

A CULTURA VISUAL DO MUNDO DOS MORTOS NA CERÂMICA ÁTICA DO SÉCULO V A.C.¹

BRUNO DOS SANTOS MENEGATTI

Graduando em Artes Visuais (ECA-USP)

Bolsista de iniciação científica da FAPESP

brunomenegatti@usp.br

Orientadora: Prof. Dra. Camila Diogo de Souza (PESQUISADORA VISITANTE UFF)

RESUMO

Apresenta-se neste estudo um breve panorama da construção imagética, ideológica e social do mundo dos mortos a partir da análise da cerâmica funerária ática produzida durante o século V a.C. Examina-se também as transformações por ela sofridas em relação aos elementos iconográficos e as modificações por ela promovidas a partir do agenciamento com o âmbito social e cultural. Caronte é o principal agente dessa iconografia mitológico-funerária, devido seu caráter simbólico de anfitrião dos mortos em seu novo mundo, que agencia e assegura a passagem para o *au-delà* promovida pelos ritos funerários e o luto. O reino dos mortos é representado ao longo do século V a.C. tanto por meio de configurações mitológicas quanto pelos aspectos físicos da coexistência entre elementos materiais do mundo dos vivos e do mundo dos mortos. A elaboração de um *corpus* documental dessas imagens viabiliza sua análise a partir de abordagens distintas dos estudos visuais desenvolvidas ao longo do século XX que permitem uma compreensão estrutural, simbólica e a inserção das imagens nas dinâmicas sociais, considerando-a enquanto cultura visual.

PALAVRAS-CHAVE

Mundo dos mortos; cultura visual; cerâmica ática; século V a.C.; léцитos de fundo branco.

1 O presente texto constitui um recorte da pesquisa de Iniciação Científica intitulada "A materialidade do mundo dos mortos nas representações iconográficas da cerâmica ática do Período Clássico", sob orientação da Profa. Dra. Camila Diogo de Souza, desenvolvida no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) com bolsa FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), vigente entre 2017 e 2019.

ABSTRACT

This paper presents a brief overview of the imagery, ideological and social construction of the world of the dead from Attic funerary pottery produced during the 5th century BC. The aim is to analyze the transformations in this imagery considering the iconographical aspects and the modifications it produced by social and cultural agency. Charon is the main agent of this mythological-funerary iconography due to his symbolic character of host of the dead in their new world and who ensures the passage to the *au-delà* promoted by the funeral rites and mourning. The kingdom of the dead is represented throughout the fifth century BC through both mythological configurations and physical aspects of the coexistence between material elements of the world of the living and the world of the dead. The elaboration of a documentary *corpus* of these images makes possible its analysis from different approaches of the visual studies developed during the twentieth century that allow a structural and symbolic understanding and the insertion of the images in the social dynamics, considered as visual culture.

KEYWORDS

The world of the dead; visual culture; attic pottery production; 5th century BC; white-ground lekythoi.

CONTEXTUALIZANDO A CONSTRUÇÃO DO MUNDO DOS MORTOS

A construção do imaginário da morada dos mortos foi tarefa de várias gerações de artistas atenienses durante o século V a.C. e seus períodos adjacentes. O resultado desse esforço, como veremos, é um substrato sólido, que apesar de suas expressões variadas nas mais diversas formas de linguagens e contextos, ainda reverbera em nossos dias. O pensamento abstrato dos cidadãos áticos promoveu compreensões e concepções do reino dos mortos, como sua paisagem (natureza e arquitetura) e personagens (divinos e mortais), de modo a arquitetar associações expressas por meio da oralidade, da pintura e da literatura que fundamentaram a iconografia funerária do período promovendo a visualidade mitológica geral do mundo pertencente àqueles que faleceram. Há de se respeitar as distâncias entre os nichos sociais atenienses que articularam tal conjunto de elementos na construção de um mundo imaginário, entretanto ao observar atentamente cada narrativa clássica operada na dimensão do rito funerário e da comédia, por exemplo, notaremos no desenvolver do argumento central desse artigo elementos que contribuem para uma coesão própria de uma cenografia do Hades. Este recorte temático foi relegado ao segundo plano por muitos estudiosos da Antiguidade Clássica – provavelmente até pelos próprios atenienses – como um pretexto contextual para o desenvolvimento da narrativa heróica, cômica e mesmo funerária. No entanto, a originalidade deste estudo cabe na centralização do

tema do reino dos mortos em Atenas como detentor de uma historicidade própria através de elementos iconográficos e simbólicos que promovem dentro de um recorte temporal um imaginário comum que se capilariza numa variedade de narrativas e usos.

As representações da morte, do morrer e do mundo dos mortos na cerâmica ática possuem suas origens no Período Geométrico com as cenas de *próthesis* e *ekphorá*, que passam a ser representadas fora da dimensão funerária na técnica de figuras negras e figuras vermelhas durante o Período Arcaico e Clássico por meio de episódios mitológicos identificados como, por exemplo, a *Nekyia*² de Odisseu e a descida ao submundo de Hércules também realizando sua jornada ao Hades para capturar Cérbero.

Na documentação textual, observam-se representações do mundo dos mortos na *Odisseia* por meio dos sonhos de Aquiles – demonstrado adiante – no discurso da gênese divina na *Teogonia* de Hesíodo e, posteriormente, nas instruções pós-morte dos Poemas Órficos presentes em plaquetas funerárias de ouro, cuja produção foi intermitente durante a Antiguidade; em Aristófanes na comédia clássica *As Rãs* (obra também presente no cerne da argumentação deste estudo); e na imortalidade da alma na obra *Fédon* de Platão, que em sua obra filosófica nos traz reflexões do destino da alma humana após deixar este mundo. Na composição deste quadro, a narrativa ctônica e arquitetura de um cenário do Hades demonstrou-se sujeita às narrativas e usos centrais, cuja articulação e aproximação desta documentação torna-se uma tarefa tortuosa por se tratar de grupos sociais distintos, mais próximos da aristocracia com as fontes textuais, ou ainda, de grupos menos específicos ao abordar a cultura material – neste caso, a cerâmica grega – que move uma quantidade maior de indivíduos com acesso às imagens devido à extensão da produção, comercialização, circulação, consumo e descarte. Portanto, a partir da análise sistemática de cada documento, e por seguinte, as variáveis da composição do reino de Hades, não notamos uma aleatoriedade com fins de ilustrar e contextualizar rapidamente a paisagem na qual os personagens humanos ou mitológicos acessam, tal qual é o argumento utilizado por Francisco Abellán (1995) no livro *Los caminos de la muerte: Religión, rito e iconografía del paso al más allá em la Grécia antigua* ao pontuar que “nenhum trabalho cujo objetivo é narrar ou ilustrar a passagem para o além foi preservado e, quando as descrições do mundo dos mortos são enfrentadas, elas surgem como motivos secundários ou meras aventuras literárias. (...) [Trata-se, portanto de] uma licença literária para poder incluir rapidamente uma série de narrativas que, de outra forma, o protagonista e o leitor não poderiam conhecer” (ABELLÁN, 1995, p. 16). Em parte, a afirmação de Abellán é correta, porém imprecisa. A cenografia é coesa e sistematizável e suas mudanças são coletivas e não pertencentes a um único grupo social. A compreensão deste ponto é fundamental para o decorrer assertivo

2 A *Nekyia* trata-se de um evento ocorrido na *Odisséia* em que Odisseu vai ao mundo dos mortos em busca dos dons advinhos de Tirésias (Hom. *Od.* XI.139-149). Este tema foi pintado por Polignoto no templo de Delfos na metade do século V a.C. e descrito por Pausânias séculos à frente no texto “Descrição da Grécia” onde o autor se debruça no relato de muitos monumentos gregos (Paus. *Des. Gr.* X.25.1-31.12).

da argumentação proposta, pois é a partir da experiência grega de viagens ao mundo dos mortos, que temos em Virgílio e Dante Alighieri, por exemplo, novas superposições de visões e acepções do tema³.

REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS: *da iconografia-iconologia à cultura visual*

Durante o século V a.C. em Atenas, floresce uma iconografia funerária, cujas ações na vida social ateniense e no exercício criativo das articulações individuais do substrato mitológico comum⁴ do período promoveram efeitos em outras linguagens, contextos e sentidos mais amplos que os mitos também operavam. É neste sentido que se entende o conceito de *Cultura Visual* de uma sociedade localizada no tempo e espaço nas abordagens iconográficas mais atuais. Os estudos iconográficos do início do século XX⁵ foram alvos de crítica durante as décadas seguintes devido seu caráter estrutural e positivista. Foi a partir destes questionamentos de uma análise redutora da imagem em si mesma e do momento geral que as ciências humanas viveram durante a década de 1960 com a *virada linguística*, que o objeto visual se tornou um veículo simbólico e que passou a promover acesso à dimensão ideológica das formas. Neste berço nasceu a Arqueologia da Imagem tutelada pelos estudos semióticos e

3 De acordo com Radcliffe G. Edmonds III na obra *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the "Orphic" Gold Tablets* (2004), "os mitos escatológicos gregos fornecem um objeto de estudo particularmente interessante a esse respeito, é claro, porque eles estabeleceram os termos para muito do discurso posterior sobre a vida após a morte na civilização ocidental. Não apenas as sociedades helenísticas e romanas, mas também os impérios cristãos posteriores, debateram a imortalidade da alma e seu destino após a morte em grande parte em termos de imagens e nomes emprestados da mitologia grega." In: EDMONDS, R. G., III. *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the "Orphic" Gold Tablets*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 3.

4 Este substrato mitológico comum, aqui mencionado nestes termos, refere-se a um conjunto de elementos formais operacionalizados de forma semelhante em diversos nichos da produção cultural ateniense e produzindo, portanto, um *corpus* coeso e historicizável do reino dos mortos. O substrato, ou a forma geral de cenografização do Hades, foi utilização por pintores, oradores, filósofos e dramaturgos gregos em prol de seus próprios interesses narrativos sujeitos a funções diversas, de modo secundário e num primeiro olhar, apenas contextual, sem qualquer compromisso ou reflexão de uma tradição anterior. Um olhar mais generoso e analítico sobre essa documentação, objetivo central deste estudo, traz à superfície esta cadeia de relações, demonstrando que não se trata de representações descompromissadas, mas sim correlacionadas a toda uma cultura visual de seu próprio tempo e espaço.

5 Há uma tradição na História da Arte durante os últimos dois séculos de abordagens das imagens figurativas que ficou conhecida como iconografia e iconologia, cuja sistematização ainda pertinente aos estudos presentes remonta o século XX. As análises iconográficas de Erwin Panofsky, assim como os estudos atribucionistas da cerâmica grega de John Beazley, apresentam a importância do método documentário de interpretação para a identificação de constâncias e dissonâncias dependendo dos interesses do pesquisador. Recorrências de estilos, formas, temas e inclusive artistas são possíveis de serem elocubradas a partir do exame comparativo das imagens. Limitados pelas reflexões promovidas pelo seu próprio objeto, a imagem, pouco se remeteu à sua materialidade. O estudo da imagem no início do século XX deve, em grande medida, à Filologia e, portanto, considerando a imagem como ilustração dos textos antigos.

inexoráveis às análises de Phillip Bruneau⁶, um dos principais expoentes deste novo campo investigativo durante e após a década de 1970. É fundamental compreender que para Bruneau (1984) a imagem não é uma simples reprodução do mundo da vida, pelo contrário, toda representação é uma idealização de uma série de elementos que articulamos dentro de uma linguagem.

Os vasos cerâmicos durante o século V a.C. em Atenas, cujas pinturas estiveram presentes dos banquetes aos túmulos, resguardaram suas continuidades e especificidades narrativas do reino dos mortos de acordo com as articulações artísticas dos pintores e das preferências de suas clientelas. Embora o *tema* da morte possua a esfera mitológica como ponto de inflexão com o mundo da vida, temos testemunhos materiais de uma manipulação deste *referente* mágico de acordo com a diversidade das intenções dos pintores de vasos, da mesma maneira que a variação sujeita aos diferentes usos pelos consumidores.

Os estudos da imagem passaram a se tornar cada vez mais amplos e complexos a partir da inserção de questões que abrangem sua dimensão material e social na esfera da produção cultural⁷, criticando uma espécie de fetichismo semiótico⁸ que atribui à imagem uma valoração da forma estética em detrimento do suporte material e inserção nas dinâmicas sociais. Nesse sentido, os significados e a interpretação das imagens buscam ir além do processo de reconhecimento do referente da imagem e tentam alcançar os papéis, usos e funções que a imagem possui na sociedade, definindo-a integralmente como *cultura visual*.

6 De acordo com Bruneau em seu artigo *De L'Image* (1984), o estudo iconográfico trata-se da descrição de elementos formais e fundamentais da imagem, de modo a evidenciar suas singularidades técnicas, como o traçado do pincel que compõe a decoração, assim como a cromaticidade e as características formais figurativas, exercendo um processo primevo de identificação e classificação. No entanto, a originalidade do método consiste na inserção do paralelismo analítico com os referenciais temáticos, ou seja, com aquilo que é representado pelo artista ou, se preferirmos, produtor de imagens. De acordo com o autor, "a boa tradição da História da Arte, que se interessa quase que exclusivamente pela estética, considera a obra artística um mero jogo de formas", desse modo cabe à Arqueologia da Imagem, "revelar a identidade dos processos sobre a diversidade infinita de realizações" constituintes do corpus imagético (ALDROVANDI, 2009, p. 40, apud BRUNEAU, 1986, p. 252-256).

7 Esta nova abordagem possui suas raízes na década de 1990 e busca, com o escopo das disciplinas das ciências humanas, uma teoria da imagem. A Arqueologia da Imagem pretende a existência de um ambiente compartilhado entre a linguagem e a visualidade. O que tem sido chamado de "a virada pictórica" é justo para suceder a "virada linguística". O modelo proposto por Martin Jay de "ler as imagens" e "ver os textos" serviu produtivamente como a metáfora aos modelos de espetatorialidade e visualidade que se recusam a ser redescritos em termos inteiramente lingüísticos. "O visual está resistindo à subsunção sob a rubrica da discursividade; a imagem está exigindo seu próprio modo de análise." In: BRENNAN, T.; JAY, Martin. (eds.). *Vision in context. Historical and contemporary perspectives on sight*. London: Routledge, 1996, p. 1.

8 Segundo Meneses no artigo *Rumo a uma "História Visual"* (2005) "não é de estranhar, pois, que a Semiótica esteja ocupando um lugar em que há pouco dominava a Iconografia/Iconologia de Panofsky, com a mesma ênfase na estrutura, na imanência, e até mesmo num certo essencialismo, acompanhado, muitas vezes por um subreptício fetichismo no tratamento das imagens". In: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Rumo a uma "História Visual"*. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 5.

As séries iconográficas são vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. (...) Assim, a expressão “História Visual” só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a dimensão visual da sociedade. “Visual” se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento — embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual. Mas são os problemas visuais que terão de justificar o adjetivo apostro a “História” (MENESES, 2003, p. 27-28).

Meneses no artigo *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares* (2003) propõe três focos entrelaçados de análise como norteadores dos novos estudos visuais, de modo a elucidar as questões da experiência visual de uma determinada sociedade do espaço-tempo formada por categorias discursivas e práticas. Assim, o primeiro desses eixos, o *visual*, consiste na iconosfera, ou seja, trata-se daquilo que é produzido, circulado, consumido e preferencialmente inserido no mundo das imagens e estímulos visuais. Como Atenas apresenta-se como uma sociedade em que as alegorias são difundidas amplamente em imagens por meio de construções arquitetônicas, afrescos, vasos cerâmicos, terracotas e estatuária, o estatuto da visão é privilegiado, como ocorre em poucos exemplos históricos. A dimensão visual, ou a visualidade ateniense, é, de fato, um dos motores sociais mais capilarizados na pólis, mas compartilha “variações, combinações e recombinações” no universo dos sentidos⁹.

O segundo foco trata-se do *visível*, relativo à construção das imagens ligadas ao poder e a tradição. Nem toda representação visual de um mito, por exemplo, apresenta apelo popular ou interesse político, pois depende das relações de produção e circulação de objetos e das dinâmicas da sociedade. Esta veiculação do que é adequado e inadequado na dinâmica interna de uma sociedade é capaz de produzir recorrências iconográficas, estilísticas e formais e, portanto, uma certa padronização da produção, um substrato que o artista pode articular sua individualidade dentro de determinadas limitações. Àqueles que se adequam melhor às demandas sociais adquirem notoriedade e passam a nortear as novas produções dentro das relações dialéticas e temporalidades sociais.

Este constitui o último foco, a *visão*, que se refere aos modos de ver de uma sociedade. Trata-se da síntese entre o que é produzido e consumido dentro de um

9 “(...) os esquemas compositivos da arquitetura grega (principalmente a do templo) são de matriz essencialmente tátil, que preserva, na fórmula modular, a personalidade dos componentes. (...) No próprio urbanismo, seja nas cidades, seja nos santuários, há ausência manifesta de uma ordem visual organizada e global. A relação entre as partes não é visual, é também tátil. A figuração arcaica (que teve muitas repercussões) é de caráter ostensivamente analítica. A escultura não contempla relações espaciais, mas a identidade das partes, cuja articulação permanece sempre apreensível. Na Geometria, diversamente do que ocorre no Ocidente moderno, no qual o que conta é como as formas aparecem ao espectador, na Grécia antiga era como as formas podiam ser sentidas, como pelo tato” (MENESES, 2005, p. 8).

recorte temporal, o “olho da época” que, ressignificado para cada indivíduo em sua dimensão subjetiva, resulta numa série de interações entre sujeito-objeto capazes de reverberar padrões de gosto. Para Meneses, a *visão* é a etapa final da cadeia em que a imagem que chega ao observador, após a produção e construção, é então percebida, avaliada e julgada a promover “os modelos e modalidades do olhar (o olhar de relance, o olhar patriarcal, o olhar reificador, o olhar masculino, o olhar turístico, o olhar erótico, o olhar casto, o olhar reprimido ou condicionado etc.)” (MENESES, 2005, p. 2).

■ O REINO DE HADES: *entre a morte, a mitologia e Atenas*

Este estudo busca, portanto, refletir sobre a *visualidade* do reino dos mortos na *cultura visual*, de modo a oferecer a sua pequena contribuição aos grandes estudos sobre o tema a partir da análise dos léцитos de fundo branco devido seu caráter exclusivamente funerário – ou seja, acompanhava o morto em sua sepultura – e detentor da maior amostra visual na região da ática durante o século V a.C.¹⁰ Dentre os motivos da ascensão dos léцитos brancos para além do processo de evolução formal (estética), foi seu condicionamento às situações especiais da democracia ateniense já em meados do fim do século VI a.C, quando – em 508 a.C. – Clístenes promoveu uma série de reformas de tradição soloniana que buscavam a isonomia da vida pública. Os funerais, de acordo com Plutarco, foram regulados de modo a desaprovar o luxo e ostentação de grandes monumentos funerários – como as estelas – da mesma maneira que a restrição da lamentação da *próthesis* pelas mulheres e da *ekphorá*, cortejo fúnebre acompanhado também pela lamentação pública ao morto (Plut. *Vit. Sol.* XXI.4-5). O lamento feminino foi resguardado à esfera privada, onde a *pólis* não exercia a mesma influência. Posteriormente, também foi atribuído ao cemitério público *Demosion Sema* os enterros públicos para os guerreiros mortos na guerra contra os persas durante a primeira metade do século V a.C. É nesta medida que já podemos observar o encaminhamento de longas contradições ao longo de todo o século V a. C. entre aristocracia e cidadãos atenienses, seus valores familiares, e a promoção do espaço público através da democracia (CERQUEIRA, 2014, 87-89).

10 Testemunhos únicos da produção cerâmica ática no século V a.C. em relação à sua função exclusivamente funerária, os léцитos de fundo branco também são um registro raro da pintura policromada presente nos afrescos gregos que não chegaram até nós. Estes objetos tratam-se, no século V a.C., de veículos de uma originalidade técnica que marcou o processo de complexificação das representações de fundo branco. Atualmente, apesar do registro de peças com a policromia preservada, são os vasos as maiores amostragens desta produção. A pintura policrômica após a queima está sujeita a uma maior fragilidade de preservação do que àquela aplicada no vaso antes dele ser submetido à altas temperaturas no processo de queima em fornos fechados permitindo a fusão da pintura na cerâmica e, portanto, uma maior durabilidade das imagens. Daquilo que permaneceu destes vasos com policromia, estão as silhuetas das formas figurativas, semelhantes a produção no estilo de esboço, cujas formas eram apenas delineadas sob o mesmo fundo branco. Contudo, a originalidade dos léцитos de fundo branco também está na temática de seu repertório iconográfico relacionada à sua função específica: carregam narrativas mitológicas e relacionadas às dimensões do rito funerário. Caronte, Hermes *psychopompós*, *Thánatos* e *Hypnos* são as entidades ctônicas principais na construção desta imagética funerária.

Apesar dos léцитos de fundo branco consistirem a maior amostragem das representações iconográficas do reino dos mortos, estes objetos possuem uma iconografia muito mais ampla e diversificada, como cenas domésticas e visitas à tumba do morto sem qualquer conotação mitológica¹¹. Contudo, em relação à morte, ao morrer e a dimensão mitológica, cenas com Caronte, o barqueiro infernal, *Thánatos*, a personificação da morte, *Hypnos*, a entidade do sono e Hermes *psychopompós*, o guia das almas para o mundo dos mortos, são as mais recorrentes¹². Outras divindades são representadas em menor escala como Perséfone e Hades, os governantes do reino dos mortos; assim como Deméter, a mãe de Perséfone. Devido seu caráter funerário, os léцитos de fundo branco também apresentam a representação dos mortos, seja em forma corpórea ou metafísica, como *eidolon*, a despersonalização da individualidade ou “alma” do falecido. A evocação desses personagens divinos traz a representação do reino dos mortos sem necessariamente apresentá-la de forma central com atributos cenográficos e espaciais, pois estes personagens são parte da própria ontologia do mundo de Hades¹³.

11 Na obra *Picturing Death in Classical Athens, The Evidence of the White Lekythoi* (2005) de John Oakley, argumenta-se que “assim, existem várias razões importantes e sólidas para que uma gama limitada de imagens seja encontrada nos léцитos brancos e policromados, que pode ser resumido da seguinte forma. Primeiro, as imagens estão intimamente ligadas ao rito funerário, refletindo os três principais estados envolvidos com os ritos de passagem. Segundo, eles servem como modelos de como o *oikos*, especialmente as mulheres, mas também os homens, até certo ponto, devem lidar com a morte, refletindo as emoções e obrigações adequadas que eles têm, para que os mortos não reajam mal. E finalmente, eles oferecem segurança, lembrando aos vivos que seus entes queridos não estão completamente perdidos, e que eles e suas famílias, passadas e presentes, sobreviverão com sucesso à transição para um novo estado de ser. Isto foi contratado quase constantemente em guerra, onde os atenienses que perderam um ente querido seguramente favoreceriam imagens que ofereceram apoio e consolação.” (OAKLEY, 2005, p. 231).

12 Para este estudo, foram catalogados 94 léцитos de fundo branco de função exclusivamente funerária com pinturas mitológicas de caráter ctônico. Considera-se, portanto, que a imagem deve ser lida como documento preferencial e não como objeto de estudo – sendo este último a sociedade que a produziu – convém ao mesmo tempo, a necessidade da articulação de outras fontes para a compreensão da dinâmica histórica exercida pelas imagens em Atenas, durante o século V. A construção de um *corpus* imagético, o catálogo foi a etapa inicial e primordial para a reflexão de associações e dissociações de indivíduos artistas na produção de suas próprias imagens sobre o mundo dos mortos, tanto em seus legados quanto em sua própria contemporaneidade – transmitidos pelo vaso cerâmico no mundo grego e nos seus arredores por séculos e também a todos nós, mais de dois milênios à frente.

13 Ao resguardar distanciamento das tortuosas discussões sobre a definição de mito, Edmonds (2004) demonstra uma separação entre a narrativa mitológica promovida pela mente dos artistas e os contos tradicionais dos quais tanto o próprio artista quanto o público estão embebidos socialmente. Estes contos tradicionais são parte do substrato comum compartilhado por uma mesma dimensão simbólica que inunda de significado o conto, o poema, a pintura etc. Dessa forma, pela razão de nós pertencermos a um outro tempo e longe do contexto ateniense original do século V a.C. não compartilhamos das mesmas conexões cognitivas que promovem um único pensamento abstrato com alegorias e metáforas da época. A documentação levantada, sobretudo os léцитos de fundo branco foram obras produzidas para o consumo ateniense do século V a.C. e não para milênios à frente e, assim, a nossa compreensão para além do que retrata a imagem nunca será totalizadora. Contudo, as elucubrações a respeito do alcance dos significados simbólicos das representações do mundo dos mortos deverão ser sempre pleiteadas na tentativa de reconhecimento das inserções dos registros materiais que chegaram e continuam vindo até nós. O mito presente no imaginário comum é expresso cotidianamente por indivíduos nas mais diversas formas. É parte, sobretudo, de um sistema simbólico compartilhado pelos habitantes da região

De todas essas cenas, nos deteremos nas representações de Caronte por se apresentarem como as mais expressivas da cultura visual da morte e morrer dos lébitos de fundo branco¹⁴. Ao mesmo tempo, são estes vasos funerários o principal suporte da iconografia do barqueiro do mundo dos mortos, com raríssimas exceções encontradas durante o processo de catalogação¹⁵. Há, portanto, uma evidência categórica da relação mútua entre imagem e suporte. Essa hipótese é corroborada pelo caráter simbólico de Caronte na esfera do luto associado ao lébito funerário, da despedida e da boa passagem dos mortos ao *au-delà*, o mundo além do mundo dos vivos. Trata-se do principal anfitrião da nova existência daqueles que partiram do mundo dos vivos na companhia dos guias das almas ao reino dos mortos, nos braços de *Thánatos* e *Hypnos* ou conduzidas pelas mãos de Hermes *psychopompós*.

da ática que, ao ser empregado na pintura de vasos, dispensa maiores justificativas, enquanto as formas de uso, as articulações do mito, devem ser constantemente evidenciadas ao público afim de persuadi-lo ao consumo face à concorrência de difusão mitológica semelhante. Portanto “um mito ou ritual é uma expressão particular criada a partir de material tradicional, um conto tradicional pode ser definido como todo o conjunto de histórias centradas em torno de um determinado elemento tradicional, seja um personagem como Teseu, uma estrutura de enredo como matar um monstro ou até um ritual como sacrifício. Todos os contos que envolvem Teseu como um personagem central evocam na plateia uma lembrança das outras histórias que foram contadas sobre o herói, as associações ligadas a esses outros contos aumentam o significado do conto individual. Da mesma forma, contos que mostram o herói matando um monstro lembram outros contos com esse padrão de ação, de modo que Teseu matando a porca de Megara evoca o assassinato do Leão de Nemeia por Hércules, sem mencionar o Javali de Erimanto. Assim, enquanto um mito é moldado e definido pelo narrador, um conto tradicional é uma classificação secundária, definida pelo público que faz as associações entre os diferentes mitos, agrupando várias falas.” (EDMONDS, 2004, p. 10).

14 Nos registros atenienses escritos e contemporâneos aos lébitos, pouco nos chegou sobre Caronte, entretanto, é deste mesmo período as primeiras menções escritas do barqueiro de Hades em um fragmento do poema épico chamado *Miníada* (SOURVINOU-INWOOD, 1985, p.303). Nesta escassa literatura do século V a.C. que faz menção ao Caronte, poucos dos seus atributos físicos são descritos. É possível que os lébitos de fundo branco tenham sido os primeiros experimentos da construção imagética deste personagem, de modo que após o Período Clássico tenham participação fundamental na gênese da imagética reverberada nas obras de Virgílio e Sêneca. Na *Eneida* de Virgílio, autor muito posterior ao século V a.C., Caronte é descrito com barba e cabelo grisalhos, configurando uma figura masculina idosa, porém viril (Verg. *Aen.* VI.295-312). Veste uma túnica amarrada por um único nó sobre os ombros nos remetendo a uma peça de vestuário denominada de *exomis*. Dois séculos depois, Sêneca ainda irá descrever o barqueiro novamente como um homem velho, com barba, bochechas afundadas, vestido com um traje sujo preso por um nó e que porta um longo bastão, o varejão, para seu ofício (Senec. *Herc. fur.* 726). Apesar do seu caráter estritamente funerário, destinado às oferendas aos mortos, o lébito de fundo branco foi alvo de uma contemplação ampla o suficiente para a adquirir um status na esfera visível da sociedade ateniense principalmente na esfera produtiva, cuja visão fomentada nas relações de mercado e consumo foi transmitida para as próximas gerações após séculos.

15 O vaso com representação de Caronte mais antigo do levantamento realizado para o corpus documental apresenta uma grande quantidade de *eidola* e data da virada do século VI a.C. para o século V a.C. Trata-se de um suporte cerâmico para vasos localizado com o número 560 em Liebienghaus, Frankfurt. O objeto foi reconstituído e as partes originais registram Caronte sentado em sua barca, vestido com um *himátion* e acompanhado por uma grande quantidade de *eidola*. Dessa forma, a presença inexpressiva do Caronte neste período em comparação com a recorrência substancial do barqueiro nos lébitos de fundo branco demonstra uma ruptura iconográfica promovida pela ascensão do século V a.C. e do novo estilo de fundo branco. A ausência de atribuição deste objeto demonstra por sua falta de comparações também a sua excepcionalidade diante da produção de vasos do mesmo período, ainda que pertença notadamente ao estilo de figuras negras.

Caronte é geralmente acompanhado de sua barca e portando um varejão, juntamente com *eidola*, representações de pequenos humanóides alados, que recebem os recém mortos pintados em seus corpos físicos. Um *eidolon* consiste em uma existência inconsciente que segundo Emily Vermeule, no livro *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (1979), “chora seu próprio corpo perdido e a luz do sol de maneira repetitiva e sem criatividade” (VERMEULE, 1979. p.8):

Pode durar para sempre como uma imagem no submundo, se o seu dono vivo tivesse entrado na mitologia ou na história, ou pode ser esquecido quando essa identidade na Terra desapareceu da memória comum. Essa resistência no submundo não é exatamente a mesma coisa que a imortalidade. A *psique* em particular no submundo não está precisamente disponível para qualquer poeta necromântico que se preocupa com isso, mas muitos perderam sua individualidade, e são vistos em multidões ou voam anonimamente para receber novos mortos (VERMEULE, 1979. p. 8).

Da mesma maneira que Caronte, as entidades *eidola* são atributos exclusivos do reino dos mortos, que além do seu caráter escatológico, do destino final de todos os vivos, é um elemento de construção de um ambiente mitológico específico¹⁶. Esta iconografia se mostra como um dos principais veículos da visualização do outro mundo, de suas divindades ctônicas, da cenografia do reino dos mortos, da mesma maneira como o destino de sua própria alma.

De modo geral, Oakley define a existência de dois grandes grupos de cenas que aqui nos servirão de ponto de partida. O primeiro grupo trata-se do Caronte sozinho ou acompanhado pelo morto, por *eidolon*, Hermes *psychopompós*, por outros mortos ou, ainda, por um humano vivo que se despede do falecido. Este conjunto iconográfico dura todo o período de produção dos léцитos de fundo branco policromados. O segundo grupo iconográfico tem início apenas em 430 a.C., em que o Caronte, barqueiro do Hades, aparece em cenas junto à sepultura e não é acompanhado pelos mortos (OAKLEY, 2005, p. 125).

Caronte iconograficamente associado às *eidola* é comum na primeira metade do século V a.C., como no léцитo do Pintor *Sabouroff* (Figura 1), onde estas pequenas entidades antropomorfizadas aparecem em grande escala, comparável a uma antiga composição de figuras negras (ver nota 14). O tema geral é funerário, embora lastreado no substrato mitológico semelhante ao episódio homérico quando Pátroclo, ao chegar ao reino dos mortos, contacta Aquiles por meio do sonho exigindo que seus

¹⁶ No *corpus* documental levantado neste estudo, uma série de elementos cenográficos é categorizada da seguinte forma: sete léцитos de fundo branco com cenas do Caronte acompanhado por *eidola*, outros nove exemplares de cenas do barqueiro compartilhadas com estelas funerárias e vinte dois léцитos de fundo branco com algum tipo de representação de vegetação. A presença de arbustos vegetais, rochas e hastes de junco – vegetação de margem de rios – é a maior amostragem deste conjunto de vasos, sendo o Pintor *Reed* o principal pintor do Caronte com doze vasos e onze destes são decorados com hastes – que derivou o nome do pintor – cuja única exceção à regra trata-se de uma pintura onde uma estela funerária ocupa a paisagem (142468, localizado no Museu Nacional de Varsóvia; ver nota 21).

ritos funerários sejam executados o quanto antes, pois sua passagem pelos rios infernais é impedida por uma grande população de *eidola* (Hom. *Il.* XXIII, 58-69). Entretanto, em léцитos de fundo branco com a presença de Caronte é mais recorrente uma reduzida quantidade, se não apenas uma única representação dessas entidades.



Figura 1. Desenho da cena do lécito de fundo branco com a presença de Caronte, Hermes, morta e *eidola*. Atenas, National Museum: 1926. (MENEGATTI, B.)

É o caso dos léцитos do Pintor *Tymbos*, de Atenas (Figura 2) o de Oxford (Figura 3) que apresentam a mesma composição iconográfica; Caronte acompanhado por apenas um *eidolon*. Aspectos formais divergem entre esses dois vasos como a postura e composição física do barqueiro, podendo ser mais viril e robusto ou franzino, ereto ou encolhido. Atrás de Caronte, em ambas as pinturas, há uma vegetação em haste, geralmente interpretadas como hastes de junco, vegetação característica das margens de rios. Há também um *eidolon* que se aproxima da figura do barqueiro com os braços estendidos e aparentemente portando uma espécie de manto. No lécito de Oxford, Caronte franzino e encolhido apresenta um gesto de receptividade ao estender a mão para a pequena figura à sua frente. É, portanto, notável o interesse pelo paisagismo das cenas mitológicas em decorrência de uma preferência por um sintetismo que aborde aspectos na paisagem de identificação imediata da cena mitológica-funerária.



Figura 2. Desenho do lécito de fundo branco com a presença de Caronte e *eidolon*. Atenas, National Museum: 1926. (MENEGATTI, B.)

Figura 3. Desenho do lécito de fundo branco com a presença de Caronte e *eidolon*. Oxford, Ashmolean Museum: V547. (MENEGATTI, B.)

Ainda contemporâneo aos lébitos do Pintor *Tymbos*, está o lébito de figuras negras de Boston (Figura 4), do Pintor de Londres E342, que apresenta um notável cuidado com os detalhes. A vegetação é mais densa e cobre todo o espaço da cena, enquanto Caronte possui seu *quítôniscos* e barca preenchidas por verniz negro. Pouco dos traços do artista resistiu à ação do tempo, mas ainda é observável um detalhamento das mãos de Caronte ao segurar o longo varejão, assim como seus traços faciais. Logo a sua frente, um *eidolon* está presente voando para a direita, assim como um outro, mais adiante. A grande novidade é a presença de dois indivíduos, uma figura jovem, pela baixa estatura e uma figura feminina identificada pelos vestígios de pintura branca na face¹⁷.

¹⁷ Indivíduos na presença do Caronte, geralmente são entendidos como os próprios mortos a quem o lébito foi oferecido. A relação entre a produção e o consumo de cenas associados ao oleiro e às famílias dos mortos, indicada pela representação carnal de seus entes queridos, seja como jovens, homens ou mulheres, passa a fortalecer a proximidade entre a oferenda e o morto, ao invés das representações genéricas das figuras das *eidola*. Esta relação entre Caronte e o morto como representação da transição da vida à morte é fortalecida com a presença de uma cena de despedida entre o indivíduo morto e seus familiares. Contudo, há de se notar os limites pouco delineados presentes em cada representação de modo a distinguir os mortos dos vivos que compartilham a cena. De acordo com o Rebecca Georgiades em sua tese *Understanding Attic Representations of the Deceased in the Afterlife in Text and Image during the 6th and 5th Centuries BC* de 2016, essa distinção é promovida a partir de atributos visuais que indicam indiretamente, as singularidades de cada personagem na cena: "além disso, 24 representações do fale-

No lécito de fundo branco de Cracóvia¹⁸ aparece Hermes *psychopompós*¹⁹ tradicionalmente representado usando um chapéu sem abas com asas, com a perna sobre uma pedra diante de Caronte dentro de sua barca acompanhado por uma figura feminina envolvida em um manto escuro e sentada com a cabeça baixa apoiada por sua mão. A barca de Caronte é tida por Eurípedes como alvo de um evento fúnebre e excepcional. Não são comuns às pessoas que se atrevem a velejar sobre os rios infernais, senão aos mortos (Eur. *Alc.*, 435-443), o argumento é corroborado por Pausânias²⁰ que, em sua descrição da *Nekyia de Polygnotos*, apresenta o Caronte com mais de um morto em sua embarcação (Paus. *Desc. Gr.*, X.28.1-3).

cido mantêm contato visual com Caronte, enquanto 15 representações são simplesmente observadas pelo Caronte, atraindo o foco do espectador para o falecido como o assunto principal da cena. Através dos gestos, interações e contato visual de Caronte, o falecido se torna a figura mais notável da cena. No geral, o desânimo e a inatividade caracterizam os mortos conscientes nessas cenas. Eles frequentemente aparecem envoltos em mantos, aludindo a mortalhas funerárias, que os distinguem das outras figuras da cena, como a juventude masculina” (GEORGIADES, 2016, p. 34). Elementos imagéticos como o contato visual unilateral a partir do Caronte ou recíproco entre o barqueiro e o morto, portanto, sugerem, para Georgiades, a possibilidade da atribuição como personagem falecido. Esta possibilidade de indicação aparenta a inserção de uma dimensão subjetiva na interpretação da iconografia devido a semântica regional e temporal do uso de linguagem não verbalizada, porém representada visualmente. Para Fábio Cerqueira no artigo *Abordagens mitológicas na iconografia funerária da cerâmica ática (510-450 a.C.): repensando a periodização* (2015), a representação do corpo para expressar gestos que promovam a identificação de personagens nas pinturas de vasos adquire uma função para além da simbolização de objetos, como o caso da lira, enquanto atributo de identificação do morto nas cenas de visita ao túmulo: “a iconologia destes vasos aponta que, na perspectiva realista, de representação denotativa das práticas rituais, o *aulós* é o instrumento do culto funerário, ao passo que, na perspectiva idealista e mística, a *lýra* é o instrumento que caracteriza a vida dadivosa das almas eleitas no além-túmulo. A *lýra* ao mesmo tempo carrega consigo um magma de significações imaginárias tecido por crenças que vão das Musas às Sereias, do orfismo à astronomia.” (CERQUEIRA, 2015, p. 86)

18 O objeto de referência está localizado em *Czartowski Museum*, Cracóvia, com o número de inventário 1251 e pode ser consultado de forma online pelo Beazley Archive: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/F8CAACA6-A5A8-45B3-B3CD-136D1AF73727>

19 Hermes *psychopompós* é descrito como o guia das almas e detentor de atributos que promovem o exercer de sua função mitológica de conduzir os mortos para o reino dos mortos: E Hermes, o cilênio, convocou as almas/ dos varões pretendentes. Tinha nas mãos a vara/ bela, dourada, com que enfeitiça os olhos dos varões/ que bem entender, e outros, adormecidos, desperta./ Com ela agita e conduz, e elas seguem, guinchando./ Como morcegos no recesso de prodigioso antro/ guinchando, voam, quando, da colônia, algum/ tomba da pedra (seguram-se mutuamente no alto)/ assim elas, guinchando, seguiam juntas; chefiava-se/ o benéfico Hermes pelos caminhos brumosos. (Hom. *Od.* XXIV.01-10)

20 Este excerto de Pausânias apresenta elementos que legitimam a possibilidade de Caronte levar outros mortos ao mesmo tempo ao apontar uma quantidade plural a bordo da barca. Assim, um segundo morto na cena pode significar uma dupla morte ou mesmo além das cenas de despedidas, possíveis cenas de reencontro entre familiares mortos. Por meio da economia de expressões nos rostos das figuras apresenta uma cena sem muitas emoções, mas direta devido a frequência de expressões distantes de um hermetismo que nada revela. Outro ponto revelado por Pausânias é a velhice do barqueiro do reino de Hades com remos, assim como a presença de juncos às margens do rio Aqueronte na pintura de Polygnotos. Esses elementos apresentam uma capilarização da iconografia dos lébitos de fundo branco em outras linguagens. Ainda que o Caronte seja na cerâmica uma exclusividade da iconografia funerária, o barqueiro aparece reverberando um conjunto iconográfico muito semelhante aos lébitos de fundo branco no relato de Pausânias, mas servindo outros propósitos alheios às tradições fúnebres.



Figura 4. Desenho do lécito de fundo branco com a presença de Caronte, *eidola*, Hermes, jovem morto e uma figura feminina. Boston, Museum of Fine Arts: 95.47. (MENEGATTI, B.)

Os lébitos até então apresentados promovem uma exposição cenográfica essencialmente mitológica associada a elementos materiais (rio, vegetação) ressignificados para uma ambientação ctônica e que servem aos propósitos funerários intrínsecos ao suporte cerâmico da imagem. Todavia, compartilham um ou outro elemento iconográfico pertencente ao mundo dos vivos, como os próprios acompanhantes humanos em cenas de despedida.

O lébito de Paris (Figura 5) apresenta uma estela funerária representada com degrais, uma coluna central com seu topo ornamentado com palmetas e fitas. Uma faixa de linguetas também decora a estela. Esta cena apresenta um lébito de fundo branco sobre o monumento funerário acompanhado por uma figura humana que tradicionalmente consistiria na figura do morto. Entretanto, este personagem assume o papel de visitante do túmulo de acordo com Oakley: “uma mulher do outro lado da sepultura segura um alabastro e uma cesta com *taínia*. Ela é uma visitante ou a falecida? No caso de um homem com Caronte, há pouca dúvida que ele é uma sombra, mas a mulher apresenta um problema, especialmente aquele sobre o lébito de Havana. Ela segura um aríbalo e estrígil, objetos mais apropriados para um homem morto, sugerindo que ela não é uma morta, mas uma visitante do túmulo” (OAKLEY, 2005, p. 120).

O lébito de Nova York²¹ representa uma figura humana de estatura menor que

21 O objeto de referência está localizado em Metropolitan Museum, Nova York com o número de inventário 72.26 e pode ser consultado de forma online pelo Beazley Archive: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/80271F6F-A1F0-4E67-9873-B28B5D6DA0B8>

as demais, mas que se distingue das crianças pelo uso de roupas e atributos característicos de homens e mulheres. A ausência de ornamentos e o uso da vestimenta sugere o sexo masculino, “um menino de manto que está diante de uma estela tumular. Trata-se do cruzamento de dois tipos de iconografia típica nos lébitos de fundo branco articulando uma mensagem que embora o menino vá com Caronte para Hades, ele ainda será lembrado por sua mãe e outros em seu túmulo, a nova casa para seus restos físicos” (OAKLEY, 2005, p. 118).

O Pintor *Triglyph*, Pintor *Quadrate* e o Pintor *Reed* são escolas de artistas que, durante o fim do século V a.C., pintam cenas que integram o mundo ctônico e a visita ao túmulo. Embora resguardemos um certo cuidado às interpretações de Oakley, é claramente perceptível a construção de uma nova paisagem ambígua que sintetiza símbolos funerários e mitológicos a partir da intersecção entre essas duas categorias de composições em uma mesma pintura. O lébito de fundo branco de Berlim (Figura 6) demonstra isso muito bem. Característico das pinturas do Pintor *Reed*, o reino dos mortos aparece nas cenas com Caronte por meio da presença de hastes de junco e, neste exemplar, a partir de uma composição cenográfica muito mais rica e abundante. A cena é preenchida por hastes de junco representadas atrás do Caronte, e conjuntos sobrepostos de elipses com riscos horizontais paralelos na parte interna²². Para Oakley, “as manchas de cor parecidas com melancias sob Caronte são a tentativa do artista de sugerir os vários tons de água em movimento” (OAKLEY, 2005, p. 123).



Figura 5. Desenho do lébito de fundo branco com a presença de Caronte, estela funerária e figura feminina. Paris, Musée du Louvre: CA537. (MENEGATTI, B.)

²² O mesmo não ocorre no vaso de Varsóvia (ver nota 15). A situação é distinta na visualização de uma preferência à representação da estela funerária em detrimento da cenografia mágica. A estela surge no centro da imagem e está decorada com uma grande palmetas no topo e faixas ao longo da coluna. Este é o tipo de composição comum a esta tradição, aparecendo em cinco momentos, enquanto em outros quatro momentos, nos vasos do Pintor *Triglyph* e do Pintor *Reed*, há uma maior riqueza de elementos cenográficos que são utilizados na construção da paisagem.

Trata-se de um fenômeno visualmente único de um período de meio século na cerâmica ática de natureza funerária, a arquitetura de uma realidade ambígua, intrínseca e de convívio mútuo entre o reino dos mortos e o mundo dos vivos. Desse modo, o local em que o morto foi enterrado também constituiu o ponto de convergência dos limites definidos pelos rios infernais. Caronte surge nestes locais como um agente iconográfico que contextualiza mitologicamente a imagem. Assume uma função muito mais que um personagem na cena, mas como materialidade do mundo dos mortos e do processo de integração do defunto em seu novo mundo. A representação da estela funerária indica a morada do morto no mundo dos vivos e o novo estatuto do indivíduo.



Figura 6. Desenho da cena do lécito de fundo branco com a presença de morto, figura feminina e Caronte. Berlim, Staatliche Museum: F268o. (MENEGATTI, B)

Os atributos materiais do universo mitológico, principalmente ctônico, do mundo dos mortos, não pertencem ao mundo dos vivos. Dessa forma, há a necessidade de buscar elementos materiais que pertençam a este mundo, mas que também é marcado pela invisibilidade:

Obviamente, então, a importância de um funeral apressado era impedir que qualquer coisa perturbasse a impressão de glória e tornasse invisível o corpo dos mortos, transferindo-o deste mundo para o outro mundo. Na verdade, Hades, o reino dos mortos, era, pelo menos nos tempos clássicos, associado ao invisível, um fato que pode, portanto, ter um pouco mais do que apenas interesses sofisticados na construção de etimologias. (ALBINUS, 2000, p. 32).

Os léцитos de fundo branco estão, dessa maneira, associados aos *rituais de tran-*

sição dos mortos ao reino de Hades²³, pois sua iconografia representa uma passagem que é “uma separação do mundo dos vivos e uma integração ao mundo dos mortos” (ALBINUS, 2000, p. 35). Trata-se de uma visão distinta da morte e do morrer daquela apresentada nas obras atribuídas a Homero. O reino de Hades não é dotado de características mágicas ou sobrenaturais, todos os seus atributos de localização revelam-se associados àqueles utilizados comumente no pensamento natural como atravessar o oceano, localizar-se abaixo da terra assim como rios e rochas serem atribuídos à sua paisagem (Hom. *Od.* X.508-515; *Il.* XX.43-53; *Il.* XXII.400-403).

Esta leitura do mundo dos mortos foi realizada para as primeiras representações iconográficas dos léцитos de fundo branco, quando se observa uma distinção clara entre o mundo dos vivos e o Hades. As cenas de Caronte acompanhado do morto, assim como dos mortos e de suas representações incorpóreas como *eidolon*, demonstram uma afirmação do reino dos mortos como um local específico e adjacente aos vivos.

Em seguida, outros artistas preferiram uma representação com nível de carga emocional ao expressar cenas de despedidas nas fronteiras entre os dois mundos. Contudo, essas cenas indicam que os vivos podem acompanhar seus mortos até a inescapável travessia dos rios infernais a bordo da barca do Caronte. Esta articulação da narrativa mitológica trouxe novos efeitos para a produção iconográfica como um todo nas radicalizações de espaços compartilhados entre Caronte e as visitas ao túmulo, legando às cenas de despedida como uma versão mais amena, “intermediária”.

Contemporânea a esta produção visual nos vasos cerâmicos, verificamos a obra *As Rãs* de Aristófanes (405 a.C.). Nela ocorre um fenômeno similar de estreitamentos das fronteiras entre os dois mundos que, para Edmonds (2004), se dá por meio de uma abordagem tão completa à jornada ao mundo dos mortos como no

23 Os léцитos de fundo branco fizeram parte dos ritos funerários do século V a.C. de modo que seu repertório iconográfico evidencia cada etapa dos rituais mortuários, indicando-os como um ritual de passagem. Tal definição ganhou corpo quando Arnold Van Gennep, no início do século XX, sistematizou *Os Ritos de Passagem* (1909), um estudo antropológico que trata a esfera dos ritos funerários divididas em três etapas fundamentais: ritos de separação, ritos de margem e ritos de agregação. Nesta configuração, as sociedades promovem o cuidado necessário para a boa passagem de seus mortos para o mundo dos mortos e a segurança, o equilíbrio, o reestabelecimento da ordem e o conforto dos vivos no mundo dos vivos. De acordo com Gennep (1909): “essas três categorias secundárias não são igualmente desenvolvidas em uma mesma população nem em um mesmo conjunto cerimonial. Os ritos de separação são mais desenvolvidos nas cerimônias dos funerais, os ritos de agregação nas do casamento. Quanto aos ritos de margem, podem constituir uma seção importante, na gravidez, no noivado, na iniciação, ou se reduziram ao mínimo na adoção, no segundo parto, no novo casamento, na passagem da segunda para a terceira classe de idade etc.”* Portanto, embora as três etapas não sejam equivalentes em importância no momento da performance dos rituais, a morte, enquanto um rito de passagem, pode suscitar algumas reflexões sobre a sociedade ateniense do Período Clássico. É o que fez John Oakley ao tratar a iconografia funerária dos léцитos brancos a partir da ótica de Van Gennep. Dessa forma, dentre os ritos de separação estão as cenas domésticas; os ritos de margem correspondem às representações dos “ministros da morte” encarregados da passagem do morto deste para o outro mundo; enquanto as visitas ao túmulo, com o morto sobre a estela funerária, são classificadas como cenas referentes aos ritos de incorporação. Gennep, A. V. *Os ritos de passagem* (Apresentação de Roberto da Matta), Petrópolis: Vozes, 1978, p. 31.

episódio da *Nekyia* da *Odisseia* de Homero.²⁴ Nesse sentido, Aristófanes ao abordar o tema da *katábasis* traz à sua época o debate sobre a proximidade da morte para os atenienses e como dela poderiam se purificar e (ou) agregar a si.²⁵ O deus Dioniso exige de Xântias, seu escravo, que carregue as bagagens durante viagem ao Hades, ao passo que este se recusa e propõe que contrate um morto a ser enterrado. Em seguida, uma *ekphorá*, cortejo fúnebre, cruza o caminho dos personagens e Dioniso aborda o falecido. Neste momento, o deus do teatro é representado como um cidadão médio ateniense²⁶ e procura pechinchar o preço do transporte de sua bagagem com o falecido. Sem sucesso, Xântias, a contragosto, carrega a bagagem para Dioniso (Ar. *Ran.* 179-185).

Aristófanes apresenta em sua obra as contradições das representações do reino dos mortos produzidas nos séculos anteriores e que habitam o substrato cultural e social comum aos atenienses das concepções de morte e do morrer. Em sua comédia, aborda, portanto, a tradição de uma distinção e configuração do mundo dos mortos que se perpetuou por séculos e, ao mesmo tempo, insere elementos inovadores conformados ao público. Dioniso e Xântias, ao abordarem Caronte no reino dos mortos, apresentado como ausente de atributos divinos, mas sim como um despachante antipático de almas, são surpreendidos com a impossibilidade de Xântias, um escravo, embarcar na barca, a menos que tivesse lutado uma guerra naval.

A solução apresentada foi o servo de Dioniso dar a volta ao lago cheio de “trevas e lama” (Ar. *Ran.* 273-274) e encontrar a embarcação de Caronte “junto ao rochedo da Secura, lá na paragem” (Ar. *Ran.* 195). O autor se permite “distorcer” o mito

24 "Dioniso faz uma busca ao reino dos mortos para trazer de volta um grande poeta para uma Atenas impotente, aventurando-se em um mundo onde tudo é diferente e estranho para trazer mudanças ao mundo familiar. Os contrastes entre os reinos dos vivos e os mortos, fornecem um meio pelo qual Aristófanes pode renegociar os limites da sociedade, excluindo aqueles que ele vê como destrutivos para a cidade e lembrando aqueles que a cidade precisa para ser inteira. Cada um dos obstáculos que Dioniso enfrenta em sua busca para trazer de volta um poeta para salvar a cidade é uma oportunidade para Aristófanes jogar com os contrastes entre bom cidadão e mau cidadão, senhor e escravo, ateniense e estrangeiro, e uma grande variedade de outras distinções categóricas que definem os limites da sociedade." (EDMONDS, 2004, p. 120).

25 Esta reflexão torna-se ainda mais pertinente devido aos intensos conflitos militares da Guerra do Peloponeso na região ática, iniciada um ano antes (431 a.C) da datação do primeiro lécito cuja iconografia apresentou esta proximidade entre os reinos dos vivos e dos mortos. Não cabe aqui qualquer argumentação sobre a associação preciosista de datas. Visamos, todavia, a compreensão da transformação de uma imagem do reino dos mortos durante meio século, como a cultura visual foi afetada e afetou as esferas da vida e das representações da morte de uma sociedade em períodos de transformação política, social e cultural.

26 De acordo com uma nota de Maria de Fátima Silva em sua tradução de *As Rãs* de Aristófanes, a autora segue o argumento de: "C. H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge, 1964, 235 sqq., comenta que o traje híbrido que o deus usa, mais do que um recurso cômico de efeito imediato, é sinal de uma personalidade múltipla. O desenvolvimento da peça encarregar-se-á de mostrar a controvérsia que o traje, à primeira vista masculino e feminino, suporta; nele residem outras dicotomias, como a que opõe herói a companheiro, patrão a servo, homem a divindade, até à identificação do deus do teatro, que se realiza com o papel de árbitro que lhe cabe no agôn entre os dois poetas. Mas mesmo aí, como veremos, Dioniso não deixa de ser bipolar, acumulando o papel de deus do teatro com o de um ateniense médio, à procura de uma verdade, artística sem dúvida, mas também social." (SILVA, 2014, p. 13; nota 6)

ao possibilitar numa jornada ao mundo dos mortos por caminhos alternativos. A inserção de novos elementos da vida comum ateniense com a *visualidade* tradicional do mundo dos mortos também é verificada quando o porteiro do Palácio de Hades²⁷, Éaco, atende Dioniso – agora, vestido de Hércules – e Xântias. Nesta passagem, Aristófanes antecipa a dimensão ctônica do personagem Éaco como porteiro do Palácio de Hades, ocupando a função do monstruoso e mitológico Cérbero, que havia sido levado por Hércules em um de seus Trabalhos²⁸.

Dioniso é surpreendido em várias cenas da peça com o porteiro de Hades acompanhado de servos cílios encarregados da função de polícia²⁹. Estes policiais substituem novamente os grandes terrores mitológicos e apelam mais uma vez para a dimensão da vida comum ateniense (Ar. *Ran.* 605-609). A obra traz o mundo dos mortos para a *pólis* e gera, dessa maneira, uma nova cenografia de características mitológicas e tradicionais, mas também comportamentos sociais expressos, por exemplo, pela antipatia ao condutor das almas ao mundo dos mortos, Caronte, ou pela efusividade da serva de Perséfone ao servir Hércules (Ar. *Ran.* 503-520).

A forma de dispor espacialmente os elementos constitutivos do Hades também é apresentada por Aristófanes como uma miscelânea de referências tradicionais e contemporâneas, enriquecendo o nível de complexidade de elaboração do mundo dos mortos (Ar. *Ran.* 162-164):

A casa de Hades parece estar localizada ao longo de uma rua comum, pois duas mulheres que mantêm uma hospedaria local passam enquanto Dionísio e Xântias estão esperando à porta. Assim como o cotidiano de Atenas é essa cena do submundo que essas mulheres até ameaçam trazer os oradores, *Kleon* e *Hyperbolos*, para processar aqueles que os fizeram de forma errada. Aristófanes monta uma cena tradicional de um obstáculo enfrentando o herói no submundo, os portões agourentos de Hades, mas em vez de um monstro hediondo ou guardiões perspicazes, Dioniso e Xântias enfrentam uma casa ateniense comum. Como alguém pode dizer se a vida é a morte ou a

27 A obra *Górgias* escrita por Platão em 523 a.C. consolida a visão de Éaco como um juiz do reino dos mortos: "o juiz, também terá de estar morto e nu, para examinar apenas com sua alma as demais almas, logo após a morte de cada um, que estará desassistido de toda a parentela e depois de haver deixado na terra todos aqueles adornos, para que o julgamento possa ser justo. Percebi esses inconvenientes antes de vós, e como juízes nomeei três de meus filhos, sendo dois da Ásia: Minos e Radamanto, e um da Europa: Éaco. Depois de morrerem, julgarão no Prado que se acha na altura da encruzilhada dos dois caminhos: o que vai dar na Ilha dos Bem-aventurados e o que vai para o Tártaro. Radamanto julgará os que vierem da Ásia; Éaco, os da Europa. A Minos darei o privilégio de pronunciar-se por último, nos casos de indecisão dos outros dois, para que seja o mais justo possível o julgamento que decide da viagem dos homens." (Pl. *Grg.* 523)

28 Na *Ilíada* de Homero, Cérbero já é atribuído das funções de guarda dos portões do Hades, quando em Aristófanes, Dioniso apenas bate à porta até ser atendido por Éaco. "Presviste eu tal, que nunca o mesmo Alcides/ Do Orco às validas portas enviado/ A prender o atro cão do rei das sombras, / Desse Estígio escapara abismo fundo". (Hom. *Il.* VIII.295-298).

29 Os policiais citados surgem em Atenas no Período Clássico e fazem parte de elementos da *pólis* que Aristófanes aborda para costurar sua narrativa mitológica em diálogo com eventos cotidianos de Atenas do século V a.C. aproximando assim esferas diametralmente opostas: a vida e a morte.

vida da morte, se mesmo os salões do Hades no reino dos mortos são como a casa de um cidadão ateniense comum? (EDMONDS, 2004, p. 149).

CONCLUSÕES

Portanto, ao compararmos o fenômeno das cenas dos lébitos de fundo branco que compartilham na iconografia fúnebre o rito de passagem e o mito ctônico com o reino dos mortos e o estilo de vida ateniense no Período Clássico descrito em Aristófanes, podemos compreender a segunda metade do século V a.C. como um momento em que as fronteiras do Hades estavam sendo reescritas, assim como certos atributos sendo agregados ou substituídos em relação ao período anterior, e assim constituindo tortuosamente um novo *corpus* de elementos simbólicos coesos. Ainda que se trate de uma comédia, uma obra de formato e demandas específicas, como o corriqueiro e o lúdico, a mudança do eixo mitológico para o comum e cotidiano é também expressa nas cenas nas pinturas dos vasos funerários. Lidar com a morte e o morrer passa a ter um caráter mais próximo do cotidiano e dos elementos materiais conhecido do mundo dos vivos, elementos tangíveis da sociedade ateniense do final do século V a.C. e seus estratos sociais complexos.

Cada linguagem promove singularidades que direcionam o uso da narrativa para diferentes fins, diferentes públicos e em contextos distintos, como o aspecto funerário dos lébitos de fundo branco e o caráter cômico de Aristófanes. Todavia, em conjunto, cultura visual, material e textual arquitetam uma narrativa da materialidade do mundo dos mortos que está em debate com a sociedade ateniense do século V a.C. Isto não imputa caráter de equidade entre o mito e o real, porém, é por meio da atribuição de elementos específicos de cada mundo, com suas próprias diferenças que artistas puderam construir obras coevas.

Os elementos compartilhados da vida social ateniense, como ritos funerários (visita ao túmulo e cenas de despedida), as estelas, os policiais cítas, a organização espacial (presença de estradas no reino dos mortos de Aristófanes), as relações servis e a guerra, contrastam com os objetos tradicionais da configuração do reino de Hades formados pela cultura visual dos lébitos de fundo branco em que figuram as representações de Caronte aguardando os mortos em sua barca para realizar a travessia do rio, com a presença de *eidola*, representações metafísicas dos mortos destituídos de individualidade. Não se trata da absorção de um mundo ao outro, nem de um mundo dos vivos mágico ou um mundo dos mortos materializado nos constructos e parâmetros sociais como sugere Abellán ao apontar que os lébitos de fundo branco “refletem uma topografia liminar na qual o mundo da vida está se dissolvendo no da morte” ou ainda, que trata-se de uma “acomodação e da facilidade de realizar trabalhos em séries (...) [limitados] a introduzir Caronte em um canto da imagem em alguns casos, sem se preocupar em modificar a configuração cênica, apesar da

inconsistência formal” (ABELLÁN, 1995, p. 49-51). Esta afirmação é imprecisa, pois ao ampliar a amostragem da cultura visual para novas documentações, como vimos, percebemos a coabitação de ambos os mundos numa esfera compartilhada que torna as concepções da morte, do morrer e do mito para a sociedade ateniense do final do século V a.C. algo mais tangível, sensível, perceptível e inteligível.

LISTA DE ABREVIATURAS

- Ar. *Ran.* – Aristófanes, *As Rãs*.
 Eur. *Alc.* – Eurípede, *Alceste*.
 Hom. *Il.* – Homero, *Ilíada*.
 Hom. *Od.* – Homero, *Odisséia*.
 Paus. *Desc. Gr.* – Pausânias, *Descrição da Grécia*.
 Pl. *Grg.* – Platão, *Górgias*.
 Plut. *Vit. Sol.* – Plutarco, *Vida de Sólon*.
 Senec. *Herc. fur.* – Sêneca, *Hercules Furens*.
 Verg. *Aen.* – Virgílio, *Eneida*.

FONTES

- ARISTÓFANES. *As Rãs*. Trad. Maria de Fátima Silva. Imprensa da Universidade de Coimbra; Coimbra University Press. Annablume. 2014.
- EURÍPEDES. *Cyclops. Alceste. Medea*. English translation by David Kovacs. Cambridge: Harvard University Press. 1994.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Odorico Mendes, prefácio e notas verso a verso de Sávio Nienkötter. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2008.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PAUSÂNIAS. *Description of Greece*. English Translation by W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A., in 4 Volumes. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1918.
- PLATÃO. *Lysis. Symposium. Gorgias*. In: Plato in Twelve Volumes (Vol. III). English Translation by W.R.M. Lamb. Cambridge: Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1967.
- PLUTARCO. Solon. In: *Plutarch's Lives* (Vol. I). English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1914.
- SÊNECA. *Hercules furens*. A critical text with introduction and commentary by John G. Fitch. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de J. A. Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELLÁN, F. D. V. *Los caminos de la muerte: Religión, rito e iconografía del paso al más allá em la Grecia antigua*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.

ALBINUS, L. *The House of Hades. Studies in Ancient Greek Eschatology*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2000.

ALDROVANDI, C.E.V. *A imagética pretérita: perspectivas teóricas sobre a Arqueologia da Imagem*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 19: 39-61, 2009.

BRUNEAU, PH. De L'Image. Ramage 4, 1984, p. 249-95.

CERQUEIRA, F. V.. *Abordagens mitológicas na iconografia funerária da cerâmica ática (510 - 450 a.C.): repensando a periodização*. Classica, São Paulo, v. 27, p. 83-128, 2014.

EDMONDS, R. G., III. *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the "Orphic" Gold Tablets*. New York: Cambridge University Press, 2004.

GENNEP, A. V. *Os ritos de passagem (Apresentação de Roberto da Matta)*. Petrópolis: Vozes, 1978.

GEORGIADES, R. *Deathly Depictions and Descriptions: Understanding Attic Representations of the Deceased in the Afterlife in Text and Image during the 6th and 5th Centuries BC*. University of Sydney, 2016.

JAY, Martin. *Vision in context: reflections and refractions*. In: BRENNAN, Teresa & JAY, Martin. (eds.). *Vision in context. Historical and contemporary perspectives on sight*. London: Routledge, 1996.

MENESES, U. T. B. *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Rev. Bras. Hist. [online]. 2003, vol.23, n.45.

_____, U. T. B. *Rumo a uma "História Visual"*. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

OAKLEY, J. *Picturing Death in Classical Athens, The Evidence of the White Lekythoi*. Cambridge, 2005.

SOURVINOU-INWOOD, C. *'Reading' Greek Death to the end of the Classical Period*. Nova York e Oxford: Clarendon paperbacks e Oxford University Press, 2006.

VERMEULE, E. *Aspects of Death in early Greek art and poetry*. Berkeley; University of California Press, 1979.