudo, Panagiota Panaritis<sup>42</sup> não identificou o hermafroditismo observado por Halm-Tisserant, assim como Borman,<sup>43</sup> que também rejeitou a interpretação de uma criatura hermafrodita e defendeu que, na área da pintura onde se esperaria o órgão masculino, haveria, na verdade, a representação do fogo entre os pelos pubianos. Porém, Halm-Tisserant argumentou que o desenho lembra o formato de um pênis ereto, e que se uma técnica de descoloração do verniz for aplicada à pintura, é possível perceber o contorno do falo do ser que está sendo torturado, sendo este, portanto, hermafrodita.



Imagem 2: Detalhe do *lékythos* de figuras negras.<sup>44</sup>

Pela imagem ampliada, percebe-se uma tocha próxima ao púbis da criatura, e o fato de que a região está sendo queimada constitui, para nós, um ponto pacífico. Pensamos que isto não elimina a possibilidade de que exista um falo, que no caso está ereto, em mais um indício de bestialidade do monstro. Desta forma, pelo contorno do órgão sexual, defendemos o hermafroditismo de Lâmia no *lékythos* e que seu órgão está em chamas.

Cinco sátiros compõem a paisagem e, afóra a cauda não convencional, são de fácil reconhecimento. Por meio de linhas grossas e incisivas, o artista reproduziu com cuidado a forma das barbas e dos cílios, tanto do sátiro mais à esquerda quanto da figura feminina. A cauda do sátiro, em primeiro plano à direita, está escondida atrás dele e o esmero nas gravuras foi decisivo no desenho das pernas dos dois sátiros da direita.<sup>45</sup>

Quatro deles torturam a criatura amarrada. Os dois sátiros à esquerda da parte central da cena foram retratados de perfil, o que define concentração em seus afazeres, no caso, atacá-la com o pilão e o chicote. O formato do tronco do sátiro que segura o pilão demonstra o esforço ao empunhar o objeto pesado: move-se para a frente e se volta para trás, em esforço. Lâmia está amarrada e parece olhar diretamente para um dos sátiros que a tortura com *glóssókoptein* – arrancamento da língua – e sustenta o olhar nele, mostrando cumplicidade perspectiva entre a torturada e o torturador.

O sátiro agachado também está de perfil, e vai apertar/puxar os seios com a mão direita, enquanto com a esquerda queima a genitália do monstro. Finalmente, o sátiro mais à direita do centro do episódio olha diretamente para o espectador. O sátiro com o rosto frontal facilita a percepção dos sentimentos.<sup>46</sup> Apesar de a face ter o semblante impassível, não há ódio e violência naquele que exatamente dialoga com o público. No *lékythos*, as imagens são desenvolvidas em um único plano, mas o artista pintou o sátiro à direita de maneira convincente, pois esconde sua cauda atrás

de si, gerando um segundo plano e sensação tridimensional.

De acordo com Claude Calame,<sup>47</sup> quando uma figura é confeccionada olhando para o ambiente externo, significa que ao espectador é permitido participar do acontecido; é uma alegoria de interação com quem a olha. Mas o que isto quer dizer neste suporte, especificamente? Normalmente, a personagem olha diretamente para quem aprecia a ação em sinal de alerta, como que servindo de exemplo para o espectador, ou seja, ela deseja passar uma mensagem. No caso, algumas hipóteses são plausíveis: o exemplo do que estaria passível de acontecer com quem é cruel com os sátiros, se levamos em conta a tradição apresentada pelo drama satírico décadas depois, ou o exemplo do que um *téras*, com sua estrutura física disforme e caricata, mereceria.

Essa representação constitui uma paródia de diversas práticas de tortura nas quais o Pintor de Megera supostamente se inspirou – sejam elas reais, mitológicas, derivadas de outros motivos pictóricos análogos à tortura, teatrais ou oriundas de modelos anteriores e memórias visuais. Como observa Julie Carlson,<sup>48</sup> a tortura sempre manteve uma estreita relação com o espetáculo e, portanto, com o teatral.

Esmagamento do crânio ou do pescoço com um pilão, flagelação, corte ou estiramento da língua – *glôssokoptein* – tormento sexual – como queimaduras na genitália e puxões nos seios – compõem o conjunto de suplícios representados. Tudo indica, contudo, que não se trata de uma tortura de cunho político ou público, uma vez que os instrumentos empregados – pilão, tocha e chicote – são de natureza doméstica.<sup>49</sup>

O pilão, mesmo que usado, por exemplo, na reprodução do ataque das mulheres trácias a Orfeu, era um utensílio que todos tinham em suas casas, assim como as tochas. A queima das genitálias, que pode ser uma depilação, emanaria uma imaginação cômica.<sup>50</sup> O chicote retém um caráter de tortura oficial, é verdade – como em *Ajax* (v. 111), de Sófocles – mas foi empregado como componente de tortura

cômica em Aristófanes algumas vezes, o que corrobora a ideia da tortura de um *téras* tenebroso para o riso. Além disso, as sátiras de episódios mitológicos ou peças teatrais em cerâmicas não era incomuns

Halm-Tisserant, por sua vez, interpreta a cena como um caso de *apotympanismos*, prática que não resultava em morte imediata, mas que a ela conduzia – a exemplo da crucificação.<sup>51</sup> O vocábulo, associado a “espancamento” e/ou “condenação à morte”, deve ser entendido no interior de uma matriz cultural específica, cujos sentidos variaram ao longo da história.<sup>52</sup>

Na conjuntura do séc. V AEC ateniense, afirmar que a cena em questão se trata de um *apotympanismos* talvez seja problemático. Apesar de esta ser uma prática de tortura que previa amarração em um tronco, esta era feita nas mãos, nos pés e no pescoço, e com as extremidades estendidas; a vítima era esticada e açoitada até a morte,<sup>53</sup> ou ainda os membros estirados poderiam ser quebrados,<sup>54</sup> o que não vemos na cena. Apesar de no *apotympanismos* igualmente acontecer a tortura pelo espancamento por pilões, ele tem um caráter público, quase político, no sentido do corpo da *pólis*, e dificilmente se usariam objetos domésticos para tal.

Mas há quem se divirta com a tortura? Certamente, a começar pelo torturador, em uma diversão sádica. Existiria quem risse da tortura por causa de alguma convenção social? Além da punição, a tortura e sua espetacularização também foram usadas para distração e diversão. É importante destacar que os códigos de imagens e símbolos mudam com o passar da história, e o que para nós seria uma ideia revoltante e até bizarra sugeriria outros códigos em outras sociedades no tempo e no espaço. Por isso a importância de conceituar a tortura na Grécia antiga e, ainda mais, no caso de nossa documentação.

As condições que possibilitaram o surgimento de um espaço público para a encenação da tortura – tanto em imagens quanto em espetáculos – são atestadas por fontes arqueológicas, iconográficas e textuais.<sup>55</sup> A retórica da tortura e sua recepção

pelo público, seja no teatro ou nas representações cerâmicas, conferem múltiplos sentidos a esse ato.

O corpo pré-moderno não é fisiologicamente diferente do moderno,<sup>56</sup> de modo que é impossível negar a dor, a humilhação e os danos físicos e psicológicos que a tortura imputava aos antigos. O que discutimos não é a forma desta prática imperdoável, mas o conteúdo em nossa especificidade temporal e documental. Por que Lâmia é torturada? Seria por ter cometido sacrilégio – crime punido pela lei ática – ao invadir o culto dos sátiros? Ou por ser uma figura alheia à trupe e ao que ela representa? Talvez, ainda, por ser sua inimiga, um ser maligno que os escravizara, à maneira de Polifemo no drama satírico *Ciclope*. Halspels<sup>57</sup> interpreta a cena como uma revolta de escravos que encontraram um modo de punir o próprio senhor, em diálogo com o drama satírico que Eurípides idealizaria posteriormente. Não se trataria, contudo, de um *drômenon* – pois não acreditamos estar diante de um ritual – mas de uma cena construída a partir de uma tradição ou asserção popular. Os sátiros estão em performance e não em culto, pois não há nenhuma referência diônisiaca.

Isso define uma circunstância na qual a tortura é, de fato, representada em cerâmicas, o que sugere que circulava na Ática um mito relacionado ao confinamento de Lâmia.<sup>58</sup> O fato da captura e do aprisionamento na cerâmica parece condizente com o que foi narrado posteriormente pelo teatro de Aristófanes, como veremos. Ou seja, já era entendido por uma herança cultural, sendo Lâmia, no séc. V AEC, pertencente ao repertório da comédia.

Tanto o Pintor de Megera quanto aqueles que o cercavam retrataram situações misteriosas, incomuns e excêntricamente violentas. Havia, então, uma certa escola de interpretação do grotesco, da violência e da tortura, uma corrente truculenta e por vezes caricata da violência,<sup>59</sup> que não durou na segunda metade do séc. V AEC, porque a popularização do teatro, hipoteticamente, ocupou esta função.<sup>60</sup> As

anedotas populares alimentaram a produção tanto de imagens em cerâmica quanto no teatro, e isso se materializou em nossas fontes.

Por que essa cena estaria representada em um *lékythos* destinado a homenagear um morto? Trata-se de um enigma difícil de resolver, pois, embora se suponha que as imagens funerárias evocassem temas honrosos, o que se observa nos *lékythoi* áticos, de modo geral, não confirma essa expectativa – e este exemplar não é exceção. Panaritis<sup>61</sup> propõe que a imagem representaria um ser forte, capaz de suportar o sofrimento.

Sendo o objeto de cerâmica um ícone móvel,<sup>62</sup> é relevante saber quem foram os potenciais consumidores do artefato e seus delineamentos culturais específicos. Havia padrões e estruturas imagéticas que circularam comercialmente. Apesar de a tortura não ser um tópico popular, ela estava presente.

A apreciação das imagens por meio de seus símbolos e de sua dimensão perceptível permanece bastante presente nos estudos atuais. Um dos desafios recorrentes é a dificuldade de identificar com precisão os personagens nelas representados, o que compromete a exegese.<sup>63</sup> É o caso do *lékythos* em questão: não há certeza absoluta de que se trate de Lâmia, embora isso não impeça a interpretação tanto do acontecimento figurado quanto do próprio objeto, considerando sua materialidade – a qual limita, estimula a criatividade e confere autoridade na escolha das temáticas. Pretende-se relativizar o aspecto conteudista, pensando que as perspectivas materiais e o próprio suporte são igualmente importantes para a compreensão do que se vê.

Seria leviano afirmar, com toda a certeza, que o ser que aparece na parte central seja Lâmia, embora uma série de autores assim assente e que haja predicação com os documentos que a descrevem depois: o hermafroditismo, a corpulência burlesca, os dentes afiados, a enorme língua e a palmeira não endêmica da Península Balcânica. A efigie é bestializada e anôma-

la, remetendo a um aspecto assombroso. Embora ela esteja passando por um momento de tortura, seu semblante não é de dor, mas de ódio. Parece ser uma criatura acostumada com o sofrimento e os sentimentos ruins: um *téras*.

A mesma imagem deveria ter profusos contextos dependendo da etapa da situação arqueológica na qual se encontrava. Certamente o Pintor de Megera reproduziu uma situação e seus significados, o comprador do artefato a ressignificou, pois, apesar de viver em um ambiente grego, presumivelmente era um habitante de Etrúria, tendo sido o *lékythos* deslocado de sua circunstância sociocultural original. Como ele era funerário, permaneceu em um enquadramento específico até a reativação de sua estampa quando foi descoberto, passando a apresentar outros sentidos.

#### O TEATRO ATENIENSE NO SÉC. V AEC: LÂMIA, O GROTESCO E O RISO

Na documentação escrita até o séc. V AEC, seja completa ou fragmentada, Lâmia, enquanto criatura, foi citada quatro vezes. O drama satírico de Eurípides, o qual posteriormente foi batizado como *Lâmia*, contém o seguinte fragmento: “Quem o nome mais vergonhoso para os mortais/não sabe de Lâmia da raça Líbia?” / “Τίς τοῦνομα τὸ ἐπρονείδιστον βροτοῖς / οὐκ οἶδε Λαμίας τῆς Λιβυστικῆς γένος;” (922-TGF).<sup>64</sup>

Este drama satírico faz referência a elementos essenciais da paisagem retratadas no *lékythos*. A presença de sátiros era obrigatória na estrutura deste estilo teatral: normalmente compunham o coro, estavam cativos e escravizados por algum ser infando – um rei, um deus ou um monstro, como no único que nos chegou completo, *Cíclope* – e conseguiam reparo no final, como a liberdade, após a intervenção de um herói.<sup>65</sup> No fragmento, há adjetivos nada elogiosos a Lâmia, que, analisando de modo plausível, teria sido o monstro que escravizou os sátiros e que, se seguirmos na estrutura clássica do drama satírico, acabaria derrotado com violência.

O *lékythos* anterior mostra uma parte do mito: a tortura e a possível execução de Lâmia.

Não se sabe ao certo quando o *Lâmia* de Eurípides foi encenado.<sup>66</sup> Se admitirmos que o dramaturgo nasceu por volta de 480 AEC e que o *lékythos* foi produzido cerca de dez anos depois, e considerando ser praticamente impossível comprovar que o jovem Eurípides tenha visto essa cerâmica, é razoável supor que ele escreveu sobre um acontecimento já tradicional e conhecido, ao menos em certas regiões e para determinados públicos. Eurípides viveu em um contexto no qual este mito de Lâmia e os sátiros deveria ter sido popular, por ser um tema igualmente escolhido pelo Pintor de Megera para a venda de sua cerâmica. Portanto, conclui-se ser esta uma passagem familiar para, ao menos, uma parte da sociedade ateniense.

Se considerarmos, de modo semelhante, que a estreia do tragediógrafo ocorreu em 455 AEC com a tragédia hoje fragmentária *Peliádes*, mas que é bastante provável a existência de encenações anteriores, como *Busíris*,<sup>67</sup> e levando em conta que não há informações precisas sobre a data de apresentação de *Lâmia* – embora alguns estudiosos defendam que seu fragmento possa integrar *Busíris*, dadas as numerosas semelhanças – pode-se identificar um “caldo cultural” de aproximadamente duas décadas, com pequena margem de variação, entre o *lékythos* e o drama satírico.

Já na *Lâmia* de Crates, apesar de nenhum passo citar o vocábulo “Lâmia”, está claro o caráter cômico do monstro, haja vista que ele dá título à comédia. Ademais, trata-se da referência escrita mais antiga que narra a tradição de um hermafroditismo de Lâmia e a primeira a colocar o ato do flato, que a acompanhará como método cômico: “a que tinha pau grande peidou” / “σκυτάλην ἔχουσα ἐπέροδετο” (fr. 20). Para o verbo *πέρομαι* não há outra tradução a não ser “soltar gases”.<sup>68</sup> Esta transmissão foi utilizada por Aristófanes,<sup>69</sup> e o legado da flatulência não era exclusivo de nosso monstro, mas sim um ardid muito empregado para fazer a plateia gargalhar,

demonstrando que a Lâmia da comédia era um ingrediente cômico, não de horror.

Em *As vespas*, encenada em 422 AEC nas Le-neias, o alvo do comediógrafo são os juízes atenienses e o tribunal da *ekklésia*. Nos versos que se seguem, há uma referência à Lâmia, situada logo no início da parábase, em um trecho no qual o corifeu tece uma crítica aos maus políticos que fingiam defender a *pólis*:

que dos olhos de cadela lança raios  
faiscantes terribilíssimos,

com um aro de cem cabeças de puxa-sacos  
lamentando-se com línguas de  
[serpente ao redor da cabeça, voz de uma  
torrente devastadora,

o cheiro de uma foca, os testículos sujos de  
uma lâmia, o traseiro de um camelo.

Com a visão de um monstro, nosso poeta  
nega que estava com medo.

(Aristoph., *V*, v. 1033-1037)

ἑκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων  
οἰμωξιμένων ἐλιχμῶντο

περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν  
χαράδρας ὄλεθρον τετοκνίας,

φώκης δ' ὀσμὴν, Λαμίας δ' ὄρχεις  
ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου. τοιοῦτον  
ἰδὼν τέρας οὐ φησιν δείσας  
καταδωροδοκῆσαι,

ἀλλ' ὑπὲρ ὕμων ἔτι καὶ νυνὶ πολεμεῖ  
(Aristoph., *Σφήκες*, v. 1033-1037).

Surge aqui a questão do gênero do monstro: Aristófanes descreve com tamanho horror uma criatura concebida à semelhança de Cléon que a priva de sexo definido, sugerindo um possível hermafroditismo<sup>70</sup> e o terror que tal ambiguidade provoca. Esse horror, contudo, nasce do cômico. O legado da Lâmia flatulenta de Crates reaparece em *As vespas*, agora acrescido de um novo elemento: a captura.

No v. 1177, ainda na parábase, durante o diálogo entre Filócleon, dicasta nos tribunais, e seu filho Bdelícleon, que tenta mostrar ao pai que este é um escravo daquele modelo de governo decadente, há a menção da captura de Lâmia, quando ambos dialogam antes de receberem

pessoas importantes para um jantar: “Primeiro, por um lado, como a Lâmia, capturada, peidou” / “πρῶτον μὲν ὡς ἡ Λάμι' ἀλοῦσ' ἐπέοδετο,” (Aristoph., *V*, v. 1177). Neste ponto, há o artigo feminino para se referir à criatura, e este susto da captura, que a fez peidar, pode ser lido como a interceptação em algum ato criminoso e a resposta corporal ocasionada pelo medo.<sup>71</sup>

Por meio deste trecho do enredo de Aristófanes, ficamos sabendo que, nesta situação específica de ter sido capturada, Lâmia eliminou um flato, o que confirma, como característica do ser, o mau cheiro – além do fato de não se banhar, já que tinha “testículos sujos”. O “lamentando-se com línguas de serpente” remete ao movimento que os répteis fazem ao sondar o ambiente, em um deslocamento glóssico que identifica seu entorno,<sup>72</sup> assim como no produto do Pintor de Megera, que mostra a comprida língua da criatura para fora, prestes a sofrer o *glôssôkoptein*.

Já *A paz*, apresentada durante as Grandes Dionísias, em 421 AEC, englobava o contexto da Guerra do Peloponeso e clamava pelo fim das batalhas. *A paz*, nesta encenação, é personificada e encontra-se presa em uma caverna. A única passagem que menciona Lâmia é praticamente idêntica à que aparece em *As vespas* e, da mesma forma, sugere que a divindade é um ser de natureza sexual híbrida. Na linguagem do coro:

E primeiro então lutei dentre todos com este dente-serra,

que dos olhos de cadela lança raios  
faiscantes terribilíssimos,

com um aro de cem cabeças de puxa-sacos  
lamentando-se com línguas de [serpente ao  
redor da cabeça, voz de uma torrente  
devastadora,

o cheiro de uma foca, os testículos sujos de  
uma lâmia, o cu de um camelo.

À vista de um tal monstro não me deixei  
intimidar; pelo contrário, em vossa [defesa –  
e por todos da ilha – sempre supor-tei  
(Aristoph., *Pax*, v. 757-760)

Καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῶ τῷ  
καρχαρόδοντι,

οὗ δεινότετα μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης  
ἀκτίνες ἔλαμπον,

ἑκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων  
οἰμωξιμένων ἐλιχμῶντο

περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν  
χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας,

φώκης δ' ὁσμὴν, Λαμίας ὄρχεις ἀπλύτους,  
πρωκτὸν δὲ καμήλου. Τοιοῦτον ἰδῶν τέρας  
οὐ κατέδεισ', ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν πολεμίζων

ἀντεῖχον ἀεὶ καὶ τῶν ἄλλων νήσων  
(Aristoph., *Εἰρήνη*, v. 757-760).

Aristófanes recorre à mesma fala, com pequenas variações, para se referir à Lâmia, demonstrando uma perspicácia cômica que retoma e aprimora a herança já consolidada na peça do ano anterior.

O coro descreve a imagem de um monstro e compara os seus testículos com os de Lâmia. Neste momento, Aristófanes criticava o político ateniense Cléon e, para isso, comparou-o a um ser não-humano que era, nesta época, reputado como alguém fétido e selvagem, “uma lâmia”.<sup>73</sup> Por denominá-la com um artigo feminino, e colocar o monstro com genitálias masculinas, a Lâmia aristofânica era hermafrodita, apesar de seus testículos serem “de uma lâmia”, a exemplo de lâmia, e não do ser Lâmia. Ela é, mais uma vez, claramente tratada pelo artigo “a”, mas, mesmo assim, é descrita como possuidora de testículos – ὄρχις.<sup>74</sup> Em suma, uma figura pícaro para fazer a plateia rir.

Isto seria, então, um modo para diminuir os desafetos, ou ainda uma influência de costumes antigos, pois o nome Lâmia, em alguns momentos, foi o genérico para um determinado tipo de monstro,<sup>75</sup> e é isto que a comédia nos coloca. A inexistência de genitália masculina ou feminina é o indício que tem potencial como argumento para crermos na natureza hermafrodita desta deidade.

A ambivalência sexual no mesmo ser, ao menos até o séc. IV AEC, era o símbolo por excelência de uma monstruosidade.<sup>76</sup> Todavia, em Aristófanes, ela porta um nome feminino, mas testículos de macho.

O hermafroditismo fica evidenciado em seus textos de modo idêntico. Apesar de posterior, é provável que o comediógrafo se referisse a um viés popular e tradicional. Como já observamos, essa ambivalência também se manifesta na obra do Pintor de Megera. A figura de Lâmia hermafrodita constitui mais um elemento de comicidade no teatro: um atributo que complementa o texto hilariante e reforça a simbolização do risível na comédia.

O motivo da Lâmia capturada aparece tanto no *lékythos* exposto no Museu Nacional de Atenas quanto nas comédias de Crates e Aristófanes. O verbo λαμβάνω – “pegar”, “agarrar”, raptar – pode ser interpretado como “preso em flagrante” ou “condenado”.<sup>77</sup> Do mesmo modo, este termo se aproxima de λάμια, forma jônica derivada do mesmo radical verbal.<sup>78</sup> Assim, a própria etimologia do nome remete à ideia de captura, o que estabelece mais uma analogia entre o *lékythos* e o teatro: em ambos, o motivo da apreensão funciona como artifício cômico. Além disso, em Crates, a captura está associada à flatulência, reforçando que Lâmia não é tratada como figura trágica ou aterrorizante, mas como fonte de riso e escárnio.

Aristófanes, com sua aguda crítica, compara os “maus juizes” em *As vespas* e os cidadãos que insistiam na Guerra do Peloponeso em *A paz* a uma lâmia – entre outros adjetivos. O *téras*, enquanto função social, surge na comparação a todos aqueles que Aristófanes criticava. Estas citações tão breves, é provável, foram feitas porque o público já possuía um conhecimento prévio antes de assistir ao espetáculo,<sup>79</sup> conhecimento este que não é compartilhado por nós. Esta familiaridade do público permitiu ao comediógrafo dispensar tantas apresentações.

#### CONCLUSÃO

Em uma tentativa de responder às nossas perguntas iniciais, enquadrámos Lâmia dentro do contexto da tortura, mas uma tortura cômica, nos parâmetros de uma sociedade que se divertia com isto em certas

ocasiões. Um *téras* torturado, seja em uma tradição de drama satírico, seja de comédia, demonstra a contrapelo os indícios que levam a percebermos a tortura para o riso na sociedade ateniense do séc. V AEC.

No *lékythos*, o monstro, hermafrodita em nossa visão, é torturado em um contexto específico, décadas depois reproduzido por um drama satírico que, por seu viés, também arrancava seus risos da plateia. Esta galhofa para a tortura se encontraria exatamente no triunfo de seres escravizados – sátiros – sobre um *téras* ignóbil. É a tortura que representa a vitória. Já a Lâmia de Aristófanes parece relacionada com um ser comum, uma lâmia do cotidiano.

É difícil sabermos se a criatura que aparece no *lékythos* é a Lâmia única, mas o caso é que as semelhanças com o drama satírico – presença de sátiros e violência – e da comédia – captura, língua de réptil, hermafroditismo, formas corporais excêntricas – nos mostram uma tradição do *téras* que se refletirá, em um intervalo de meio século, em documentos e realidades semelhantes. Se no drama satírico ele foi a criatura que aprisionou os sátiros, que mais tarde se revoltaram, na comédia é o monstro hermafrodita, disforme e que provoca asco.

A Lâmia no *lékythos* do Pintor de Megera bem pode se relacionar com a do drama satírico: amarrada por um grupo de sátiros sádicos que, em revolta, a torturam. Do mesmo modo, a criatura da cerâmica, hermafrodita, também corrobora com uma tradição que mais tarde será referendada pela comédia. Tanto a Lâmia como criatura de Crates e Eurípides quanto o ser genérico de Aristófanes complementam-se em suas caracterizações. No máximo, a Lâmia de Aristófanes se associou à do mito, que é bem mais antiga e estaria exemplificada pela imagem e pelo drama satírico.

Por fazer parte tanto da comédia quanto do drama satírico, Lâmia, ao menos no intervalo de meio século que se localizam a nossa documentação, não deveria ser fruto de tantos medos, uma vez que era partícipe nestas fontes que não tinham que ver com o terror. Inclusive, poderia ser por

isso que, em séculos posteriores, tornou-se um ser devorador, um mito para crianças.

**ABSTRACT**

This article aims, through an evidentiary methodology based on archaeological/iconographic and written documentation, to understand the limits of a monster – *téras* – in comics during the 5th century BCE. Moving away from traditional analyses of monsters, we will exemplify Lamia and her function in laughter, understanding certain common aspects in the sources, such as capture and torture, hermaphroditism, and the grotesque body, used to provoke laughter. This reflection aims to contribute to the study of *térai* in theatrical texts and in material culture.

**KEYWORDS**

Lamia; Comedy; Satirical Drama; Iconography; Torture.

## REFERÊNCIAS

## FONTES

ARISTOPHANE. **Comédies**. Traduction par Hilaire van Daele, Paris: Le Belle Lettres, 2022. (tome II: Les Guêpes; La Paix).

CORPUS VASORUM. **352144, ATHENIAN, Athens, National Museum, Athens, National Museum, CC961**. 1 fotografia. Disponível em <<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?recordCount=5&start=0>>. Acesso em: 23 jan. 2025.

CRATES. Fr. 20. In: AUSTIN, Colin; RUDOLF, Kassel (orgs.). **Poetae Comici Graeci**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, p. 96-98, 1983. (vol. 04).

DIODORUS OF SICILY. **The Library**. Translation by Russel M. Geer. Cambridge: Harvard University Press, 1967. (vol. 09).

ESOPUS. Prouerbia – 108. In: PERRY, Ben E. (org.). **Aesopica**. Chicago: University of Illinois Press, p. 281, 2007.

EURÍPIDES. Fr. 922. In: KANNICHT, Richard (org.). **Tragicorum Graecorum Fragmenta**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, p. 517, 2004. (vol. 5).

FILÓSTRATO. **The Life of Apollonius of Tyana**. Translation by Christopher P. Jones. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2005.

HERODOTE. **Histoires**. Traduction par Philippe-Ernest LeGrand. Paris: Les Belles Lettres, 2019. (livre VI: Erato).

HORACE. **Épîtres**. Traduction par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

## BIBLIOGRAFIA

BALLENGEE, Jennifer R. **The Wound and the Witness: the Retic of Torture**. Nova Iorque: New York Press, 2009.

BEAZLEY, John. Paralipomena: additions to 'Attic Black-figure Vase-painters' and 'Attic Red-figure Vase-painters'. **The Classical Review**, Oxford, n. 23, v. 02, p. 289, 1971.

BETTERMANN, Rolf. **Apotympanismos in der Griechischen Antike**. 2023. 349f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Philosophischen Fakultät, Universität Tübingen, Tübingen, 2023.

BOARDMAN, John. Lâmia. In: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, vol VI: Kentauroi et Kentaurides – Oiax**. Zurique/Munique/Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, p. 624-642, 1989.

BURKERT, Walter. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CALAME, Claude. **Récit en Grèce ancienne: enonciation et representations des poètes**. Paris: Maridiens Klicksiek, 1986.

CARLSON, Julie A. Torture on Stage. In: BURWICK, Frederick; GOLSEE, Nancy Moore; HOEVELER, Diane Long (orgs.). **The Encyclopedia of Romantic Literature**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2012. p. 175-189. v. 3.

DELCOURT, Marie. **Hermaphrodite: mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

DUARTE, Adriane da Silva. Duas cenas de travestimento na comédia de Aristófanes. In: CARDOSO, Zelia de Almeida; DU-

DUARTE, Adriane da Silva (org.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 225-236.

FRANCISCO, Gilberto da Silva; SARIAN, Haiganuch; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Retomando a arqueologia da imagem: entre iconografia clássica e cultura material. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 40, n. 84, p. 141-165, 2020.

FRATANTUONO, Lee. Varium et Mutabile Semper Femina: Aristophanes' Shapeshifting Lamia and Virgil's Dido. **Myrtia: Revista de Filologia Clásica**, Murcia, n. 39, p. 61-79, 2023.

GLOTZ, Gustave. **história econômica da Grécia desde o período homérico até à conquista romana**. Lisboa: Cosmos, 1946.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HALM-TISSERANT, Monique. Folklore et superstition en Grèce classique: Lamia torturée?. **Kernos: Revue Internationale et Pluridisciplinaire de Religion Grecque Antique**, Bruxelles, v. 02, p. 67-82, 1989.

HAMPE, Roland; SIMON, Erika. **Griechisches Leben im Spiegel der Kunst: Kulturgeschichte der Antiken Welt**. Berlin: Philipp von Zabern, 1959.

JOHNSTON, Sarah Iles. Defining the Dreadful: Remarks on the Greek Child-Killing Demon. In: MEYER, Marvin; MIRECKI, Paul (orgs.). **Ancient Magic and Ritual Power**. Boston: Brill, p. 87-101, 2001.

KERAMOPOULLOS, Antonios. Ho Apotympanismos: symbolí archaiologikí eis tñn historian tu poiniku dikaiu kai tñn laographian. **Anné Sociologique**, Paris, v. 01, p. 111-144, 1923.

LEITE JUNIOR, Jorge. O que é um monstro?, **ComCiência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**, Campinas, p. 01-04, 2012.

MORTOZA, Marina Pelluci Duarte. **As fontes antigas do vocábulo grego λάμια**: catalogação, tradução e comentário dos fragmentos. 2016. 349f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

OGDEN, Daniel. **Dragons, Serpents & Slayers in the Classical and Early Christian Worlds: a sourcebook**. Oxford: University Oxford Press, 2013.

PANARITIS, Panagiota. **Ο Ζωγράφος της Μέγαιρας: Διδακτορική διατριβή**. 433f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Nacional de Atenas, Atenas, 2016.

RIBEIRO JÚNIOR, Wilson Alves. Notas sobre os dramas satíricos fragmentários de Eurípides. In: SANTOS, Fernando B. dos; OLIVEIRA, Jane K. de (orgs.). **estudos clássicos e seus desdobramentos**: artigos em homenagem à professora Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 165-182, 2015.

SILVA, Semíramis Corsi. Lâmiãs e Empusas: mulheres vampiras na literatura greco-romana e na poesia romântica de Goethe e Keats. **Phoënix**, Rio de Janeiro, n. 29, v. 01, p. 156-175, 2023.

Notas

1 Citações esparsas do vocábulo “Lâmia” colocam distintas explicações antes do séc. v aec, como Homero (*Od.*, x, v. 80-83) e Sílas de Carianda (*Pér.*, 62.5-62.10), apontando-o como uma localidade, e Estesícoro (fr. 220), Esopo (*Prov.*, 108) e Acusilau (1a,2, F fr.42) a uma possível maternidade. Sobre o tema, cf. mortoza, Marina Pelluci Duarte. **As fontes antigas do vocábulo grego λάμια**: catalogação, tradução e comentário dos fragmentos. 2016. 349f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. De sua Tese, também retiramos as passagens no original em grego. Da mesma forma, suas traduções nos auxiliaram na leitura dos documentos.

2 Pierre Grimal (2005) aponta para duas versões: ora é filha de Posídon, ora de Belo – rei mítico do Egito – e Líbia, ninfa epônima do norte da África.

3 Desde o séc. v EC, com a publicação da *Vulgata*, em que São Jerônimo traduz Lilitith por Lâmia em alguns trechos bíblicos, existe uma prática historiográfica que busca relações entre ela e algum ser de origem mesopotâmica, semítica ou do Levante. John Boardman (1989) associa o seu nome ao do demônio mesopotâmico Lamme – Lamasthu – devorador de crianças, invocado no *Antigo Testamento* bíblico, em uma passagem usualmente chamada de “Encantamento contra Lamasthu” (2.2, 259-260), etimologia com a qual concordaram Walter Burkert (2003) e Daniel Ogden (2013).

4 Tradições tardias a colocaram como sinônimo de outros monstros, como a do gramático grego do séc. iv Antoninus Liberalis, que identifica o dragão Sybaris como Lâmia. No período romano, com Tertuliano e Apuleio, Lâmia será cada vez mais associada à feitiçaria, e as versões que assentam esta criatura como uma rainha da Líbia passam a se convergir.

5 É no séc. I AEC, em *Bibliotheca histórica* (xx, 41, 3-5), de Diodoro Sículo, que Lâmia terá o gênero feminino como definido: uma rainha líbia, retomando a condição euripidiana do drama satírico *Lâmia* e alterando a questão dúbia de seu hermafroditismo, o que a acompanhará até a contemporaneidade. De acordo com Marina Mortoza (2016), o que Diodoro faz, ao colocá-la como uma rainha que enlouquece após a morte dos filhos, é uma estratégia usual de crítica aos mitos, que consistiu em racionalizá-los e colocá-los em um certo contexto histórico real, o que demonstra que a narrativa mítica em si, provavelmente, foi maiormente conhecida entre as comunidades do que podemos aferir hoje pelas poucas fontes. O tópico da perda de sanidade também se liga às relações de feitiçaria, monstrosidade e paixão exagerada associadas ao gênero feminino (Silva, 2023, p. 160).

6 Se no período grego antigo a escassez de documentação se configura como um grande desafio, Lâmia se tornará popular no final do Império Romano e na Idade Média, sobretudo na Europa, após a expansão do *Suda*, e se estenderá pelo Renascimento, presente em poemas e fábulas. No início do séc. XIX, o poema *Lâmia*, de autoria do inglês John Keats, caracteriza-a como um monstro chupador de sangue, o protótipo de um vampiro, com cauda de serpente. Este poema serve como fundador para toda uma concepção contemporânea de Lâmia que perpassa obras de literatura, como *Aurora Leigh*, de Elizabeth Barrett Browning, construções musicais, como a faixa *The Lamia* no álbum de 1974 da banda de rock progressivo Genesis, cinema, com o thriller *Drag Me to Hell*, dirigido por Sam Haimi em 2009, e séries de TV, como *Neverwhere*.

7 Ogden, 2013.

8 Leite Junior, 2012, p. 04.

9 Ogden, 2013, p. 18.

10 Além de Beazley (ABV, ARV, Pará, ADD e Adendos ABL), uma das primeiras pesquisadoras a estudá-lo foi Emilie Haspels (1936), quem denominou a mulher do *lékythos* uma mulher velha ou megera.

11 *Beldam Painter*, *Hexen Maler*, *Peintre de la Mègere*, *Pittore de la Megera* e Ζωγράφος της Μέγαρας são os nomes em língua estrangeira usuais.

12 Panaritis, 2016, p. 08.

13 Apesar da excentricidade de vários episódios, também houve temas que não se destoaram dos outros artistas do estilo tardio de figuras negras: momentos dionisíacos, divindades – Atena, Apolo, Íris, Pã – trabalhos de Hércules e de Teseu, Ciclo Troiano, batalhas, caça, banquetes, atletas, danças, ritos e cotidiano das mulheres.

14 Panaritis, 2016, p. 38.

15 Idem, ibidem, p. 159.

16 Idem, ibidem, p. 48.

17 Glotz, 1946, p. 132-133.

18 Panaritis, 2016, p. 62.

19 Idem, ibidem, p. 141.

20 Halm-Tisserant, 1989, p. 68.

21 Influências menores igualmente foram notadas em pintores posteriores, como no de Emporio, de Inscrições, de Ésquines, de Tumbas e Aemon, todos fabricantes de *lékythoi* (Panaritis, 2016, p. 146).

22 Glotz, 1946, p. 128.

23 Francisco; Sarian; Cerqueira, 2020, p. 159.

24 Idem, ibidem, p. 151.

25 Panaritis, 2016, p. 175.

26 Francisco; Sarian; Cerqueira, 2020, p. 146.

27 Idem, ibidem, p. 147.

28 Idem, ibidem.

29 Os *lékythoi* do período intermediário – 460 a 450 AEC – eram diferentes: tinham um formato fino e cilíndrico que se abria abaixo do ombro. Já no final – 450 a 430 AEC – a abertura é pronunciada, formando um ângulo quase agudo com o corpo (Panaritis, 2016, p. 30).

30 Panaritis, 2016, p. 13.

31 Idem, ibidem, p. 18.

32 Disponível em: <<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?recordCount=5&start=0>>. Acesso em: 08/12/2025.

33 Halm-Tisserant, 1989, p. 67.

34 Idem, ibidem, p. 73.

35 Beazley, 1971.

36 Bormann, 1989.

37 Stefan Schmidt (2005); Eleni Hatzivassiliou (2010); Mario Torelli (2012); Thibault Girard (2015); Leonie Huf (2018).

- 38 Halm-Tisserant, 1989, p. 75.
- 39 Idem, *ibidem*.
- 40 Panaritis, 2016, p. 39.
- 41 Halm-Tisserant, 1989, p. 76.
- 42 Panaritis, 2016.
- 43 Borman, 1989.
- 44 Disponível em: <<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/imageViewerV2.asp?filename=\Vases\S-PIFF\35F95690861F4075904F1A6C3102FEFB\\image.tif>>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- 45 Panaritis, 2016, p. 42.
- 46 Halm-Tisserant, 1989, p. 74.
- 47 Calame, 1986.
- 48 Carlson, 2012.
- 49 Panaritis, 2016, p. 69.
- 50 Halm-Tisserant, 1989, p. 74. Na comédia aristofânica *As tesmoforiantes* a cena de depilação do púbis pelo fogo gerou terror no Parente de Eurípides (Duarte, 2010, p. 227) e certamente gargalhadas do público.
- 51 Keramopoulos, 1923, p. 113.
- 52 Bettermann, 2023, p. 01.
- 53 Idem, *ibidem*, p. 03.
- 54 Idem, *ibidem*, p. 07.
- 55 A comédia de Aristófanes sempre usou do recurso da tortura como um artifício cênico cômico, seja a de escravos, traidores da *pólis* ou por meio de metáforas: *Os cavaleiros* (v. 65-68); *As nuvens* (v. 748); *As vespas* (v. 938); *A paz* (v. 474); *As tesmoforiantes* (v. 1126-1135); *As rãs* (v. 610-625).
- 56 Ballengee, 2009, p. 37.
- 57 Halspels, 1936.
- 58 Halm-Tisserant, 1989, p. 77.
- 59 O Pintor de Megera adornou *lékythoi* com atos de afogamento coletivo, caçadores brandindo cabeças decaptadas como troféus e pessoas sendo torturadas pelo monstro Cila.
- 60 Halm-Tisserant, 1989, p. 79.
- 61 Panaritis, 2016.
- 62 Francisco; Sarian; Cerqueira, 2020, p. 149.
- 63 Idem, *ibidem*, p. 143.
- 64 Diodoro Sículo e Varrão, no séc. I AEC, citaram os trechos conhecidos do drama e afirmaram seu título como sendo *Lâmia*, o que foi referendado por Lactâncio, no séc. IV EC.
- 65 Ribeiro Junior, 2015, p. 168.
- 66 O fragmento de *Lâmia* foi, por muito tempo, julgado como uma parte de outro drama satírico fragmentado, *Bu-síris*, mas nas listas de peças de Eurípides preparada com dados do *Marmor Albanum* (IG XIV 1152), *Efêbos do Pireu* (IG II/III 2363) e *P. Oxy.* 2456, *Lâmia* já é considerada uma obra em separado (Ribeiro Junior, 2015, p. 171).
- 67 Ribeiro Junior, 2015, p. 174.
- 68 Montoza, 2016, p. 72.
- 69 Em *A assembleia das mulheres*, encenada já no séc. IV AEC, há a conversa entre a protagonista Praxágoras e as outras mulheres, no que uma delas diz: “eu mesma, claro, tomei, na surdina, o pau de Lâmio, que estava adormecido” / “ἔγωγέ τοι τὸ σκύταλον ἐξηνεγκάμην τὸ τοῦ Λαμίου τοῦτι καθεύδοντος λάθρῃ.”, no que outra responde: “este é daqueles paus que peída” / “τοῦτ’ ἐστ’ ἐκείνων τῶν σκύταλων ὧν πέρδεταί” (Aristoph., *Ekk.*, v. 76-78).
- 70 Fratantuono, 2023, p. 64.
- 71 Idem, *ibidem*, p. 64.
- 72 Mortoza, 2016, p. 78.
- 73 Idem, *ibidem*, p. 84.
- 74 Idem, *ibidem*, p. 80.
- 75 Ogden, 2013, p. 98.
- 76 Delcourt, 1958, p. 65.
- 77 Halm-Tisserant, 1989, p. 76.
- 78 Mortoza, 2016, p. 49.
- 79 Fratantuono, 2023, p. 62.