

# FILHAS DE DEMÉTER, COMPANHEIRAS DE PERSÉFONE: *uma análise comparativa da performance ritual feminina em lamentos gregos modernos*

ERIMAR WANDERSON DA CUNHA CRUZ

Doutorando em Literatura Comparada (UFC/IFPI-CASRN)

erimar.cruz@ifpi.edu.br

Orientadora: Dr.<sup>a</sup> Joseane Mara Prezotto (UFC)

**P**ara Athiná Katsanevaki e Anna Gandossi-Boshnakova que me guiaram na arte das Musas (*Mousikē*)

## RESUMO

O presente artigo desenvolve uma análise comparada entre as práticas rituais mortuárias e os lamentos gregos antigos e modernos, procurando identificar pontos de contato e possíveis elementos de residualidade entre estes. Para tanto, partiu-se dos *corpora* de lamentos publicado por Katsanevaki (2014a/b) e Galvín (2014). Os pressupostos analíticos adotados no estudo são Lissarrague (1993), Boshnakova (2003) e Katsanevaki (2017), especialmente no emprego dos seguintes conceitos: *figuração da mulher, música no mito e antropologia musical grega*.

## PALAVRAS-CHAVE

*Morte; Lamento; Poesia Popular Grega Moderna; Antropologia Musical; Estudos Femininos.*

## ABSTRACT

This article develops a comparative analysis between mortuary ritual practices and ancient and modern Greek laments, seeking to identify points of contact and possible residual elements between them. For that, it started from the *corpora* de lament published by Katsanevaki (2014a [1998], 2014b [1998]) and Galvín (2014). The analytical assumptions adopted in the study are Lissarrague (1993), Boshnakova (2003) and Katsanevaki (2017), especially in the use of the following concepts: *figuration of women, music in myth and Greek musical anthropology*.

## KEYWORDS

*Death; Lament; Modern Greek Folk Poetry; Musical Anthropology; Women Studies.*

“τέκνα φίλ' αἶ τινές ἐστε γυναικῶν θηλυτέρων  
χαίρετ', ἐγὼ δ' ὑμῖν μυθήσομαι”

“Filhas queridas, quem quer que sejas dentre as  
[mais femininas mulheres,  
eu vos falarei, alegrai-vos!”

(Hino Homérico 2, v. 119-120)

A morte é um elemento inerente à existência, não apenas humana, mas é parte de todos os ciclos naturais: a passagem dos campos verdejantes às paisagens inóspitas do inverno, a perda de parentes e as tragédias sempre causaram um misto de admiração e temor nas comunidades. Ao mesmo tempo, o caráter abrupto, apesar de naturalmente previsível, da morte gerou em todas as culturas humanas a necessidade da criação de ferramentas simbólicas que possibilitassem a administração da quebra de laços afetivos e sociais trazidos com a mortalidade, ou mesmo, rituais que “controlassem” os efeitos negativos<sup>2</sup> desta.

No que trata especificamente da Grécia, observa-se uma numerosa produção de artefatos culturais ligados à morte. Desde a Antiguidade até os dias modernos, percebe-se uma permanência de rituais que demarcam o processo da morte do sujeito: seu funeral, a lamentação por este à celebração da memória do defunto. Neste particular, a figura feminina ocupa um lugar central destes momentos, como testemunha-o cerâmicas decoradas com figuras negras datados do século VI a. C. e do século V a. C. (fig. 01) que apresentam mulheres em cenas de luto e lamento.

1 Tradução de Maria Lúcia Gili Massi (MASSI, 2001, p. 19) com ajustes.

2 Não à toa, Hesíodo (Hes. *Theog.*, v. 212-232) associará a Morte à Geração da Noite (Trevá), na qual se incluiu toda sorte de males que se abatem sobre os mortais: a Miséria, o Engano, a Velhice, a Discórdia, a Fome etc.



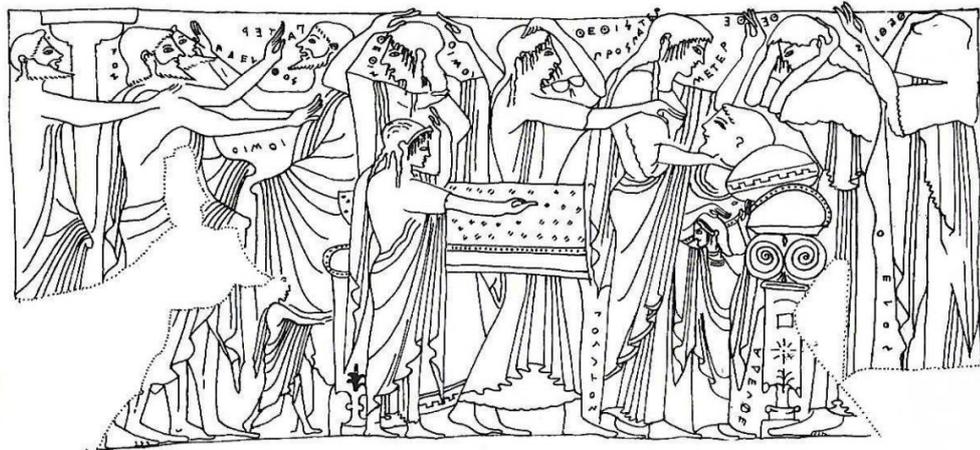
Figura 01 – Placa ática de terracota (*pínax*), século VI a.C., Metropolitan Museum, inv.: 54.11.5.

Conforme descreve Lissarrague (1993, p. 203-204), a iconologia dos rituais fúnebres presente nas cerâmicas, desde muito cedo, consolidou uma série de esquemas convencionais que preservaram-se nas épocas arcaica e clássica: a figuração dos mortos encontra como suporte preferencialmente objetos diretamente ligados ao culto mortuário: são ânforas, crateras, hídrias, placas que serviam para marcar a localização de túmulos ou vasos utilizados em rituais de purificação e inumação do corpo.

As cenas típicas das representações são a exposição do morto – *próthesis* – e o cortejo deste até o cemitério – *ekphorá*. Ainda segundo Lissarrague (1993, p. 222), na absoluta maioria das cerâmicas que contêm este tipo de decoração, a presença das mulheres é indispensável, do funeral às oferendas e nas visitas posteriores ao túmulo. A configuração dos sujeitos nas pinturas está relacionada a papéis de gênero e familiares bem demarcados: as mulheres, em especial parentes do morto, ficam mais próximas do corpo, vestidas com cores obscuras em atitudes de lamento, gesticulando, e, às vezes, arrancando os cabelos, assumindo o *pathos* doloroso do luto. Em contraponto, os homens, quando representados, saúdam o corpo a certa distância (espacial e emocional), em comportamento austero e sereno, prestando homenagem ao morto, garantindo o seu reconhecimento social. Tais papéis são precisamente delineados numa placa em terracota com inscrições (fig. 02) do século V a. C., segundo afirma Lissarrague:

O morto está estendido no leito, com a cabeça sobre uma almofada. A sua volta, sete mulheres, duas das quais adolescentes. Uma delas toca na cabeça do defunto; uma inscrição designa-a como *mêter*, a mãe; em frente dela, uma menina referida como *adelphê*, a irmã; em frente da mãe, à cabeceira da cama, uma avó, *têthe*, e no extremo direito, *tethís*, uma tia; atrás da mãe, à esquerda, uma tia paterna, *tethís pros-*

*patêr*, finalmente, uma outra tia que se volta para olhar à esquerda. Todas as mulheres estão reunidas em torno do leito e, com uma única exceção, olham para o defunto; levam as mãos aos cabelos despenteados e lamentam-se, como o indicam algumas inscrições — *óimoi*, ai! Esta atitude contrasta, como no vaso precedente, com a dos homens que figuram à esquerda. O primeiro, aos pés da cama, voltado para os outros e saudando-os, é designado como *patêr*, o pai; tem cabelos brancos; recebe, à entrada da casa ou do quarto, marcada por uma coluna, os outros homens, três adultos, um dos quais é irmão do defunto — *adelphós* —, e uma criança, vindos para saudar colectivamente o morto. (LISSARRAGUE, 1993, p. 222).



**Figura 02** – Desegnum de um *pinax* com figuras negras retratando os parentes em redor do morto, cerca de 500 a.C. (LISSARRAGUE, 1993, p. 222).

Na Grécia Antiga, bem como na contemporânea, a música e o canto acompanhavam os momentos mais importantes da vida, inclusive no desenlace da morte. No decurso do ritual funerário antigo, durante a exposição do morto havia a declamação de fórmulas propiciatórias e cânticos de lamentação, que exigiam uma performance feminina, principalmente de parentes do morto, acompanhadas de profissionais (cantores na Idade Heroica, e carpideiras a partir da Era Arcaica), conforme se lê em Homero (*Il.*, XXIV v.719-724):

Mas quando chegaram ao famoso palácio, depuseram-no numa cama encordoada; e junto dele colocaram cantores para darem início aos cantos fúnebres, eles que cantaram o canto de lamentação, ao que as mulheres se lamentaram. No meio delas Andrômaca de alvos braços iniciou o lamento, segurando nas mãos à cabeça de Heitor matador de homens. (HOMERO, 2013, p. 677).

Os versos homéricos que descrevem a *próthesis* de Heitor fazem uma distinção entres os cantores profissionais (*aedoi*), que recebiam remuneração para comporem hinos fúnebres (*threnoi*) em honra dos nobres falecidos, em contraposição à lamenta-

ção das mulheres. De um modo ou de outro, demonstra-se uma relação indissociável entre o ritual fúnebre e a música (*mousikē*), uma vez que na cosmovisão grega antiga, a arte das Musas era o canal entre o plano dos mortais e o nível inefável do divino. Conforme descreve Boshnakova (2003, p. 34):

**A**s musas eram “filhas de Zeus” (Hom. *Il.*, II.598). Elas habitavam o Olimpo (*Il.*, II.484) e as únicas, junto com Zeus, a serem chamados “olímpicas” (*Il.*, II. 491). É por isso que, nas noções mitológicas helênicas, a palavra tem uma “origem divina”. Na Odisseia (VIII.479-481), nas palavras de Homero, todos os mortais da Terra recebiam os cantores com amor inspirado, pois a Musa treinou suas canções e governou sobre elas. De acordo com Hesíodo (*Theog.*, 94-95), aedos e citaredos vieram a esta terra pela vontade das Musas e de Apolo. Nas crenças dos antigos helenos, os poetas e cantores criavam apenas pela inspiração de uma divindade ou poder divino. Não havia cânticos litúrgicos e escritos sagrados na Grécia [Antiga], razão pela qual o cantor ocupou uma posição mais especial do que no Antigo Oriente. Esse mantinha a tradição religiosa, cujos fios se conectavam ou se separavam da vontade divina<sup>1</sup>. (BOSHNAKOVA, 2003, p. 34).

O testemunho das representações pictóricas em vasos, desde o século VI a. C., demonstra uma mudança de paradigma no retrato homérico do ritual funerário (cf. PALMISCIANO, 2017, p. 21), aquilo que aparece como tarefa de um cantor masculino profissional, o *aedo*, passa a ser ofício preferencialmente feminino, cristalizando a importância das carpideiras e das mulheres em geral no rito fúnebre; fato que se preservará até as práticas gregas modernas.

Ainda sobre a relação entre ritual e música, faz-se necessário um esclarecimento antropológico, a concepção grega antiga que se nomeia pela palavra *mousikē* não coincide exatamente com aquilo que hodiernamente se reconhece por música, ou seja, a melodia produzida por meio de instrumentos e/ou pela voz. Na Grécia, *mousikē* era o complexo sistema simbólico das “artes das Musas”, que abarcava simultaneamente canção, dança e palavra. A *mousikē* tratava-se, portanto, de um regime cultural de performance que se materializava em diferentes linguagens e práticas. Nas palavras de Murray e Wilson:

1 Tradução livre do original: Музите били „дъщери на Зевс“ (Hom. *Il.*, II.598). Те населявали Олимп (*Il.*, II.48) и единствени, наред със Зевс, били наричани Олимпийски (II., II.491). Ето защо в елинските митологични представи пншкб имала „божествен произход“. В „Одисея“ (VIII.479-481) по думите на Омир всички смъртни хора на земята възприемали певците със страхопочитание, защото самата Муза ги обучила на песните и управлявала над тях. Според Хезиод (*Theog.*, 94-95) аедите и китаристите дошли на тази земя по волята на Музите и Аполон. В представите на древните елини поетите и певците творели само по вдъхновението на някое божество или божествена сила. В Елада нямало жречески касти и свещено писание, поради което певецът там заемал по-особено положение, отколкото например в древния Изток. Той съхранявал религиозната традиция, чиито нишки свързвал или разделял по божествено внушение.

**E**m sua forma mais comum, *mousikē* representava para os gregos um complexo indivisível de música instrumental, palavra poética e movimento físico coordenado. Como tal, englobava um vasto leque de apresentações, desde pequenos entretenimentos no lar privado até elaborados festivais nos quais uma polis inteira estava envolvida. *Mousikē* era um conjunto variado e rico de práticas culturais, com tradições regionais fortemente marcadas que fazia desta um elemento valioso de autodefinição local, bem como um meio de troca e interação, além de exibir um elemento marcadamente auto-reflexivo, um discurso concomitante sobre essas práticas [...]. E pode muito bem ter sido a primeira área cultural prática grega que produziu mais ou menos explicações descritivas e explicativas sobre si mesma: *μουσική* parece ser o primeiro das *'tekhnai'* formada por substantivo em *-ική*, refletindo sua conceitualização inicial como um ofício com práticas e princípios estabelecidos<sup>2</sup>. (MURRAY & WILSON, 2004, p. 01).

No que trata especificamente da relação entre *mousikē* e o contexto dos rituais funerários, no mundo helênico, houve uma profunda imbricação e sistematicidade destes fenômenos, dando origem a uma série de gêneros poético-rituais de lamento, entre os quais se destacam desde o *goos*, o *oimoge*, o *threnos* e *linos*, de origem popular e oral, até a poesia funerária de caráter letrado, com o epitáfio e o *epitymbion*. Desde os registros homéricos, passando pelo drama clássico, até a época romana e cristã tardia, observa-se na cultura grega uma permanência tanto dos rituais funerários quanto das performances poéticas relacionadas a estes (fig. 03 e 04).

---

2 Tradução livre do original: "In its commonest form, *mousikē* represented for the Greeks a seamless complex of instrumental music, poetic word, and co-ordinated physical movement. As such it encompassed a vast lay of performances, from small-scale entertainment in the private home to elaborate festivals in which an entire polis was involved. *Mousikē* was an endlessly variegated, rich set of cultural practices, with strongly marked regional traditions that made them a valuable item of local self-definition as well as a means for exchange and interaction. It also displays a markedly self-reflective element, a concomitant discourse about those practices [...]. And it may well have been the very first area Greek cultural practice that produced more or less systematic descriptive and explanatory accounts of itself: *μουσική* seems to be first of the *'tekhnai'* nouns formed in *-ική*, reflecting its early conceptualization as a craft with established practices and principles".

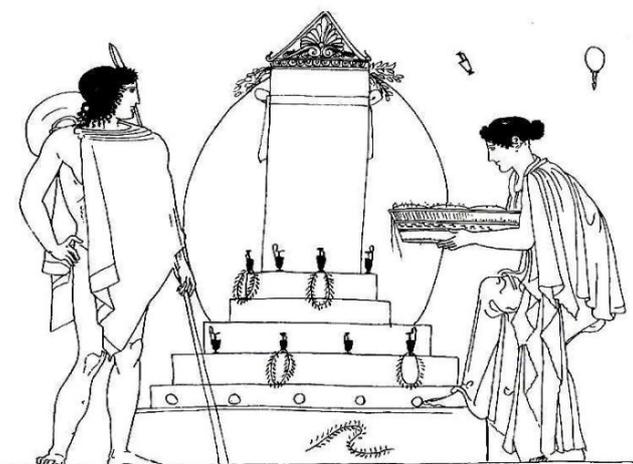


Figura 03 – Desenho de um lécito retratando as oferendas num túmulo, cerca de 450 a.C. (LISSARRAGUE, 1993, p. 222).



Figura 04 – Mulheres cuidando de túmulos na Grécia Moderna, agosto de 1994 (HÅLAND, 2008, p. 50).

Ao lado da *mousikē*, outro elemento formador da cultura helênica é o mito. No campo dos ritos de passagem vitais, o mito pan-helênico do rapto de Koré/Perséfone por Hades é um dos mais referidos dentro imagística poética do lamento. O relato mais completo desse mito encontra-se no *Hino Homérico Segundo*, consagrado a Deméter: quando Perséfone, filha de Deméter, colhia flores com as oceânides é arrebatada por Hades, que a leva para o mundo inferior (*h. Hom.2*, v. 01-21). Desolada com o rapto da filha, Deméter peregrina nove dias sobre a terra, se abstendo de néctar e ambrosia e vestida com um manto negro (*idem*, v. 40-48). Ignorando que Zeus, em segredo, havia dado Perséfone em casamento para o senhor do reino dos mortos, Hécate lhe esclarece do fato e, revoltada, Deméter abandona a assembleia divina para viver entre os homens, visitando-lhes as cidades e locais de trabalho (v. 51-97); chegou ao Palácio do rei Céleo de Elêusis, sentou-se junto ao Poço da Virgem à sombra de uma oliveira (v. 98-104). A deusa é convidada para o Palácio, onde permanecia

tácita e condoída, até que a criada lambé, com troças e brincadeiras, a fez alegrar-se (v. 193-204). A rainha Metanira oferece vinho à deusa, recusando-o, afirmando que não poderia tomar vinho tinto (v. 205-207). Deméter pede que se misture água, cevada e hortelã para beber, a rainha prepara a poção, que desde então é consagrada à pureza virginal (v. 208-209).

Restabelecida, a irada deusa ameaça Zeus dizendo que não poria mais os pés no Olimpo e que a terra não daria mais frutos (v. 331-333). O soberano dos deuses então manda Hermes às profundezas para trazer Perséfone (v. 335-337). Mas, antes que esta venha à superfície, Hades lhe convence a comer uma semente de romã. Filha e mãe se unem e a felicidade reina, mas tendo comido alimento das profundezas, Perséfone não pode mais habitar o mundo dos vivos (v. 371-374). Zeus decide que esta ficaria seis meses com sua mãe, quando a terra abunda e viceja, e seis meses com o marido, quando as folhas das árvores caem e o frio impera (v. 445-448).

O mito de Perséfone-Deméter tem uma importância fundamental para o delineamento do imaginário grego dos ciclos vitais e da vivência do luto, pois além de ser uma narrativa etiológica do ciclo sazonal, apresenta um relato que coloca o sagrado feminino como protagonista dos rituais privados e familiares, atribuindo papéis e instituindo práticas comportamentais e institucionais. Na Grécia Contemporânea, os rituais mortuários mantêm afinidades com mito antigo, especialmente, na preponderância das mulheres em todas as suas etapas, na ligação com a natureza e na recorrência dos *tópoi* da relação mãe e filha, do sentimento de saudade e da presença de uma figura divina feminina como mediadora e consoladora do luto, havendo na tradição grega moderna um sincretismo entre a Virgem Maria e Mãe Terra, conforme descreve Galvín (2014).

Esta continuidade cultural, dentro das diferentes tradições históricas no contexto da Grécia, levou pesquisadores a investigarem se as práticas de lamento popular ainda permaneciam vivas do período bizantino até período moderno e contemporâneo, cogitando uma possível residualidade antiga. Tal movimento antropológico se fortalece durante o Romantismo e encontra seu marco editorial com a publicação, em dois volumes, de *Chants populaires de la Grèce moderne*, compiladas, traduzidas e comentadas por Claude Fauriel (1824, 1825). As poesias populares gregas apresentam uma diversidade de temas, formas e gêneros, como recorda Bracero (2006):

**P**or seu lado, a poesia grega popular bizantina e moderna, menos conhecida por nós, legou-nos, juntamente com composições sobre o amor, o trabalho, um grande número de poemas pertencentes a subgêneros específicos, tais como canções acríticas (defesa da fronteira), cléfticas (músicas de subversivas ou revolucionárias) e canções da morte (moirologia ou mirolouia) dirigidas a Kharos (Caronte) (BRACERO, 2006, p. 140-141)<sup>1</sup>.

1 Tradução livre do original: Por su parte, la poesía popular griega bizantina y moderna, menos conocida para nosotros, nos ha legado, junto a composiciones sobre el amor, el trabajo, un gran número de poemas pertenecientes a subgéneros específicos como las canciones acríticas (defensa de la frontera), cléfticas (canciones de bandolero o revolucionários), y, las canciones de muerte (moirologia ou mirolouia), dirigidas a Jaros (Caronte).

Com o avanço das pesquisas etnográficas tratando da produção poética popular helênica, surgiram trabalhos que fizeram tanto levantamento mais global dos textos, investigando inclusive sua performance musical, quanto uma análise estrutural de seus elementos. Na esfera dos lamentos gregos modernos, duas obras ganham destaque: (a) *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα Τραγούδια της Περιοχής Βορείου Πίνδου Ιστορική –Εθνομουσικολογική Προσέγγιση: Ο Αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο* [Canções helenófonas e valacôfonas da região norte do Monte Pindos – Uma abordagem histórico-etnomusicológica: seu arcaísmo e sua relação com o contexto histórico] (KATSANEVAKI, 2014a/b) e (b) *Canciones populares neogriegas de muerte en Tracia* (GALVÍN, 2014).

A leitura dos lamentos gregos compilados por Katsanevaki e Galvín permite entrever um discurso de caráter emocional, que foca mais na representação de sentimentos que num retrato póstumo das virtudes do falecido. As personas evocadas, comumente, são femininas, a mãe, a viúva, a irmã que vivenciam a experiência do luto e desejam exprimir a saudade do ente querido que se partiu. As tópicas mais recorrentes nos lamentos são: a despedida; a dissolução do núcleo familiar, a solidão; o resgate impossível; a degradação, o casamento mítico, enfim, reflexões sobre a própria condição humana. A forma métrica mais é o verso iâmbico com 15 sílabas. Conforme se pode observar em alguns textos selecionados do *corpus* compilado nos dois estudos citados:

### Texto 01

Σήμερα μαύρος ουρανός, σήμερα μαύρη μέρα,  
σήμερα θα χωρίσουνε μάνα και θυγατέρα.  
Η μάνα ήταν πέρδικα κι η κόρη περιστέρα  
και πέταξε ένας αϊτός, παίρνει την περιστέρα.  
- Σε γέλασαν, μανούλα μου, σε πήραν το κορίτσι σ',  
σε πήραν την τριανταφυλλιά και ξέθρεψε η αυλή σου.  
- Νύφη μου, το φουστάνι σου αγέλοι σου το ράψαν  
και απ' τη δεξιά σου την πλευρά το σύζυγό σου γράψαν.  
(GALVÍN, 2014, p. 351)

Hoje céu negro, hoje dia negro,  
hoje se separam a mãe e a filha.  
A mãe era perdiz e a filha uma pomba  
e veio voando uma águia e leva a pomba.  
- Eles riram de você, minha filha, eles te levaram a menina,  
Eles te levaram o roseiral e partiu a beleza de teu jardim.  
- Minha noiva, teu vestido os anjos fizeram  
e à tua direita escreveram para teu esposo<sup>2</sup>.

Desde a Antiguidade, observa-se nas composições poéticas de lamento uma relação muito próxima entre os cantos nupciais (epitalâmios) e a figura da morte

2 Tradução livre do original.

(cf. REHM, 1994, p. 11-29). Nesta mirolóyia trácia, tematiza-se a separação dolorosa entre mãe e filha: o elemento bucólico das metáforas, aproxima as personas femininas às aves que são caçadas (perdiz e pomba), enquanto o esposo liga-se à figura da morte, representada no poema pela à impiedosa águia. A beleza da rosa que se extingue o esplendor do jardim tematiza a juventude findada pelo termo fatal, as bodas póstumias, que se afina ao mito de Deméter-Perséfone. O cenário obscuro (céu negro, dia negro) do poema acentua seu caráter dramático.

### Texto 02

Άνοιξ΄, αχειλί μ΄, άνοιξε, γλυκά να τραγουδήσεις,  
για την καημένη την καρδιά την παραπονεμένη.  
Ωρες με βάζει και γελώ, ώρες με βάζ΄ και κλαίγω,  
όποιος με βλέπει και γελώ θαρρεί καχί δεν έχω,  
κι εγώ η καρδιά μου μαύρισε σαν την ελιά τη μαύρη,  
όπου να πάνω δεν χωρώ κι όπου να σταματήσω, ούλοι  
πααίν΄νε ζευγαρωτοί κι εγώ γυρίζω μοναχή. (GALVÍN, 2014, p. 38)

Abre-te, lábio meu, abra-te para cantar docemente,  
para este coração infeliz, muito aflito.  
Por horas isso me faz rir, por horas me faz chorar,  
quem me vê rir acha que eu não tenho mal,  
e meu coração ficou negro como a oliva negra,  
não sei para onde ir ou nem onde ficar  
todos eles marcham juntos e eu sigo sozinha<sup>3</sup>.

Outro aspecto muito explorado pelos lamentos gregos modernos é a temática da solidão e da perplexidade da morte (cf. GALVÍN, 2014, p. 109-132). Este poema, diferentemente do anterior, assume como persona, a própria falecida que demonstra sua dor pelas vicissitudes da vida e da profunda solidão que esta experimenta no além-vida. A expressividade do texto se fundamenta principalmente no discurso anti-tético e na ênfase do mal irremediável que é a morte. Mais uma vez, a tópica bucólica se manifesta através de uma metáfora (oliva negra).

### Texto 03

Βολιούμαι να ξενιτευτώ, πολύ μακριά στα ξένα (λε λε αγάπη μου)  
όσα βουνά κι αν εδιαβώ, ν΄ όλα τα παραγγέλνω (λε λε αδέλφια μου)  
βουνά μ΄ να μην χιονίσετε Βουνά μ΄ μην παχυνιστείτε (λε λε κόσμη μου)  
όσο να πάω και να ρθώ και πίσω να γυρίσω (λε κορίτσια μου)  
και πάλι πίσω γύρισα στα έρημα στα ξένα (λια καλά μ΄ παιδιά)  
κάνω τις ξένες αδερφές, τις ξένες παραμάνες (λε λ΄ αγγουνάκια μου)  
ξένες μου πλέν΄ τα ρούχα μου, ξένες και τα σκουτιά μου (λε λε τάδε μου)  
τα πλένουν μια τα πλένουν δυο (δεις) (λια κορίτσια μου)

3 Tradução livre do original.

κι από τις πέντε σ' αμπροστά τα ρίχνουν στα σοκάκια (λε λε γιόκα μου)  
πάρε ξένη μ' τα ρούχα σου, πάρε και τα σκουτιά σου (le le fiatá μου)  
και πάλι πίσω έμεινα, στον έρημο τον τόπο (le le laia n')  
εκεί που μένουν τα πουλιά. (KATSANEVAKI, 2014b, p. 318).

Estou me preparando para ir para o exterior, longe de terras  
estrangeiras. (le, le, meu amor)  
Estou me preparando uma vez, estou me preparando duas vezes,  
estou me preparando três e cinco vezes. (meus bons filhos)  
Não importa quantas montanhas eu cruze, eu pergunto a todos eles.  
(le le, meus irmãos e irmãs)  
Montanhas, não nevem em mim, montanhas, não sejam nebulosas. (le  
le, meu povo)  
Por mais que eu vá e venha, posso voltar. (le le, minhas meninas)  
E de volta eu fui novamente para as terras estrangeiras desertas. (lia,  
meus bons filhos)  
Fiz estranhos minhas irmãs, estranhas minhas enfermeiras. (le meus  
netos)  
Estranhos lavam minhas roupas, estranhos lavam minhas coisas. (le  
le, meu alguém)  
Eles os lavam uma vez; eles os lavam duas vezes. (lia, minhas  
meninas)  
E antes de lavarem cinco, eles os jogam nos becos. (le, le, meu filho)  
“Estrangeiro, tira as tuas roupas, tira as tuas coisas também”. (le le,  
minha filha)  
E eu fiquei para trás novamente, no lugar deserto. (le le, meu preto)  
Lá onde os pássaros se refugiam<sup>4</sup>.

Este lamento funeral, registrado por Katsanevaki (2014b), diferentemente dos anteriores, tem uma estrutura antitrófica e responsorial, composta para ser performada em coral. Poeticamente, apresenta uma tópica diferente dos textos anteriores, a viagem para um mundo desconhecido, estrangeiro. Tendo como eu lírico o falecido, este relata as diferentes paisagens que encontra sem seu percurso (montanhas, becos) de viagem. O sentimento de solidão é constante, em que o morto é alijado de seu espaço topofílico (seu lar, sua família, sua pátria), é despojado de seus elementos de identidade (roupas e nome), passando a viver com desconhecidos (estrangeiros), terminado seu périplo num deserto inacessível aos humanos (lá onde os pássaros se refugiam).

A Grécia Moderna, como boa parte das sociedades inseridas na “cultura mediterrânea”, tem uma base patriarcal, com papéis de gênero bem demarcados, especialmente no que toca à oposição das esferas pública e privada. As funções masculinas, geralmente, estão ligadas ao mundo oficial, enquanto as femininas se ligam às práticas domésticas e familiares. As mulheres estão conectadas aos principais elementos

4 Tradução livre do original.

do ciclo vital, como o nascimento, a nutrição e o cuidado dos mortos. Independente, do contexto urbano ou rural, identificam-se na Grécia Moderna os rituais fúnebres como uma tarefa eminentemente feminina. Entretanto, como acentua Katsanevaki (2017), os cantos populares de lamentação são mais recorrentes nas áreas rurais gregas, apesar de estarem se tornando cada vez mais raros entre as novas gerações. Nas áreas urbanas, encontra-se uma prática diferenciada de lamentos, provavelmente pela presença mais institucionalizada da Igreja Ortodoxa, os cantos populares são substituídos pelas orações canônicas e a expressão poética em honra dos falecidos adquire uma forma escrita que é exposta em cerimônias dentro dos festivais ortodoxos, como nas celebrações da Sexta-feira Santa. De uma maneira ou de outra, os lamentos ocupam uma função social de preservar a memória coletiva e de celebrar a memória social e familiar dos falecidos, conforme destaca Katsanevaki (2017):

**A**s práticas dos lamentos na [...] Grécia e em outros lugares são um canal de memória social e um modo de estabelecer um senso de comunidade para o indivíduo. Assim, eles servem a dois propósitos importantes na vida da comunidade: manter fortes relacionamentos entre os membros da comunidade e preservar a memória social dentro da comunidade. Ambos são fatores importantes nas estratégias de preservação através do tempo<sup>5</sup>. (KATSANEVAKI, 2017, p. 127).



**Figura 05** – Registro de danças pascais na vila de Palaiochori na região grega de Grevena, abril de 2001(KATSANEVAKI, 2014a, p. 526).

5 Tradução livre do original: Lament practices in [...] Greece, and elsewhere are a channel of social memory and a mode of establishing a sense of community for the individual. Thus, they serve two important purposes in community life: maintaining strong relationships among the community members and preserving social memory within the community. Both are major factors in strategies of survival over time.



**Figura 06** – *Moirologias* escritas e fotos de recém-falecidos anexadas ao Epitaphios (funeral de Cristo). Uma mulher passa sob o Epitaphios para garantir saúde no ano vindouro. Sexta-feira Santa na Igreja de Olympos, na ilha grega de Cárpatos, 1992 (HÅLAND, 2008, p. 52).

A análise histórica dos rituais mortuários na Grécia desde a Antiguidade até o período moderno demonstra uma similitude de práticas, principalmente no que toca ao papel preponderante das mulheres: desde o funeral, passando pelo canto de lamentos até o cuidado dos túmulos. No que tange às composições poéticas de lamento, observam-se nestas analogias estruturais de métrica e temas que apresentam uma convergência com o mito de Perséfone-Deméter (mesmo quando há prática de sincretismo). Tais elementos apontam que apesar das transformações e das diferentes tradições históricas de práticas de lamento na Grécia, há uma permanência de imagens típicas e de um imaginário compartilhado entre essas produções, que indicam uma possível residualidade do substrato antigo.

## LISTA DE ABREVIATURAS

- h. Hom. 2* - Hino homérico 2
- Hes. *Theog.* - Hesíodo (Theogonia)
- Hom. *Il.* - Homero (Ilias)

## FONTES

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HINO HOMÉRICO 2. In: MASSI, M. *Deméter: A repulsão medida*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2001. p. 10-51.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSHNAKOVA, A. *Авλος и Лира – Φιλοσοφία на Музиката в Древна Елада*. Sófia-Bulgária: Lik, 2003.

BRACERO, J. Poesía popular griega. In: NUÑEZ, C.; CARRETERO, J. (ed.). *Actas de las IV Jornadas de Humanidades Clásicas*. Madrid-España: Universidad Complutense, 2006. p. 139-188.

GALVÍN, A. *Canciones populares neogriegas de muerte en Tracia*. 2014. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Filología Griega y Eslava, Universidad de Granada, Granada-Espanha, 2014.

FAURIEL, C. *Chants Populaires de la Grèce Moderne*. vol. 01: Chants historiques. Paris: Firmin Didot, 1824.

\_\_\_\_\_. *Chants Populaires de la Grèce Moderne*. vol. 02: Chants historiques, romanesques et domestiques. Paris: Firmin Didot, 1825.

HÅLAND, E. Greek Women and Death, ancient and modern: A Comparative Analysis. In: E. J. Flåland (ed.). *Women, Pain and Death: Rituals and Everyday-Life on the Margins of Europe and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. p. 34-62.

KATSANEVAKI, A. *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα Τραγούδια της Περιοχής Βορείου Πίνδου Ιστορική-Εθνομουσικολογική Προσέγγιση: Ο Αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο – Μια ερμηνεία των πρώιμων αρχαιοελληνικών μουσικών μορφών μέσα από την κολογική έρευνα, αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη με νέα δεδομένα για το μουσικό σύστημα της Δυτικής Ελλάδας και τους δίγλωσσους και ετερόγλωσσους πληθυσμούς*. vol. 01-02. Atenas: Centro de Música e Investigação Acústica, 2014a/b.

\_\_\_\_\_. Modern laments in northwestern Greece, their importance in social and musical life and the “making” of oral tradition. In: *Musicologist*, vol. 01, nº 01, dez. 2017.

LISSARRAGUE, F. A figuração das mulheres. In: DUBY, G.; PERROT, M. (ed.). *História das Mulheres no Ocidente*, vol. 01 - A Antiguidade. Tradução de Alberto Couto, Maria Manuela Marques da Silva, Maria Carvalho Torres, Maria Teresa Gonçalves e Teresa Joaquim. Porto-Portugal: Edições Afrontamento, 1993. p. 203-271.

MASSI, M. Deméter. *A repulsão medida*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2001.

MURRAY, P.; WILSON, P. Introduction. In: MURRAY, P.; WILSON, P. (ed.) *Music and the Muses: The Culture of the Mousikē in the Classical Athenian City*. Londres: Oxford University Press, 2004. p. 01-08.

PALMISCIANO, R. *Dialoghi per voce sola: La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*. Roma: Edizioni Quasar, 2017.

REHM, R. *Marriage to death: the conflation of wedding and funeral ritual in Greek tragedy*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.