

RITUAL E SÍMBOLO: A MÁSCARA NA GRÉCIA ANTIGA ^{*1}

Ana Paula Pinto ^{**}

Resumo: *Porque, no recente contexto pandémico da Covid-19, as máscaras assumiram incomparável protagonismo, entendemos oportuno reabilitar o eco expressivo dessa enigmática realidade humana, propondo um olhar retrospectivo para a história das palavras, dos conceitos a elas associados, e dos objetos por elas referenciados. Reconhecendo à Grécia o estatuto de incontestável precursora em todas as mediações culturais do pensamento europeu, procuramos apresentar, a partir desse ponto de referência, a peculiar história das máscaras, enquanto fenómeno de criação cultural e expressão religiosa: pela explicitação dos mais antigos achados arqueológicos ágrafos, e pelo revisitar do excepcional testemunho simbólico da Literatura Grega, em particular da Poesia Homérica, podemos na verdade surpreender em germe, no seu dúplice dinamismo de reconhecimento da identidade e da alteridade, as mais antigas representações da condição humana, e da peculiar relação do homem com os deuses, com o cosmos e consigo mesmo.*

Palavras-chave: *Máscaras; Arqueologia Grega; Literatura Grega; Identidade; Alteridade.*

RITUAL AND SYMBOL: THE MASK IN ANCIENT GREECE

Abstract: *Because, in the recent pandemic context of Covid 19, masks have taken on an incomparable protagonism, we have considered it opportune to rehabilitate the expressive echo of this enigmatic human reality, proposing a retrospective look at the history of words, of the concepts associated to them, and of the objects they refer to. Recognizing Greece as the undisputed precursor in all cultural mediations of European thought, we seek to present from that point of reference the peculiar history of masks, as a phenomenon of cultural creation and religious expression: by the explicitness of the most ancient agraphic archaeological findings, and by revisiting the exceptional symbolic testimony of Greek Literature, in particular Homeric Poetry, we can*

* Recebido em 02/04/2023 e aprovado em 03/07/2023.

** Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Católica Portuguesa (UCP). Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos. E-mail: appinto@ucp.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0371-4984>.

indeed surprise in germ, in its double dynamism of recognition of identity and otherness, the most ancient representations of the human condition, and of the peculiar relationship of man with the gods, with the cosmos and with himself.

Keywords: *Masks; Greek Archaeology; Greek Literature; Identity; Otherness.*



Figura 1

Máscara de ouro do Cemitério Real de Micenas. Atenas.

Fonte: Museu Arqueológico.

A realidade humana das máscaras

As tribulações impostas mundialmente à Humanidade no recente contexto pandêmico da Covid-19, atribuindo um incomparável protagonismo às máscaras na moldura das realidades humanas, também parecem ter reabilitado o eco expressivo dos termos que nas várias línguas as referenciam. Essa centralidade inesperada justifica, a nosso ver, um olhar retrospectivo para o passado das palavras, dos conceitos a elas associados, e dos objetos por elas referenciados. Subjacentes ao eco simbólico das palavras, evidenciam-se múltiplos sentidos herdados sobretudo do passado civilizacional grego.

A Grécia parece ter sido a incontestável precursora de todas as mediações culturais da história do pensamento europeu. Ela não só nos ofereceu, através do testemunho da Poesia Homérica (e do seu peculiar estatuto simbólico de primeiro documento literário conhecido), as mais relevantes

informações sobre os inícios da experiência humana, mas também parece ter sido cenário privilegiado dos mais antigos achados arqueológicos que documentam, na Europa, de forma ágrafa, os mais diversos fenômenos de criação cultural e expressão religiosa, intrinsecamente ligados entre si.

A arqueologia científica dos dois últimos séculos tem somado, aos primeiros monumentos que sobreviveram à erosão dos tempos, novos exemplares documentais, integrais ou fragmentários – de textos, templos, estatuária, cerâmicas, pinturas e mosaicos, e outros vestígios menores – capazes de legar à nossa consciência não só as mais ricas, abundantes e detalhadas imagens dos deuses, da sua natureza e dos seus atributos, mas também reflexos da fundamental ligação que com a sua superior esfera entrecem os mortais. É neste peculiar enquadramento que ocorrem, pois, os mais antigos exemplares de máscaras culturais da Europa.

Abordagem etimológica

Uma primeira abordagem dos termos com que a língua grega referenciou o objeto cultural das máscaras permite-nos constatar uma continuidade de sentido entre o referente do *rostro*, marca visível da natureza biológica de um ser, e o da *máscara*, manifestação figurada de uma outra segunda natureza que se sobrepõe à primeira. O primitivo uso de uma mesma forma nominal, πρόσωπον, para referenciar a primeira realidade biológica, da ordem lógica da identidade, e a segunda, instrumental e ficcional, da ordem lógica da alteridade, condensa esse enigma de indistinção que perpassa no mundo grego toda a temática das máscaras.

O termo πρόσωπον, documentado literariamente desde a época arcaica, é uma formação nominal, criada pela associação da preposição προς e do nome feminino ὄψις, ὄψις, “vista”, “olhar”.² Comumente interpretado como “face” ou “semblante”, ele traduz o aspecto ou imagem frontal da fisionomia de um indivíduo, que é visto – objeto da visão, *visus*, visível – e o identifica na sua singularidade. Em simultâneo, porque referencia a parte frontal da cabeça, que habilita o indivíduo a ver os outros, cumula também a referência ao que vê – sujeito ou agente da visão, *videns*, vidente. Assim, πρόσωπον parece assumir desde a origem essa qualidade dual, capaz de convocar de forma simbólica as noções especulares da identidade e da alteridade.

O termo, que primitivamente referenciava o rosto, ampliou o seu espectro semântico para referenciar também, sobretudo a partir da época

clássica, e da popularidade da poesia dramática, a máscara que representa um rosto (e ainda a personagem representada). A par deste nome de dupla valência, criou-se, posteriormente³, por sufixação, o derivado *προσώπειον*, a referenciar apenas a máscara, constructo figurativo intencionalmente fabricado para reproduzir, por semelhança, o semblante ou conjunto dos traços fisionómicos distintivos de um rosto.

A partir da época helenística, o termo *πρόσωπον* passa, por alargamento semântico, ou sinédoque, a referenciar também a pessoa, ou indivíduo. No contexto da representação dramática, no qual a máscara encontra uma das suas mais relevantes funcionalidades, o ator que a envergava assumia o nome de *ὑποκριτής*.⁴ O significado primitivo do termo, “o que responde”, assumiu em ático, por influência do fenómeno da representação teatral, a notação de “intérprete de uma peça teatral”. Expandindo o seu espectro metafórico, o termo passou depois a significar “o que representa”, “o fingidor”, até se cristalizar na conotação pejorativa que “hipócrita” mantém nas línguas modernas.

Abordagem arqueológica

O testemunho dos Poemas Homéricos, sempre tão rico de informações sobre o passado – no qual o termo *πρόσωπον* referencia sempre o rosto, humano ou divino, em contextos de peculiar densidade emocional – não regista quaisquer referências explícitas ao uso de objetos que possamos identificar como máscaras.⁵ O acumular de descobertas arqueológicas, em particular nos dois últimos séculos, tem, no entanto, permitido recuar bastante atrás da fronteira do testemunho literário homérico: o território grego exhibe múltiplos indícios fragmentários de continuidade religiosa, particularmente no âmbito dos ritos fúnebres, desde a fase muito remota do paleolítico inferior. As mais antigas máscaras conhecidas, ocorrendo como vestígios ágrafos, são datadas pelo menos do Neolítico.⁶

Uma precisão histórica e terminológica tem, no entanto, de ser aqui feita. Os artefactos mais conhecidos pela referência nominal “máscaras”, tecnicamente modelados para figurar traços (antropomórficos ou zoomórficos) de uma fisionomia, e destinados a serem usados como representação simbólica de uma identidade distinta da do seu portador, correspondem a uma etapa civilizacional avançada do dinamismo figurativo de representação que os fundamenta. Muito antes de se terem tornado objetos recorrentes em contextos rituais peculiares, sobretudo a partir da época clássica grega, e do desenvol-

vimento das artes dramáticas – multiplicam-se testemunhos arqueológicos mais antigos de outros constructos humanos, regularmente de natureza anicónica que, não sendo propriamente máscaras, assumem equivalente fundamentação como mecanismo de duplo ou representação simbólica.

As máscaras foram efetivamente precedidas de uma primitiva simbólica figurativa (BURKERT, 1993; VERNANT, 1993), inicialmente de natureza anicónica, que incluía representações tão singelas e despojadas, como colunas e pilares (στήλαι, κίονες, ἔρμαϊ ou ἔρμα, primitivamente associados à figura tutelar de Hermes⁷), peças de madeira ligadas por travessas, a simbolizar a unidade indissolúvel dos vivos e dos mortos (δοκάνα⁸), alguns tipos de estátuas primitivas, em madeira ou em pedra, supostamente caídas do céu (βαίτυλοι, βρέτη⁹, e ζόανα¹⁰), oferendas (ἄγαλματα, apresentada como oferta aos deuses, imagem ou estátua dos deuses)¹¹ e assentos (ἔδη)¹²; em fases posteriores, de maior capacidade de representação plástica, ocorrem ainda estátuas antropomórficas, de grandes dimensões, a figurar o divino (κολοσσοί).

Na esfera da representação humana, sobressaem os monumentos funerários, inicialmente simples σήματα,¹³ e, posteriormente, os κοῦροι e κόραι funerários (estátuas de rapazes e raparigas, jovens), a representar o defunto no conjunto de valores que o definiam, subtraído às flutuações corrosivas do infortúnio e do tempo. Todos estes artefactos, mais ou menos grosseiros e primitivos, infundidos de sacralidade, representam de algum modo uma esfera simbólica aparentada com as máscaras, que pode ainda ser referenciada por termos genéricos como εἶδωλον, *simulacro, imagem, ídolo*, do âmbito do divino, ou εἰκών, *icone, imagem*, para a esfera do humano¹⁴ (VERNANT, 1993).

O lento percurso da representação plástica e escultórica grega representa uma caminhada de conquistas graduais, não só no conhecimento da realidade física, e em particular da anatomia humana, usada como modelo privilegiado para a figuração da superioridade divina, mas também no domínio da técnica de a reproduzir plasticamente.

Independentemente da forma assumida, como amontoado de pedras, pequenos pilares, ou colunas simples, ou as primeiras tentativas inábeis de esculpir, sobretudo na madeira, imagens realistas, todos estes artefactos aparecem significativamente dispostos no espaço consagrado ao ritual religioso como uma tentativa de representar, por substituição, figurativa e visivelmente, a presença de uma potência (sobretudo divina), reconhecida como sobrenatural e invisível, mas transportada por representação para a

esfera do sensível, através de uma forma revelada. Reduzir o desconhecido ao conhecido, atribuindo-lhe uma forma visível, sobretudo a humana, parece ter sido, na verdade, o mecanismo simples de exorcizar os medos, de propiciar a desejada familiaridade entre a esfera humana e a divina, e de garantir o favor do deus que se faz presente entre os homens.

Tipologia das máscaras

Os espécimes de máscaras encontrados na cultura grega, associados a dinâmicas funcionais peculiares, parecem legitimar uma classificação tipológica tripartida. Nem sempre é, no entanto, possível discernir com clareza a qual das tipologias pertencem em definitivo algumas categorias de máscaras, por associarem simultaneamente duas ou mais funcionalidades.

Representação da identidade

O primeiro grupo de máscaras que sobressai é o que inclui artefactos que se propõem representar figurativa e ritualmente uma identidade. Vinculadas à esfera do sobrenatural, elas implicam o reconhecimento de forças superiores, invisíveis, que se querem propiciar. O ritual religioso de comunicação com essa órbita do invisível determina a necessidade da sua representação ou figuração visível. No âmbito dos cultos primitivos, muitas vezes o portador, que assume uma função sagrada, ou de sacerdote ou de devoto, garante com a imposição da máscara o papel de representante do poder divino.

Anteriores à figuração integral dos deuses e potências superiores, dotados de um corpo antropomórfico,¹⁵ ocorrem na cultura antiga representações que concentram os traços fundamentais da peculiar identidade divina apenas numa cabeça, feita de materiais mais nobres e duradouros como a pedra, com rosto cuidadosamente trabalhado, fixada a uma simples coluna vertical de matéria de inferior qualidade. Esta estatuária acrólita, semi-antropomórfica, parece traduzir, em épocas em que a aprendizagem da técnica de figuração escultórica dá os seus primeiros passos, uma etapa do pensamento antigo que associa já à figuração do rosto a parte mais importante da identidade individual dos seres. É provável que desta representação privilegiada do rosto se tenha depois evoluído para a criação já não de cabeças inteiras, mas apenas da sua parte frontal, nas máscaras criselefantinas e de terracota que se encontram nas escavações de Olinto, e que serviriam como objeto de culto, nos templos e nas casas particulares, fixadas nas paredes por

meio de ganchos ou travessas. A par das imagens celebrativas, ou ídolos, que garantem no culto a presença benéfica da divindade, recorrem em simultâneo, a exprimir o receio dos nefastos poderes ctónicos que se manifestam ominosamente na natureza, como figurações do horror e da deformidade, não só os μορμολκεῖα, *espantalhos* (um derivado do nome feminino μορμώ, *demónio*), utilizados para assustar e educar pelo medo a natural temeridade das crianças, mas também os ἀποτροπαῖα, imagens apotropaicas (do verbo ἀποτρέπω, *afastar; dissuadir; conjurar*), que obedecem ao intuito de afastar os demónios e exorcizar os perigos que eles tutelam. Aqui avulta, ligado a práticas rituais e temas míticos primitivos, o γοργόνειον, o rosto-máscara da Górgona, frequentemente representado desde o séc. VII a.C. em frontões de templos, em acrotérios e antefixos, em escudos e episemas, em utensílios domésticos, em oficinas e fornos, em habitações privadas.

Esta figuração simbólica do terror puro, marcada de uma grotesca distorção (ambivalente, entre o humano e o bestial, sincopada, masculina e feminina, jovem e velha, feia e atraente), também se distingue na pintura de vasos clássicos, sempre em posição frontal – a sublinhar, como ponto central da inquietante monstruosidade, a violência sinistra do olhar fixo, a que a tradição mítica atribuía um poder fatal (VERNANT, 1991, p. 69 *sqq.*).¹⁶



Figura 2a
Atenas. Museu da Acrópole. Hídria ática de figuras vermelhas, com a representação da Górgona.



Figura 2b
Delfos. Museu Arqueológico. Friso Leste do Tesouro de Sifnos. Mémnon enfrenta Aquiles na batalha.



Figura 2c
Atenas. Museu Arqueológico. Gorgoneion do Santuário de Atena Chalkioikos em Esparta.

Paralelas às máscaras que propõem em contexto ritual a figuração plástica do sobrenatural divino, também recorrem, como equivalente tentativa na esfera humana de perpetuar visível o invisível,¹⁷ as representações funerárias dos mortais: através delas se evoca a memória de um ausente morto, tornado sobrenaturalmente presente e incorruptível através de um duplo imagético. No mundo épico, que ignora a escrita, o σῆμα não é decorado nem figurativo, e a memorização do morto incumbe à tradição oral; a partir do séc. VI, abandonando muitas vezes a simplicidade das estelas brutas, começam a surgir figurações e κοῦποι funerários para exprimir o luto cívico e familiar.

Do ponto de vista técnico, a construção do substituto fúnebre parece cumprir um padrão de representação artística equivalente ao observado na esfera divina: a uma primeira fase de representação anicónica sucedem-se as imagens figurativas, e da representação básica do rosto, mais arcaica, evolui-se para a figuração integral do corpo, em estatuetas¹⁸ ou estátuas (κοῦποι ou κόραι), que representam o defunto não na sua aparência física peculiar, mas no conjunto de valores que definiam a sua pessoa viva (juventude, beleza, estatura, proporcionalidade, pose), subtraída às flutuações do acaso e à decrepitude do tempo.¹⁹

As máscaras funerárias, primitivamente feitas de madeira esculpida, ou linho embebido em estuque, gesso ou tinta, e muito excepcionalmente em ouro, devem ter sido concebidas como meio de representar a figura do morto perante os próximos que vivem o seu luto, não só no momento pontual do ritual fúnebre, mas também como apelo à preservação da sua memória, no espaço, doméstico ou público, a que se vinculou a sua vida passada.²⁰

O achado excepcional de um conjunto de máscaras funerárias de ouro no antigo cemitério real na acrópole de Micenas (“a Micenas rica em ouro” de Homero), que Schliemann se precipitou entusiasticamente a apresentar ao mundo em 1876 como pertencente ao círculo familiar do muito poderoso Agamémnon, ἄναξ ἀνδρῶν, rei de reis, hoje claramente enquadradas numa fase histórica muito anterior à tradicional data da Guerra de Troia, parece comprovar o uso de máscaras fúnebres desde épocas muito remotas da cultura micénica. No entanto, a extraordinária descoberta corresponde a um facto arqueológico sem paralelo no território grego e ocidental, e a aura de mistério que envolve o achado continua viva e sem explicações claras: à controvérsia sobre a origem do ouro, e da técnica de o trabalhar por percussão a partir da face interior, somam-se várias outras dificuldades de

interpretação (DIKINSON, 2012; MUSHGRAVE, 1995). É possível que as extraordinárias máscaras micênicas não procurassem representar ou preservar os traços de identidade dos mortos, e torná-los presentes à memória dos vivos, mas tivessem sido concebidas pelo seu poder apotropaico, para os libertar de maus espíritos na viagem para o Além.

Representação da alteridade

Num segundo grupo podemos considerar a máscara que oculta a identidade do seu portador, e lhe confere, por isso, a possibilidade de representar a alteridade, ou seja, a identidade de outro ser (homem, deus ou força sobrenatural, animal).

Aqui se enquadra a mais conhecida tipologia das máscaras antigas, a teatral, associada na história da cultura grega à esfera do sagrado, e em particular ao culto de Diόνισος²¹, a todos os títulos profundamente distinto do de outras divindades.²² No panteão grego, Diόνισος tem um estatuto ambíguo, correspondendo a um domínio da realidade que é não só oposto à incoerência e inconstância da vida humana, mas também distinto do mundo olímpico, onde ele encarna também a figura do Outro. Diόνισος corporiza, com efeito, a dualidade e dissolve numa perturbadora coexistência as fronteiras do divino e do humano, da vida e da morte, do aquém e do além, da alegria e da dor, do individual e do coletivo, do homem e da natureza, do social e do selvagem. Ele tem, pois, o poder de pôr em comunicação o que estava separado; a sua irrupção, sob a forma de um transe ou possessão é uma subversão da ordem – na natureza, no grupo social, no indivíduo – que ajuda à confraternização dos opostos.

Nos desfiles (κῶμοι) do seu culto, que não decorrem tanto nos templos, mas ao ar livre e na praça pública, começa a autonomizar-se um tipo particular de ídolo: a máscara simples, de madeira ou pedra, através da qual o deus manifesta a intensidade do seu poder, não tanto pela regular figura antropomórfica que o aproxima dos homens, mas pelo enigma de um rosto que interpela o espectador e os fiéis.

Para além da máscara do deus, envergada pelo sacerdote que assume a sua identidade, ou fixada em pilares ou nas paredes dos templos, como estatuária acrólita, o ritual multiplica obsessivamente a presencialidade espectacular das máscaras, ora de animais (de aves, cavalos e galos), ora as referenciais do culto, de sátiros (envergadas por homens) e ménades (usadas por mulheres). Inscritas numa atmosfera inquietante de alegria desme-

surada (a confirmar o epíteto homérico do deus, *χάρμα βροτοῖσιν*),²³ e de exacerbação amoral dos sentidos, as máscaras e todo enquadramento ritual do culto dionisiaco evocam a natureza contraditória e enigmática que a Antiguidade associava à potência do deus.

A peculiar afinidade de Díónisos²⁴ com o mundo das máscaras e dos espantalhos, explicitada no testemunho literário, fica também muito claramente indiciada nas representações figurativas da cerâmica grega: também ele aqui, à semelhança da Górgona, é regularmente representado de frente – em contradição com todas as convenções plásticas que privilegiam a representação do rosto sempre de perfil. Nesta enigmática exibição, o deus impõe a sua presença numa relação dual²⁵, frente a frente, que, no entanto, não chega a ser simétrica, mas desigual, enfeitando com a face-máscara de olhos arregalados a atenção do observador, emoldurado pela onipresença luxuriante da natureza vegetal e animal, rodeado de um séquito de oficiantes, que se agitam, numa alegria perversa e ébria, as ménades delirantes e os sátiros bestiais²⁶, entre a devoção transcendente e animalidade pura; em muitos vasos, um ou os dois limites laterais da imagem (a simbolizar a rotação processional) são reservados à figuração do pilar com a máscara do deus fixada, nessa enigmática figuração acrólita que denuncia uma força bruta a irromper da terra, e a impor a lucidez de uma consciência humanizada, feita de contradições.

Destas primeiras máscaras do culto ter-se-ão desenvolvido depois as máscaras teatrais. As primeiras, tradicionalmente atribuídas a Téspis, passavam pelo artifício de pintar o rosto do ator com tinta de chumbo branca, ou revesti-lo com tela de linho moldada com goma e portulaca. A Frínico se atribui a invenção de máscaras coloridas a representar rostos de mulheres, e a Ésquilo a novidade das máscaras naturalmente policromas. O *σκευοποιός*, artífice responsável pelo fabrico de objetos teatrais, pressionava a máscara, que cobria toda a cabeça (*περιτίθεσθαι*), em formas de linho estucado (algumas, mais raras, eram esculpidas em madeira fina ou cortiça). As peças incluíam detalhes modelados e pintados de sobancelhas, lábios, tez, e o branco dos olhos; cabelo e barba eram colados, em seções triangulares, que depois se dividiam para os dois lados da cabeça; a abertura da boca, que inicialmente era reduzida, foi depois ampliada até atingir o nível do grotesco em Roma. É provável que, nas representações mais antigas, de Ésquilo²⁷, apenas se esboçasse a expressão ténue de um sorriso, mas posteriormente se tivesse evoluído para a figuração plástica de outras emoções como a dor, a paixão, e rugas de preocupação na testa.

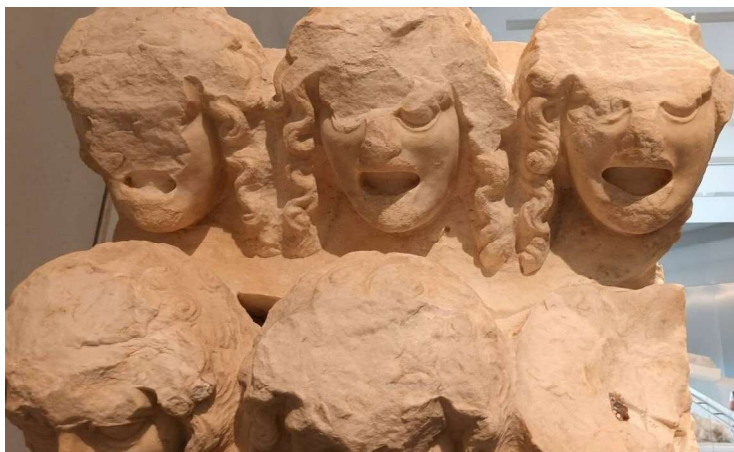


Figura 3

Atenas. Museu da Acrópolis. Placa de mármore com máscaras teatrais.

Os modelos estandardizaram-se convencionalmente, de modo que o público do espectáculo dramático podia reconhecer, pelo conjunto de traços distintivos das máscaras-caracteres (ἔκσκευα πρόσωπα), os tipos sociais representados. Alguns estereótipos são muito claros: homens de barba, jovens imberbes, de cabelos crespos e claros; velhos calvos e de barbas mais longas; mulheres brancas²⁸ e homens morenos; escravos ruivos, muitas vezes com os olhos arregalados; parasitas com narizes e orelhas deformadas; os nobres de narizes curvos ou aquilinos; cozinheiros de calvas e caras avermelhadas; as hetairas exibindo excesso de cor. Nas peças satíricas, da comédia, embora as máscaras manifestem com rigidez características do burlesco (narizes arrebitados, lábios protuberantes, orelhas animais, cabelos emaranhados, barbas hirsutas), as que representam os heróis mantêm, no entanto, o mesmo padrão de nobreza das da Tragédia. Como se pode depreender de algumas peças de Aristófanes (*Aves* e *Vespas*), os Coros envergavam de início máscaras de animais. Na farsa romana, virão a requintar-se os pormenores do ridículo, com os esgares de olhos arregalados e gananciosos, narizes bulbosos, bocas enormes, lábios inchados, cabelos e barbas hirsutos, corcundas. Inicialmente, um só ator, mudando de vestes e de máscaras, podia assumir vários papéis. Está confirmado o uso mais raro de fabrico de máscaras com duas expressões diferentes em cada metade do rosto.

Um outro conjunto de máscaras a considerar aqui seria constituído por aquelas que surgiram da necessidade de defender o rosto em contexto de conflito armado; muito mais frequentes na cultura beligerante dos romanos, tiveram grande voga nos tempos medievais, e estão a ressuscitar nos contextos das modernas guerras químicas.

Representação estética

Há ainda um terceiro grupo, de não menor relevância, a incluir artefactos concebidos pela sua função espectacular, para serem fruídos como objetos decorativos. Propondo uma imitação do real mais do domínio da ficção estética do que do âmbito religioso, ocorrem como o produto de um lento percurso, feito de conquistas graduais, da representação plástica e escultórica, que os Gregos ofereceram ao mundo como forma ímpar da sensibilidade humana, desde a primitiva representação anicónica ao miraculoso realismo da escultura clássica (BONNARD, 1984). Curiosamente, empenhados em traduzir um ideal de perfeição atribuído à divindade, os artistas gregos identificaram-na e representaram-na pela medida do humano. Aqui encontramos representados todos os produtos das artes plásticas gregas, nomeadamente as mais conhecidas da estatuária e da pintura cerâmica.

Concebidos como produto de uma fase histórica bastante mais tardia, não convém, no entanto, perder de vista, na sua interpretação, o ponto de partida eminentemente religioso que evidenciam.

A esse propósito, interessa-nos destacar a peculiaridade estética do bucrânio, que recorre, prolificamente esculpido em baixos-relevos, com a cabeça bovina ornamentada de grinaldas de flores, a preencher as métopas nos templos dóricos gregos, romanos, ou até, em equivalente cenário religioso, em templos renascentistas, barrocos, neoclássicos – e muitas vezes presentes na centralidade simbólica dos altares.

As investigações arqueológicas parecem ter encontrado em santuários cipriotas o seu antecedente cultural, de resto simbolicamente associado ao imaginário minoico-cretense (com a onipresença figurativa do touro e dos “chifres da consagração”).

Elaborado a partir do crânio de um boi descarnado, coberto de reboco²⁹, o bucrânio deve ter sido concebido para ser usado ritualmente em contexto religioso (BURKERT, 1993). Embora não se tenham achado em território

grego outros casos similares,³⁰ a onomástica faz pressupor equivalentes usos rituais de máscaras animais.

A obsidiante presença do bucrânio como elemento decorativo traz, na verdade, inequivocamente à colação, como tema de profunda pregnância simbólica, a memória antiquíssima do sacrifício animal (e possivelmente humano) e do sangue, prática recorrente para propiciar as potências superiores dos deuses imortais nas fases mais arcaicas da religião greco-romana, de resto testemunhadas desde os mais antigos documentos literários.

O testemunho das máscaras na Literatura Grega

A investigação tem sublinhado uma especificidade relevante na história da religião grega: ao contrário de muitas outras, ela não dispõe nem de textos sagrados canônicos, nem de fórmulas fixas para preces e liturgias rituais. Na Grécia, o culto e o ritual religioso, reconhecidos exterior e materialmente a partir de múltiplos monumentos físicos – templos, estátuas, pinturas, cerâmicas – e de um reduzido conjunto de Leis Sagradas³¹, estão, como Burkert (BURKERT, 1993, p. 29 *sqq.*) nota, sobretudo mediados pelo testemunho da literatura antiga.

Enquanto a Poesia Homérica, inaugurando o modelo que todos os poetas épicos posteriores replicarão, se propõe enquadrar o passado heróico da humanidade em estreita dependência do capricho divino, e Hesíodo se esforça por sistematizar, por um prisma de pendor catalogico, toda a informação sobre as origens e a genealogia dos deuses na *Teogonia*,³² a lírica grega arcaica inscreve-se regularmente numa esfera eminentemente cultural. Herdeira dessa rica tradição simbólica, a tragédia clássica e a filosofia continuarão a equacionar o enigma do inevitável sofrimento dos mortais face à eterna bem-aventurança divina. Compêndios mitográficos, como a *Biblioteca*, polemicamente atribuída a Apolodoro, continuarão também tardiamente a oferecer informações adicionais, que não ficaram testemunhadas nas poucas obras supérstites da Literatura Antiga, mas seriam do conhecimento geral do povo grego. A narrativa da *ιστορία* – com Heródoto e Tucídides, os Atidógrafos, Estrabão, Pausânias e Plutarco – que recorre como um rigoroso esforço de pesquisa e recolha científica de tudo o que foi transmitido pela tradição, e se autonomizará como gênero literário, também há-de recolher, a partir do período clássico, além das narrativas míticas do passado, a memória dos costumes e rituais (*δρόμενα*) associados

ao culto (não como apontamentos dos crentes, mas segundo a perspectiva do observador externo).

Tal como o culto religioso grego – reconhecido exterior e materialmente a partir de múltiplos monumentos físicos e de um reduzido conjunto de Leis Sagradas, mas sobretudo mediado pelo testemunho da literatura antiga – também a máscara oferecerá no mundo grego, a par da sua versão material, tangível e concreta, uma representação imaterial, veiculada por equivalentes dinâmicos conceptuais de representação simbólica na Literatura.

Inaugurando o modelo que todos os poetas posteriores replicarão, a Poesia Homérica ofereceu ao Ocidente a primeira representação identitária – máscara – dos deuses bem-aventurados, e dos mortais que a eles se subordinam. Se a excepcionalidade do achado das máscaras tumulares de Micenas parece sugerir que os Gregos não estariam muito familiarizados com as técnicas da máscara fúnebre, não pode deixar de se notar que foram ímpares na representação da grandeza dos heróis do passado, consignada ao estro poético. No seu testemunho simbólico, a poesia épica arcaica mais não faz do que inscrever na memória dos vivos o relato dos feitos dos heróis do passado, que se furtaram às leis da morte, garantindo pela exemplaridade do modelo a única forma de imortalidade concedida aos infelizes habitantes da terra. Quase todos os heróis da épica homérica, sustentados pela máscara identitária do nome e do patronímico (que os inscreve como herdeiros de uma cadeia genética e de uma continuidade histórica a preservar na memória dos vindouros)³³ passaram como referentes incontestados à posteridade, conquistando não só a esfera da simbologia profunda, literária e artística, mas todas as estruturas do pensamento racional europeu: a esse título surge como particularmente sintomática a precipitada associação dos achados arqueológicos da acrópole de Micenas às figuras homéricas, o que a moderna arqueologia veio categoricamente a negar.

Também a figuração material, icónica ou anicónica, da identidade dos deuses parece achar um reflexo imaterial na convicção antiga de que as divindades, potências invisíveis, se podiam manifestar aos humanos, não só como motor de ação (a intensificar a coragem, a força, o delírio, o medo) ou força de inspiração (em decisões súbitas, em sonhos³⁴), mas também como realidade captável pelos sentidos. Secundando o testemunho poético de Homero e Hesíodo, toda a poesia antiga detalha com profusão de pormenores como os venturosos imortais, eternos habitantes do Olimpo,

descem das etéreas moradas e se permitem vagabundear pelo lodo terreno do mundo, invadindo os sonhos, as casas e as vidas dos mortais, através do mecanismo recorrente da metamorfose.

Nos Poemas Homéricos, onde o termo *πρόσωπον* referencia sempre o rosto, humano ou divino, em contextos de peculiar densidade emocional³⁵, não há quaisquer referências explícitas ao uso de máscaras. O acessório que mais se aproxima é, no contexto narrativo da *Iliada*, o capacete de bronze, que simultaneamente protege o guerreiro, e denuncia ao inimigo a sua presença temível: o episódio da despedida de Heitor *korythaiolos* e Andrômaca (*Iliada* VI, vv. 390-528), que toda a filologia homérica sublinhou, ao longo dos séculos, como um dos mais profundamente líricos da Literatura Antiga, simboliza na perfeição esta dupla valência. Também na esfera sobrenatural destaca a menção à cabeça e ao olhar da pavorosa Górgona, que petrifica de terror quem observa: uma e outro (cabeça e olhar) assumem já na poesia arcaica a mesma autonomia simbólica que se lhes reconhecerá posteriormente, até aos dias de hoje, no âmbito das artes³⁶ figurativas (*Iliada* V, v. 74; VIII, v. 349; XI, v. 36; *Odisseia* (XI, v. 635) e em todo o imaginário greco-latino.

Paralelas às raras referências a artefactos, os Poemas Homéricos multiplicam, no entanto, alusões a dinamismos de representação figurativa próximos das máscaras. O uso da indumentária, divina ou humana, por exemplo, surge tanto como marca de identidade como de dissimulação. As cenas típicas do vestir a armadura antecipam a expressividade da exibição da *aristeia* heróica no campo de batalha.³⁷ Também no plano divino a cena típica de vestir/despir, intimamente associada à convicção antiga de que as potências invisíveis se manifestavam aos humanos, permite aos deuses dissimularem-se entre os mortais³⁸, ou enganarem-se uns aos outros (em *Iliada* XIV, vv. 153-353, Hera seduz Zeus; em *Od.* VIII, vv. 266-367, os adúlteros Afrodite e Ares são desmascarados); algumas vezes, também os deuses protegem estrategicamente por metamorfoses os heróis a quem dedicam o favor (Atena a Ulisses, em Esquéria *Odisseia* V, e em Ítaca, *Odisseia* XIII).³⁹ A adoção de um disfarce, já não industriada magicamente pelos deuses, permite também algumas vezes aos homens apresentarem-se de emboscada em campo hostil (e.g., em *Iliada* XI, Dólón, no acampamento grego, e Ulisses e Diomedes no troiano; Ulisses, disfarçado de mendigo, em quase toda a *Odisseia*).⁴⁰

A par da indumentária física, o testemunho poético homérico sublinha ainda na palavra oral o mais premente testemunho de identidade e de simulação: somando-se a cenas em que no campo de batalha, ou em território estrangeiro, os heróis apresentam orgulhosamente como máscara identitária o nome (quase sempre acompanhado de patronímico)⁴¹ e a genealogia familiar (e.g. o encontro de Glauco e Diomedes, *Iliada* VI, vv. 119-236), concorrem, em particular no contexto narrativo da *Odisseia*, permeado já de um novo modelo de heroicidade, as cenas de biografias simuladas, utilizadas recorrentemente – em Troia, em Esquéria, em Ítaca – como padrão de conduta defensiva pelo protagonista, nunca ele mesmo, sempre o outro.⁴²

Sem poder aprofundar com detalhe tema de tão excepcional relevância, basta notar como os motivos míticos das armas de Aquiles (funestamente disputadas pelos melhores dos guerreiros), do Cavalo de Troia (concebido como estratégia para vencer a resistência de Troia), e da Teia de Penélope (urdida para ludibriar a violência criminosa dos pretendentes), recorrem no universo simbólico de Homero como inequívocos dinamismos de identificação e dissimulação: nada mais que máscaras.

Por fim, ainda claramente associado aos rituais figurativos da máscara, o tema do respeito ou vilipêndio dos cadáveres e conquista ou resgate das suas armas, real, desejado ou receado pelos exércitos oponentes (e.g. Sarpédon, *Iliada* XVI, v. 485 sqq.; Pátroclo, *Iliada* XVII, v. 1 sqq.), assume uma relevância simbólica tão profunda na cultura antiga.

Similarmente, a tragédia clássica, e muito do discurso filosófico, herdeiros dessa rica tradição simbólica, ao abordarem o enigma do inevitável sofrimento humano face à eterna bem-aventurança divina, equacionam de forma simbólica a temática das máscaras. A representação objetiva da alteridade, que o uso das máscaras teatrais corporiza, reflete-se especularmente no fundamento simbólico da criação dramática, que impele o público a transpor os limites, identificando-se, pelo terror e pela compaixão, com as vítimas, e a purificar-se da dor, transfigurando em alegria a dura experiência cotidiana.

Conclusões

As máscaras revestem-se, desde as origens, na tradição cultural do Ocidente, de uma multiplicidade de sentidos simbólicos. A história da “máscara” começa por ser a história da representação da condição humana,

da relação do homem com os deuses, com o cosmos e consigo mesmo. Tal representação não se circunscreve à materialidade da madeira, do linho, do barro ou da pedra, mas inclui como peça nuclear a representação literária; nem tão pouco se limita ao dinamismo de dissimulação de uma identidade, mas também envolve o potencial criativo que permite transfigurar e transformar noutra a realidade presente.

Oscilando sempre entre a individualização de um rosto (πρόσωπον) e a tipificação ficcionada da realidade representada, a máscara configura um mecanismo simbólico complexo, que empresta ao portador a possibilidade simultânea de identidade e de alteridade: é a figuração ritual do paradoxo humano de impor à natural identidade de cada um, ou ao seu rosto, uma segunda natureza, ou véu de representação de um outro.

A máscara como objeto físico pode também ocorrer como metáfora do imperativo de esconder emoções, primeiro dinamismo de encenação, quer como requisito ritual, quer de autoproteção perante a tirania. A sua dimensão fúnebre, ligada ao desejo de perpetuação da memória, alcançará nas civilizações antigas, sobretudo na romana, uma projeção extraordinária, ao transmutar a ausência em presença, preservando viva e visível a memória e a imagem do morto.

Reproduzindo um padrão universal, testemunhado desde tempos imemoriais, de interpretação profundamente controversa, a máscara ocorre, pois, na história da civilização europeia como um constructo humano concebido para representar, na esfera do ritual religioso, uma fisionomia ou identidade individual. À semelhança de outras manifestações do espírito, é no território grego que se encontram documentadas as mais antigas de todas as variantes de máscaras – que virão a replicar-se, posteriormente, noutros espaços geográficos e históricos – enquanto produtos materiais e imateriais de representação figurativa, ora no âmbito do culto à divindade, ora no do ritual fúnebre, ora na esfera da representação artística (poético-teatral ou plástica).

Por um contexto histórico-geográfico comum, reforçado pela coerência que uma língua partilhada empresta a todas as manifestações do humano, a religião e a cultura gregas, integrando múltiplas tradições locais, mas similares nos aspectos básicos, acabaram por se alargar a um nível de identidade pan-helénica que virá, direta ou indiretamente, através dos legatários romanos, a dominar espiritualmente como modelo universal.

Documentação escrita

- EURIPIDES. *Bacchae*. In: *The Bacchae by Euripides*. Ed. Geoffrey Stephen Kirk. Cambridge: Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1970.
- HOMER. *Iliad*. In: *The Iliad: a commentary*. Ed. Geoffrey Stephen Kirk. Cambridge: Cambridge University Press, 1985-1993. 6 v.
- OMERO. *Odissea*. Ed. Alfred Heubeck, Stephanie West. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1981-1986. 6. v.

Referências bibliográficas

- BONNARD, André. *A civilização grega*. Lisboa: Edições Setenta, 1984.
- BURKERT, Walter. *Religião grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: FCG, 1993.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des Mots*. Paris: Éd. Klincksieck, 1968.
- DICKINSON, Oliver T. P. K.; PAPAZOGLU-MANIOUDAKI, Lena. Mycenae Revisited Part 4: Assessing the New Data. *The Annual of the British School at Athens*, Atenas, v. 107, p. 161-188, 2012.
- DODDS, Eric Robertson. *The God of Ecstasy: Sex-Roles and the Madness of Dionysos*. Manhattan: St. Martin's Press, 1988.
- _____. *The Greeks and the irrational*. Berkeley-Los Angeles, 1984.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce Ancienne*. Paris: Flammarion, 1995.
- MUSGRAVE, Jonathan H. et al. Seven Faces from Grave Circle B at Mycenae, *The Annual of the British School at Athens*, v. 90, p. 107-136, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Lisboa: Teorema, 1993.
- WILES, David. *Mask and performance in Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- _____. *The masks of Menander: sign and meaning in Greek & Roman performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- _____. *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- WINKLER, John J.; ZEITLIN, Froma I. *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Notas

¹ Estudo realizado no âmbito do Projeto de Investigação UIDB/00683/2020 (Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos – CEFH), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

² Retirado de uma primitiva raiz *ok^W-, à qual se vinculam a família dos temas verbais ὄψομαι e ὄπωπα, “ver”, tal como outros termos gregos aparentados. Vd. Chantraine, 1968, s.v. ὄπωπα.

³ As primeiras ocorrências estariam documentadas em Teofrasto (*Charac.*, 6.3: sobre o desmando que consiste em dançar burlescamente, estando sóbrio e sem máscara) e numa variante menor de um manuscrito de Demóstenes (*Περὶ τῆς Παραπροσβείας*, *Sobre a Embaixada*, 19.287: censurando o infame Cirebión, cunhado de Ésquines, pelo impudor de desfilar sem máscara nas bacanais).

⁴ O termo ocorre na morfologia grega como uma formação nominal associada ao radical do verbo κρίνω (com prefixo ὑπο- e sufixo de agente -τής). Em Homero, ὑποκρίνομαι “explicar, do fundo de si mesmo, uma realidade confusa”, conota essencialmente a capacidade de interpretação profética de seres inspirados pelos deuses (*Iliada* VII, v. 407; *Iliada* XII, v. 228; *Odisseia* II, v. 111; *Odisseia* XIX, vv. 535 e 555), em particular os intérpretes de sonhos.

⁵ O acessório que mais se aproxima é, no contexto narrativo da *Iliada*, o capacete de bronze, que simultaneamente protege o guerreiro, e denuncia ao inimigo a sua presença temível (veja-se a despedida de Heitor κορυθαίολος e Andrómaca, em *Iliada* (VI, vv. 390-528). Também na esfera sobrenatural destaca a menção à cabeça e ao olhar da pavorosa Górgona, que petrifica de terror quem observa.

⁶ Burkert (1993, p. 40 sqq.) nota que o complexo de achados do Neolítico grego de mais notável relevância, com continuidade pelo menos até à época arcaica, inclui estatuetas de barro (raras vezes de pedra), representando mulheres nuas, de curvas avantajadas. É conjectura tentadora, mas impossível de demonstrar, que figurem uma primeva divindade maternal, símbolo da fertilidade (a grande deusa micénica?), numa fase de preponderância matriarcal de divindades femininas.

⁷ Todos com várias ocorrências documentadas desde os Poemas Homéricos.

⁸ A partir do referente mítico dos dois irmãos Dioscuros, cfr. Plutarco (*Moralia*, 478 a).

⁹ Documentada com frequência nos textos dos poetas dramáticos, Ésquilo, Eurípides e Aristófanes

¹⁰ E.g.: Eurípides (*Ion*, v. 1403; *Ifigénia em Táuris*, v. 1359; *As Troianas*, v. 1074; Xenofonte (*Anábase*, 5, 3, 12); Pausânias (1, 18, 5).

¹¹ Frequente nos Poemas Homéricos, e.g. *Iliada* IV, v. 144, *Odisseia* III, vv. 274 e 438; *Odisseia* IV, v. 602; *Odisseia* VII, v. 509; *Odisseia* XVIII, v. 300; *Odisseia* XIX, v. 257; em usos mais tardios exprime genericamente qualquer imagem ou estátua.

¹² Frequente na *Iliada* (IV, v. 406; V, vv. 360 e 367 e 868; VIII, v. 456; IX, v. 194; XI, v. 647; XXIII, vv. 205, 144 e 544; usado posteriormente como referente da estátua do deus representado sentado, e.g., Sófocles (*Electra*, v. 1374); Xenofonte (*Helênicas* 1, 4, 12) e Plutarco (*Vida de Sólon*, 12).

¹³ Documentado desde os Poemas Homéricos como sinal augural, por um lado, sinal divino, mas também túmulo, e.g.: *Iliada* (II, v. 814; VI, v. 419; VII, v. 86; X, v. 415; XXI, v. 322); *Odisseia* (I, v. 291; II, v. 222). O σῆμα está peculiarmente vinculado ao culto dos heróis, homens excepcionais de tempos antigos, que morreram, e cuja veneração se generalizou; o culto e o rito andavam essencialmente ligados ao local onde a tradição confirmava que tinham sido sepultados, com base na convicção de que a partir do seu túmulo se difundia proteção aos que o frequentavam. A tradição épica (em particular a da *Iliada*, que funda toda a sua reflexão simbólica no drama pungente dos mortais) detalha vários casos de culto aos lugares fúnebres de heróis (e.g., Hércules, dos poucos a ultrapassar o estatuto de mortal heroizado, e adquirir o estatuto imortal de deuses, *Iliada* (XVIII, v. 117); *Odisseia* (XI, v. 601 *sqq.*), mas também Ilo, em *Iliada* (X, v. 415), e Aquiles (*Iliada* VII, v. 86 e XXI, v. 322).

¹⁴ A referência ao ídolo (εἰδωλον, frequente nos Poemas Homéricos, e.g. *Iliada* (V, vv. 449 e 451; XXIII, vv. 72 e 104); *Odisseia*, IV, 796, 824 e 835; XI, 83, 213, 476 e 612; XII parece assumir regularmente, do ponto de vista da antropologia histórica da imagem, um valor simbólico ritual e religioso (pois que é a expressão figurada, ou o duplo imitativo, das potências invisíveis do Além, tornadas presentes aos olhos dos fiéis). Já o ícone, εἰκών, ocorrendo como uma formação deverbativa do perfeito εἶκοι, representar, parece referir genericamente qualquer representação por semelhança: e.g., Heródoto (2, 130); Ésquilo (*Sete contra Tebas*, v. 559; Plutarco (*Moralia*, 117); às vezes referencia uma imagem representada numa tapeçaria (EURÍPIDES. *Ifigénia em Táuris*, v. 223), ou imagem refletida num espelho (EURÍPIDES. *Medeia*, v. 1162). Ocorre, por isso, como uma representação plástica de outro nível, forjada pela sua função espectacular, para ser fruída como objeto visível, propondo uma imitação do real mais do domínio da ficção estética do que do da realidade religiosa. Segundo Vernant (1991), ambos participam da essência do símbolo, articulando uma natureza significante e uma sobrenatureza significada, num jogo complexo de correspondências que procuram tornar visível o invisível.

¹⁵ O regular antropomorfismo da divindade na estatuária e na pintura cerâmica posteriores parece testemunhar a convicção antiga de que a natureza dos deuses, que se querem propiciar e presentificar no espaço do culto, assume de forma superlativi-

zada as qualidades que se refletem mais atenuadas nas criaturas mortais (a beleza, a proporcionalidade, a juventude, a saúde).

¹⁶ Enquanto potência sobrenatural que é modelo simbólico do terror primário, em estado puro, não desencadeado por um perigo eminente, a cabeça da Górgona recorre como uma espécie de antevisão abismal da morte que irradia; a simbologia do terror a que está vinculada associa-a do ponto de vista imagético a serpentes, lagartos, aves, hipocampos e cavalos (nomeadamente a Pégaso, nascido do seu sangue derramado), e muitas vezes a silenos e sátiros, risíveis e grotescos. Tem afinidades com outras figuras de terror (Lâmia, Mormo, Gelo, Ciclope, Praxídicas, Perséfone, as Euménides, as Eríneas, as Harpias, Ogígia, Telfussa), que correspondem a almas de outro mundo, fantasmas, duplos da esfera infernal, e com a *πόντια θηρῶν* Ártemis (é possível que represente o lado obscuro desta). Surgem como seus índices simbólicos a boca que grita, o grito de bronze estridente (na *Iliada*, assemelha-se-lhe o grito lancinante de certos heróis), o som sobrenatural que aterroriza, e o ranger dos dentes; na *Odisseia*, ela surge nas cenas infernais. A sua máscara constitui, nos rituais fúnebres, um modo de figuração do espírito do morto.

¹⁷ Na verdade, preservam a face visível do que se torna invisível, preservam a presença na ausência, a consistência material do corpo na inconsistência imaterial da *ψυχή*.

¹⁸ E.g. as estatuetas que se colocam junto de cenotáfios, para se conservar localmente um morto que não pode ser transferido do cenário de guerra, ou os *κολλοσσοί* que se recebem em casa e se colocam depois fora, erigindo-os (*ἐρείδω*) num sítio público; podem ser ainda estatuetas de cera, *κερινοὶ κολλοσσοί*, para lançar ao fogo ou sepultar (como se faz no Egito). Quanto às estátuas que na arte grega se identificam genericamente como *κοῦροι* e *κόραι*, também as interpretações mais recentes tendem a considerá-las já não figurações de deuses jovens (a tradição associava-as frequentemente a Apolo e Ártemis), mas representações de jovens mortos no vigor da idade; na sua concepção estaria o doloroso desejo de figurar ainda vivos, e dotados das suas mais nobres características (a beleza, a saúde, a juventude), perpetuando-os na memória dos próximos, os jovens prematuramente ceifados pela morte.

¹⁹ Equivalente função de substituto parece estar presente nos elogios fúnebres, que ficam registados em fases posteriores nas inscrições fúnebres. Neste contexto, sublinha-se ainda o valor religioso do cadáver do rei ou do herói, com virtudes sagradas para o território que o conserva.

²⁰ O luto (*πένθος*), enquanto saudade contínua, e recusa contínua de tudo o que faça esquecer (o sono, a comida), aparece indelevelmente simbolizado nas figuras de Aquiles, na *Iliada*, e de Deméter, no *Hino Homérico a Deméter*. Também a questão do respeito escrupuloso do cadáver, sublinhada desde os primeiros testemunhos literários, se prende com os rituais figurativos: preservar a dignidade do cadáver implica garantir a mais intrínseca identidade e humanidade do homem; mesmo que

ele, como morto, se transmute para a esfera do invisível, é uma ausência a preservar como presença na memória. É um dever dos vivos garantir que o morto preserve, no ritual de passagem para o outro mundo, a mesma imagem de vivo: por isso também o desfigurar do cadáver (do inimigo, do próximo) tem uma importância simbólica tão profunda nos Poemas Homéricos e na cultura grega.

²¹ Dentre as múltiplas referências da literatura grega clássica destacam-se, como uma das fontes mais relevantes para o estudo do mito e do culto de Díónisos, *As Bacantes*, de Eurípides. A peça, representada, em articulação com *Ifigênia em Áulide*, e *Alcméon*, no festival das Dionísias Urbanas, pouco após a morte do tragediógrafo, valeu-lhe um primeiro prêmio póstumo. Ao contrário de outras tragédias, onde os deuses têm papéis acessórios, Díónisos é aqui o protagonista; ele encena a sua própria epifania, num intrincado enredo do deus do culto oficial e do Dionísio trágico, dono da ilusão teatral; ele assume a dualidade, apresentando-se como o deus e como o estrangeiro lídio. A máscara trágica serve aqui não para identificar, mas para dissimular a sua identidade e adiar o reconhecimento, num jogo complexo em que se sublinham simultaneamente afinidades e contrastes; mesmo as fêis lídias, que o acompanham, vêem apenas nele o missionário estrangeiro que representa o deus. Seguindo a tradição poética anterior, Eurípides apresenta, desde o prólogo, excepcionalmente enunciado pelo protagonista, Díónisos, os antecedentes do episódio trágico: Sêmele, a filha humana de Cadmo e Harmonia, por quem Zeus se prende de amores, atingida durante a fase final da gravidez pelo incomparável resplendor divino do amante, morre, enquanto o menino, subtraído por Zeus ao corpo morto da mãe, é acolhido na coxa do pai até ao termo da gestação; depois de voltar a nascer, é confiado às ninfas do monte Nisa, que o protegem do ciúme doentio da esposa legítima de Zeus; já adulto, porém, regressa, desde a longínqua Ásia, à terra helénica, e apresenta-se antes de mais em Tebas, a terra da sua mãe, a difundir o seu próprio culto, e a impor o justo castigo a quantos renegarem a sua divindade, começando pela família mais próxima, as tias Ino, Autónoe e Agave, que caluniaram a memória da mãe, e o primo Penteu, que recusa prestar-lhe culto. No párodo (vv. 64-169), que respeita a estrutura regular dos hinos cultuais, e inclui referências explícitas ao traje e às insígnias das bacantes e às várias etapas rituais da procissão (a ὄρειβασία, o παραγμός, e a ὁμοφαγία), reconhecem os estudiosos uma importantíssima fonte de informação sobre o ritual dionisiaco.

²² Vernant (1991, p. 176) sublinha que o culto a Díónisos se associa, por meio de complexas interferências, ao orfismo e aos mistérios de Elêusis, que parecem incluir uma componente essencial do misticismo grego (rito secreto, revelação escondida, συμβολὰ inacessíveis, comunhão mística com o deus); mas não revela, no entanto, nenhum vislumbre, nem no ritual, nem nas imagens, nem nos testemunhos literários, em particular o de *As Bacantes*, de preocupação com a salvação e a imortalidade.

²³ Enquanto Homero (*Iliada* XIV, v. 325) referencia Diόνισος como “alegria para os mortais”, *χάρμα βροτοῖσιν*, outros autores empenham-se em descrever como a natureza jorra alegria à sua passagem: das pedras, percutidas pelos tirsos das ménades, manam fontes, e dos seus pés que dançam brotam flores; quando possesas, elas fazem jorrar leite e mel dos rios (PLATÃO. *Ion*, 534a); e nenhum reduto da natureza permanece indiferente, antes se unindo entusiasticamente ao bacanal, se elas invocarem o deus (EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv. 724-27).

²⁴ Vernant (1991, p. 145 sqq.) sublinha que também na esfera das divindades femininas, sobretudo Ártemis, se encontram-se máscaras grotescas, aterradores, feitas de barro, e depositadas no santuário de Ortia; os seus portadores chamavam-se *κορνιτοί* (*que dão cornadas, que atacam com os cornos, do verbo κορπίσω κορνίτω*); é possível que as máscaras do culto estivessem vinculadas à narrativa do mito, que detalhava como, para escapar ao assédio sexual do deus-rio Alfeu, a deusa e as companheiras tinham coberto o rosto com uma lama esbranquiçada, que as tornou a todas iguais (assim oferecendo à deusa a necessária proteção); o santuário de Hera em Tirinto exhibe, semelhantes a panelas, máscaras aterradoras da Górgona, com bocas escancaradas e dentes ferozes; também associadas ao mito da metamorfose das filhas do rei Proito, salvas do acicate da loucura por Melampo e seu irmão Bias (HESÍODO, *Cat.*; APOLODORO, II, 4.1), ainda em Tirinto (que ocorre como uma versão mais primitiva das orobasias das ménades no culto de Diόνισος).

²⁵ Também em *As Bacantes* Diόνισος é um deus que impõe a sua presença, que conquista, propaga e instala o seu próprio culto; a sua epifania mostra-o no palco, como protagonista no meio dos outros atores, como organizador do espetáculo, maquinador secreto da intriga que leva ao seu reconhecimento; é uma epifania dirigida também ao público, que, pelo terror e pela compaixão das vítimas, também acolhem o deus e se submetem à purificação que ele concede aos que o aceitam.

²⁶ Segundo Burkert (1993, p. 214 sqq.), a máscara transporta o observador para outra esfera, que cruza o inquietante, o ridículo e o obscuro: os silenos e sátiros usam na sua representação a desproporção fálica (chama-se falóforos ou itifalos) – e também o excesso muscular dos glúteos – como elemento provocador; da indumentária fazem parte as peles de animais, a cobertura besuntada de fuligem, a máscara e o falo, indissociáveis; a máscara esconde a identidade de quem se presta a este jogo do excesso obscuro. Estão documentadas em múltiplas das pinturas de vasos, sobretudo os coríntios; o mesmo tipo de expressão hedionda (*αισχρολογία*) ocorre, na versão feminina, em festas e exibições femininas, sobretudo nas Tesmofórias (que têm por finalidade a celebração, por meio do escárnio, da oposição dos sexos); o escárnio ocorre, como expressão literária, através do jambo (que Arquíloco autonomizou como género satírico; o Iambe foi convertido numa figura mítica, a filha (coxa) dos reis Celeu e Metanira, de Elêusis, que acolheram no palácio Deméter,

quando a deusa vagueava em busca da filha Core desaparecida; esta rapariga diverte a deusa enlutada, recitando-lhe com trejeitos cómicos uns versos obscenos.

²⁷ Embora haja referência à instituição de uma competição trágica, nos festivais das Grandes Dionisiacas em 536/533 (séc. VI), a história documentada da Tragédia Grega começa em 472, com *Os Persas*, de Ésquilo; teria sido Ésquilo a introduzir o segundo ator (o ator, mudando de vestes e de máscaras podia assumir vários papéis); ou ele ou Sófocles introduziram o terceiro.

²⁸ De acordo com o protótipo das figuras femininas homéricas, tendencialmente λευκόλευνοι, por estarem também socialmente menos expostas à luz, dentro do reduto das casas, e cobertas de indumentárias mais longas.

²⁹ A prática mais primitiva desta representação parece corresponder à do sítio arqueológico de Çatal Hüyük, no leste da Anatólia, onde as cabeças de gado eram revestidas de uma argamassa, ou reboco branco, feito de cal e areia, para serem exibidas nas paredes dos templos.

³⁰ Burkert (1991, p. 144) nota que nas festas em honra de Poseidon, em Éfeso, os jovens escanções eram nomeados “tours” (ταῦροι, Athen. 425c), as raparigas, no culto das Leicípides, em Esparta, são nomeadas potros (πῶλοι, Hesíquio, s.v; IG, I, 1444), e repetem-se referências a grupos sacerdotais com o nome de abelhas (Μηλίσσαι, Cal., *Hymn.* 2, 110 sqq) ou ursos (ἄρκτοι, as sacerdotisas de Artemisia Bráurion, Higino, *Astr. Poet.*; 1, Apolodoro, III 8.2); também no manto da estátua de Dipeinos, em Licosura, estão representados músicos mascarados de burros, vacas e porcos; é possível que este tipo de representação iconográfica de orquestra de animais remonte à tradição Suméria; é ainda provável que seres híbridos, como centauros e faunos, correspondam a seres mascarados de alguma tradição processional ritual; a tradição clássica detalha com muita informação a representação e indumentária dos silenos e sátiros, com máscaras de nariz achatado, orelhas de animal, vestimentas ou tangas de pele, rabo de cavalo e falos; essa romaria evoluiu para uma representação teatral, de carácter literário licencioso, que se terá afastado, por intermédio da sátira, do primitivo ritual. Para mais detalhes, nomeadamente sobre o culto de Poseidon, em Éfeso, das Leicípides, em Esparta, e o de Artemisia Bráurion, ou a representação de Dipeinos, em Licosura, *vd.* Burkert (1991, p. 144).

³¹ Inscrições de valor normativo, normalmente criadas a partir de decisões populares ou comunais, sobre aspectos particulares da vivência religiosa nos espaços dedicados ao culto.

³² Segundo Heródoto (2.53.2), a Antiguidade atribuía a ambos a honra conjunta da criação da teogonia dos Gregos.

³³ A referência onomástica e o título patronímico da cultura greco-romana vinculam o homem à sua história, e trazem à memória dos próximos uma herança de honra que é preciso salvaguardar. Essa necessidade, que se justifica sempre como um

dever inalienável de dignificar a linhagem, e defender não só a vida, mas também a honra e a memória de ascendentes e descendentes, é particularmente agudizada nos casos paradigmáticos dos filhos únicos. O drama essencial de um filho único arrebatado o imaginário dos poetas gregos, desde o Aquiles e Neoptólamo da *Iliada*, ao Ulisses e Telêmaco da *Odisseia*, e a grande parte dos solitários heróis trágicos, a quem o duro destino impõe possivelmente ser o final obscuro de uma cadeia genética, casualmente convocado a sobressair da mole imensa das *gerações dos homens, tão numerosas como as folhas das árvores* (*Iliada* XXI, v. 462 *sqq.*), e a cair triste no pó da terra como elas.

³⁴ O φάσμα é uma imagem produzida por um deus à semelhança de um humano; distingue-se do ὄνειρος, imagem que aparece num sonho.

³⁵ Os testemunhos homéricos referenciam sempre o rosto, espelho expressivo de uma identidade humana (ou divina), num momento de particular densidade emocional: *Iliada* (VII, v. 212: o rosto de Ajax, furioso, na batalha; XVIII, v. 24: o belo rosto de Aquiles, perturbado pela morte de Heitor; XVIII, v. 414: o rosto de Hefesto, no esforço da criação artística; XIX, v. 285: o rosto de Briseida, pela morte de Heitor); *Odisseia* (VIII, v. 85: o rosto de Ulisses, comovido pela narrativa do aedo; XV, v. 332 – os rostos saudáveis dos criados jovens; XVIII, vv. 173 e 192: o rosto de Penélope, alterado pelas lágrimas; XIX, v. 361: o de Euricleia, saudosa do amo; XX, v. 352: o rosto dos itacenses, atingidos pela desgraça).

³⁶ Enquanto na *Odisseia* Ulisses se apressa a fugir do Hades, receando que num impulso Perséfone lhe envie como sortilégio a monstruosa cabeça (*Odisseia* XI, v. 635), na *Iliada* os exércitos desfalecem de terror perante figuração do seu rosto, gravado como motivo central na tenebrosa égide de Atena (*Iliada* V, v. 741), e replicado no escudo de Agamémnon (*Iliada* XI, v. 36), o pastor de povos, que recebeu dos deuses as insígnias do poder supremo; também no fragor dos combates se intui a sua presença inquietante, no terrível olhar dos cavalos de Heitor (*Iliada* VIII, v. 349), quando o príncipe troiano atravessa destemido a planície, empurrando para a vala os aqueus descoroados.

³⁷ Particularmente significativa, no contexto do peculiar estatuto de Aquiles, filho mortal de uma deusa, é a representação poética do seu escudo (*Iliada* XVIII, vv. 478-608) e da sua armadura, que na *Iliada* ocorre simultaneamente como o sinal da sua identidade e o mecanismo de dissimulação de Pátroclo (a quem Heitor apenas derrota por intercessão de Apolo, depois de o despojar da armadura de Aquiles, *Iliada* XVI, v. 791 *sqq.*).

³⁸ Não só como motores de ação (a intensificar a coragem, a força, o delírio, o medo) ou forças de inspiração (em decisões súbitas, em sonhos), mas também por meio de mecanismos complexos de metamorfose, como realidade captável pelos sentidos: secundando o testemunho poético de Homero e Hesíodo, toda a poesia

antiga detalha como os venturosos imortais, eternos habitantes do Olimpo, descem a vagabundear pelo lodo terreno do mundo, invadindo os sonhos, as casas e as vidas dos mortais.

³⁹ Assim, na *Odisseia*, Atena rejuvenesce (perante as jovens Feaces), envelhece (perante os pretendentes ameaçadores) ou dissimula em brumas (perante o povo Feace) a figura de Ulisses.

⁴⁰ Já desde os primórdios da literariedade antiga, os Poemas Homéricos detalham múltiplas cenas de embuste e emboscada: a par do episódio da Doloneia no contexto aristocrático da *Iliada* (XI), o novo modelo de heroicidade da *Odisseia* insiste no dinamismo fulcral do fingimento, utilizado como padrão de conduta recorrente do seu protagonista. Na verdade, a personalidade controversa de Ulisses, moldada pela integração dinâmica de dois traços característicos preponderantes (a extrema prudência de um lado, a extrema paciência de outro), determina a ação sempre ínvia do herói: prevendo, concebendo e executando nos seus mínimos pormenores um projeto, com força de ânimo irredutível e sagacidade ilimitada, ele lança mão a todos os recursos, e em particular ao do fingimento, para superar quaisquer dificuldades. Sobre a atitude diferenciada do poeta, passando quase em silêncio, no ambiente aristocrático da *Iliada*, a herança “autólíca” no comportamento do herói, e expondo-a, explícita e intencionalmente, no contexto de hostilidades da *Odisseia*, destituído de códigos de honra ou regras de conduta definidas, cfr. a interpretação de Stanford (1954, p. 12-19).

⁴¹ O patronímico, nome do pai, inscreve cada homem como herdeiro numa cadeia genética e numa continuidade histórica a preservar na memória dos vindouros.

⁴² Particularmente simbólico é o episódio da apresentação ao Cíclope, como “Ninguém”, na *Odisseia* (IX).