Caronte e a noiva morta: o período de liminaridade dos ritos de passagem.

Charon and the dead bride: period of liminarity of rites of passage.

Andreia Vicente da Silva•

Resumo

No V século ateniense, no período de 465 – 410 a. C., os lécitos de fundo branco policromáticos tinham função unicamente funerária. Selecionei um conjunto destas imagens que retrata uma associação entre os ritos de passagem do casamento e da morte através da representação do casamento de uma noiva morta. Através do método de leitura semiótica das imagens, argumento que a presença das mulheres ao lado do barqueiro Caronte tem a função de humanizar e dulcificar a morte através da intensificação das ideias associadas a liminaridade que são próprias da fase de margem dos ritos de passagem.

Palavras-chave: ritos de passagem; mulheres; liminaridade.

Abstract

In the V Athenian century, in the period of 465 - 410 a. C., the polychromatic white lékythos had only funerary function. A set of these images portrays an intriguing association between the rites of passage of marriage and death through the representation of the marriage of a dead bride. Through the method of semiotic reading of the images, I argue that the presence of women beside the boatman Charon has the function of humanizing and sweetening death through the intensification of ideas associated with liminality that are typical of the margin phase of the rites of passage.

Keywords: rites of passage; woman; liminaridade.

Enviado em: 30/03/2020
Aprovado em: 30/06/2020

• Doutora em Ciências Sociais pela UERJ; Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Unioeste/Campus Marechal Cândido Rondon.

Na Grécia Clássica, o casamento e a morte eram regidos por rígidas regras de conduta com papéis sociais e etiquetas bem definidos. As cerimônias realizadas nestes dois momentos da vida social simbolizavam um reconhecimento público das transformações pelas quais cada um dos seus participantes passava e por isto mesmo são tratadas neste artigo como ritos de passagem.

O conceito de ritos de passagem foi elaborado pelo antropólogo francês Arnold Van Gennep[1] que compreendeu as sociedades[2] como todos que se dividem internamente em domínios separados entre os quais os seus participantes sucessivamente transitam. Os rituais de passagem se dividem em três etapas: ritos de separação, de margem e de incorporação[3]. A passagem entre status e posições sociais anteriores e posteriores faz com que o neófito[4] - aquele que está efetuando a transição - seja enquadrado em uma categoria especial de margem ou liminaridade. Liminaridade refere-se ao entre fases do ritual quando um de seus participantes não pertence mais ao seu status antigo nem foi incorporado ao novo espaço. Nesta fase do rito o neófito é uma espécie de não ser.

> "Proponho denominar ritos preliminares os ritos de separação do mundo anterior, ritos liminares os ritos executados durante o estágio de margem e ritos pós-liminares os ritos de agregação ao novo mundo. (...) Em todo caso, para compreender os ritos relativos a soleira, convém lembrar que esta é apenas um elemento da porta, e que a maioria desses ritos devem ser tomados no sentido direto e material de ritos de entrada, de espera e de saída, isto é, de ritos de passagem[5]".

Neste artigo, acompanharei a participação das mulheres que são consideradas por mim como **neófitas** em um conjunto específico de representações pintadas em vasos "lécitos de fundo branco policromados" (doravante lécitos). Nas cenas em questão, elas aparecem ao lado do barqueiro Caronte ou sendo entregues a ele por Hermes. Os lécitos eram utilizados para carregar óleo e unguentos, mas no V século, no período de 465 - 410 a. C., eles tinham a função exclusivamente funerária. Eles se caracterizam por uma forma elevada com um pé, uma única alça vertical, pescoço estreito e embocadura pequena.

Os vasos que analiso aqui serviram especificamente como oferendas nas tumbas de mulheres que se enquadraram na categoria específica de **parthenos** (donzelas)**.** Elas eram

[1] VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Petrópolis: Vozes, 1977. Daqui em diante utilizarei a referência bibliográfica abreviada para este livro.
[2] Embora o termo sociedade venha sendo recorrentemente criticado e evitado nas ciências sociais dado o reconhecimento de sua função generalizadora, aqui nesta parte do texto eu o uso para marcar a linguagem específica do teórico.
[3] VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 31.
[4] TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis, Vozes, 2013.
[5] VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 40, grifo meu.

adolescentes (idade aproximada de 14 e 15 anos), solteiras e virgens[6]. O casamento para o qual elas eram consideradas aptas, mas que nunca chegou a se realizar, foi pintado nos lécitos de forma muito sugestiva. Nas cenas observam-se as noivas casando com a morte. Aposto na ideia de que a presença das noivas mortas nas imagens pintadas tinha o objetivo de representar tanto o seu casamento quanto o seu funeral enfatizando sua situação de liminaridade e propondo uma experiência de morte humanizada[7].

A dupla representação casamento e funeral das noivas mortas é acompanhada nas pinturas em questão da intensificação da aparição da figura de Caronte, o barqueiro, que leva as falecidas para o Hades. Estas imagens já foram interpretadas como reflexos de mudanças nas leis suntuárias que ocorreram ao longo do fim do VI século até a primeira metade do V século ateniense. A etapa pública dos funerais passou a ser realizada pelo estado[8] e à família coube apenas a atuação privada.

Diante das mudanças implementadas na legislação por Sólon (638 a.C. – 558 a.C) e depois por Clístenes (565 a.C. 492 a.C.)[9], ocorreu também uma transformação nas temáticas representadas e as pinturas funerárias passaram a retratar prioritariamente cenas de **próthesis** (velório) com a presença majoritariamente feminina em detrimento das cenas de **ekphorá** (cortejo fúnebre) que homenageavam homens considerados heróis de guerra. Além de restituir através das mulheres o domínio do funeral às famílias, argumento que o conjunto específico de imagens que diz respeito ao casamento de uma noiva morta enfatiza a liminaridade dois personagens e do momento histórico de aproximação com a morte[10] procurando dulcificar a transição.

---

[6] MARGARITI, Katia. Painting early death. Deceased maidens on funerary vases in the National Archaeological Museum of Athens. Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome, 11: 127 - 150. Stockholm: Institutum Atheniense Atque Institutum Romanum Regni Sueciae, 2018 . p. 128.

[7] Humanização da morte é um conceito que se refere a maneiras distintas em tempos e espaços de tornar a experiência da morte menos amedrontadora e mais aproximada do cotidiano das pessoas. Vários autores já trabalharam o conceito. Há estudos que apresentam estes processos através de uma análise de longa duração como o de ARIÉS, Philippe. Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours. Paris: Éditions du Seuil, 1975. Há também leituras específicas de tempos atuais como aquele realizado por MENEZES, Rachel Aisengart. Em busca da boa morte: antropologia dos cuidados paliativos. Rio de Janeiro: Fiocruz e Garamond, 2004.

[8] SHAPIRO, H. A. The iconography of mourning in Athenian Art. American Journal of Archaeology, 95 (1991). P. 629 - 656. CERQUEIRA, Fábio Vergara. Abordagens mitológicas na iconografia funerária da cerâmica Ática (510 - 450 a.C.): repensando a periodização. Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 27, n. 1, p. 83-128, nov. 2014.

[9] No processo de emergência da **polis**, a justiça dos deuses foi substituída pela **diké**, a justiça dos homens, baseada nas leis, que foi consolidada e tornada pública por Sólon que implementou uma série de modificações nas condutas cotidianas atingindo a participação feminina nos casamentos e nos funerais. Alguns exemplos: ele legislou a respeito da política de dotes proibindo a sua constituição por objetos pessoais muito sofisticados. No que diz respeito ao luto, foram feitas tentativas de limitar o valor dos funerais, o número de carpideiras e a demonstração pública de pesar. Proibiu a expressão das mulheres enlutadas com gritos e autoflagelação. O luto formal foi limitado a casa e a procissão deveria ser realizada a noite. Plutarco. Sólon, legislador em Atenas. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda, s/d. p. 46.

[10] A partir da Guerra do Peloponeso passou-se a ter um controle estatal maior sobre os funerais. Adiante aprofundarei estes elementos.

Para as mulheres atenienses do V século, o casamento marcava a passagem para a vida adulta quando elas realizavam a função social idealizada para elas: casar-se, ter filhos do sexo masculino e cuidar da casa e do marido. De acordo com a tradição grega, era dever da mulher casada dedicar-se às funções domésticas e a maternidade. Todavia, o período em que elas eram **parthenos,** as enquadrava num status especial de mulheres que embora estivessem prontas para realizar a função social esperada delas, ainda não tinha executado a transição, ou seja, não haviam passado pelo ritual de casamento. As pinturas que analiso são representativas do momento de margem do rito de passagem ocasião na qual elas estão deixando uma posição anterior (de donzela e de viva) e sendo transferidas para um outro domínio que é figurado como um "casamento com a morte".

No conjunto de imagens em questão, Caronte está próximo às personagens femininas[11]. As mulheres e o barqueiro eram entendidos como figuras que simbolizavam perigo, impureza, profanação e transformação. A proximidade entre eles é problematizada sustentando-se que as mudanças sociais que estavam ocorrendo fizeram com que estas duas figuras liminares aparecessem lado a lado como uma forma de humanizar ou suavizar a morte para segmentos relevantes da população que estavam ascendendo política e economicamente.

As imagens dos vasos lécitos de fundo branco selecionados serão descritas e problematizadas através do "método da semiótica" proposto por Claude Calame[12]. Este método de leitura de imagens consiste em levantar o corpus imagético de acordo com a temática selecionada observando todas as imagens dos vasos, o local e a data em que foram produzidos, quem pintou, qual o uso social do vaso e a sua forma, além de seu esquema de pintura e composição. Sublinho o fato de que para os atenienses os vasos eram objetos de uso diário e, portanto, tinham ampla circulação entre os participantes dos grupos sociais que compunham aquela coletividade.

De acordo com as proposições de Calame, as imagens dos vasos quando olhadas são compreendidas de forma sincrônica, global e imediata. Assim sendo, para nos aproximarmos[13] do

[11] Caronte também foi retratado poucas vezes com crianças e raramente aparece na presença masculina. CÂNDIDO, Maria Regina. A morte como espetáculo nas tragédias gregas. Revista Phoinix. Rio de Janeiro: 11: 131 – 152, 2005. p. 135.

[12] CALAME. Claude. Le Récit en Grèce Ancienne: énonciations, représentations et poètes. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

[13] Na antropologia há toda uma discussão da impossibilidade do estudioso alcançar o "ponto de vista do nativo", ou seja, compreender o sistema de pensamento do "outro" (ou daquele à quem se pesquisa). Esta discussão foi inicialmente suscitada pela publicação póstuma do diário de campo de Bronislaw Malinowski. Ao analisar a repercussão de tal publicação póstuma, Geertz se perguntou: "como é possível que antropólogos cheguem a conhecer a maneira como um nativo pensa, sente e percebe o mundo? ". GEERTZ, Clifford. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, Vozes, 1997. p. 86.

sentido de tais mensagens quando circulavam na Atenas do período clássico é preciso conhecer a quem elas se destinavam, as características culturais daquele espaço-tempo e seus códigos de linguagem. É essencial uma familiaridade com os signos, suas combinações e os seus significados, ou seja, compreender os diferentes códigos de leitura dos textos, imagens, gestos, vestuário, mobiliários e monumentos e observar o jogo de olhares dos personagens apresentados nas imagens e a posição espacial desses personagens e de cada objeto presente na cena.

Este artigo está dividido da seguinte forma. Na primeira parte do texto procuro estabelecer paralelos entre casamento e funeral como ritos de passagem buscando compreender qual o papel social das mulheres nestes cerimoniais e também os seus elementos significativos de liminaridade. Na segunda parte do texto, procuro demonstrar o surgimento do barqueiro Caronte e entender quais eram as modificações que me permitem associá-lo a um processo de humanização da morte. Na terceira e última parte do texto, estabeleço uma problematização da aproximação do barqueiro com as mulheres nos lécitos que é tomada aqui como representativa da liminaridade dos personagens.

As mulheres nos ritos de casamento e de morte.

Na antiguidade, tanto o casamento quanto a morte atuavam como mecanismos de manutenção da tradição. Era através destes rituais que se transmitia a propriedade, a herança e que se mantinha na memória dos familiares e da comunidade, as virtudes do morto e o nome da família. Através da memória dos cidadãos que morreram e dos seus feitos é que a **polis** mantinha as tradições dos ancestrais.

As cerimônias de casamento e de morte consistem na mudança de meio e de estado de determinados indivíduos. Casar-se é passar da sociedade infantil ou adolescente para a sociedade madura, de certo **genos** para outro, de uma família para outra. Morrer é passar do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. A análise das associações entre casamento e morte pode ser melhor comprovada de posse do conhecimento de detalhes destes dois cerimoniais.

O rito de casamento do período clássico era um cerimonial no qual a família paterna da noiva ateniense passava por um enfraquecimento tanto numérico quanto econômico justamente com a retirada de um de seus membros. Após a cerimônia a noiva era levada para outra casa estabelecendo novas redes. Para reverter esse enfraquecimento existiam compensações expressas nas formas de dotes, de presentes, de regozijos públicos. Entretanto, além do alcance social e econômico do ritual de casamento, essas cerimônias produziam forte perturbação social. Afinal, o casamento envolvia um círculo mais ou menos vastos de relações quando estabelecia novos laços de parentesco entre pais, irmãos e tios que a mulher consumada através dos filhos.

Desde a primeira menstruação a jovem era prometida por seu pai em noivado para um homem, que na maioria das vezes ela nem conhecia e que era bem mais velho que ela, com a idade aproximada de 30 anos. A **engué** que é a palavra grega para noivado significa "garantia, caução" e, portanto, enfatizava o elemento vital da propriedade na transação do casamento[14]. Por isto mesmo, a escolha da noiva era essencial para o homem, para que ele garantisse a continuidade do **oîkos** masculino, com todas as implicações sociais, religiosas, políticas e militares[15].

Note-se que no ritual de casamento o que está em jogo é a transferência da noiva. Se para a família paterna a perda de um dos membros está em evidência - salientando-se a desagregação - para a família do noivo há uma agregação. Esta situação de transição da mulher também pode ser sublinhada nos ritos funerários já que se perde um de membros vivos do grupo e ganha-se um ancestral.

Por isto mesmo, os ritos que marcavam a transição entre a vida e a morte em Atenas tinham como temática central a manutenção da memória dos ancestrais. A etapa do rito de agregação, ou seja, quando o morto era inserido em sua nova condição de ancestral, era a etapa mais elaborada e que possuía práticas mais complexas e de longa duração entre eles. Durante os ritos fúnebres, os vivos e o morto constituíam uma sociedade especial, situada entre o mundo dos vivos, de um lado, e o mundo dos mortos, de outro. Nos ritos preliminares, que são conhecidos como ritos de margem, o morto era reinserido em seu domicílio definitivo. Esses ritos tinham função relevante nestas sociedades, afinal, os indivíduos para os quais não fossem executados os ritos fúnebres estavam destinados a uma existência lamentável, sem jamais poderem penetrar no mundo dos mortos nem se agregar a sociedade ali constituída[16].

A manutenção dos túmulos e os ritos anuais dos mortos eram solenes. Esse direito estava assegurado nos deveres da **polis** dos atenienses que eram defender a terra, o túmulo dos ancestrais e o templo dos deuses. Nestes túmulos eram deixados oferendas que demonstravam o sentimento que os unia em comunidade e a memória da cidade[17]. O culto dos mortos, realizado preferencialmente pelas mulheres, traduzia-se no desejo dos vivos de preservar o tempo, através

[14] A propriedade de terras era a base da posição social e da influência política dos atenienses. E, para ratificar a cidadania, e ter direito às terras, a partir do ano de 450/1 a. C. era necessário ter pai e mãe atenienses. JONES, Peter V. O mundo de Atenas. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 164. e Plutarco. Péricles reformador de Atenas. Lisboa: Gráfica Santelmo, s/d, p. 74.
[15] Na ocasião do noivado, o pai da noiva, que poderia ser inclusive um tio da linhagem paterna, prometia a moça a seu futuro marido com a seguinte fórmula: "Pai: Dou-te esta mulher para gerar filhos legítimos; Noivo: Eu a recebo; Pai: Acrescento um dote; Noivo: Eu o recebo também, com prazer". FLORENZANO, Maria Beatriz Borba Florenzano. Nascer, viver e morrer na Grécia Antiga. São Paulo: Atual, 1996.p. 44.
[16] VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 136.
[17] JONES, Peter V. O mundo de Atenas. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 199.

das gerações, de manter a ordem, de controlar os sentimentos e de perpetuar os laços familiares[18]. No período clássico, o luto formal era limitado a casa e a procissão, assim como acontecia nos casamentos, deveria ser realizada a noite. As manifestações públicas de pesar foram legisladas pelo governo ateniense.

A situação transicional da mulher era posta em evidência através de uma série de signos nos dois rituais. No dia anterior a união, a noiva participava do ritual no qual dava adeus a sua vida de menina, consagrando aos deuses protetores do casamento (Hera, Atená) seus brinquedos e objetos familiares. Também havia um ritual em que a jovem cortava um cacho de seus cabelos para consagra-lo a divindade escolhida (Hera, Ártemis, Moiras). Da mesma forma, durante a **próthesis** um cacho de cabelo do morto também era cortado.

Havia também o banho nupcial que era feito usando-se o lutróforo, um vaso que ela recebia de presente e que era fabricado para conter água perfumada do banho. Este vaso também servia para carregar água que lavava o corpo do defunto por ocasião da preparação para o funeral. Um grupo de mulheres presenteava a noiva e a preparava para a cerimônia pública. Da mesma forma, o rito funerário era conduzido pelas mulheres que cumpriam todos os procedimentos de limpeza e asseio do corpo. A noiva recebia uma cesta para conter frutas e objetos que seriam usados em sua nova casa, além da doação de uma cesta de vime que era utilizada unicamente por mulheres para carregar oferendas fúnebres de onde recaiam fitas chamadas de **tênias** que eram utilizadas para adornar as tumbas.

O banho tinha o sentido de purificar e proteger os noivos antes do rito de passagem do casamento para que não houvesse nenhuma impureza durante a transição. A água que deveria ser trazida da fonte **Calirroé**, em Tróia, era doadora de vida e no contexto do casamento estava ligada à função de fertilidade e ao ritual de transição, de passagem de uma etapa a outra. As noivas se perfumavam com mirra e com outros óleos e se adornavam ao máximo. Elas usavam vestidos bordados, sandálias especiais, penteados sofisticados, redes nos cabelos, coroa, cinto e finalmente um véu que cobria seu rosto. A noiva era preparada e adornada por outras mulheres.

No caso de uma morta, cujas imagens dos lécitos são centrais nesta análise, ela não era simplesmente depositada na terra ou colocada na pira para a cremação. Antes de ser sepultada seu corpo era preparado por outras mulheres. Ela era lavada, untada com óleos perfumados, envolvida em uma mortalha e vestida. Colocava-se o véu em sua cabeça deixando o rosto coberto para

[18] Neste intervalo também poderiam ostentar riqueza e exibir as glórias da família. Já na época de Sólon foram feitas tentativas no sentido de limitar por lei a soma que poderia ser gasta, o número de carpideiras presentes e a extensão da demonstração pública de pesar.

preservar a identidade. Logo em seguida era feita a exposição do corpo sobre um leito cerimonial e durante um dia ela permanecia na própria casa. Os gestos do ritual era mãos levantadas para os homens e mãos na cabeça para as mulheres. Depois dos lamentos se transportava o corpo para o túmulo no cortejo fúnebre quando se cantava um **thrêno**s chorando com soluços que simbolizavam a perda.



Figura 1 (lado A e B) Mulheres e oferendas funerárias.

As mulheres enfeitavam o corpo com vários acessórios. Os mais frequentes nestas ocasiões eram as tênias, longas fitas com franjas, principalmente vermelhas e algumas pretas ou violetas. Essas fitas eram colocadas sobre o corpo da morta e também amarradas nos lécitos. As mesmas fitas também eram utilizadas em outras cerimônias religiosas como sacrifícios, consagrações e inclusive, como já disse anteriormente, ornavam os vasos das noivas nos ritos de casamento. Outros acessórios eram o leque, os lécitos e variedades de vasos de cerâmica (Figura 1 lado A e B[19]).

O espelho tinha a função de lembrar a morta da sua atual condição de ser invisível, ratificando a sua não existência. Por último, colocava-se o corpo na tumba com todo seu mobiliário fúnebre e com objetos necessários à vida no Hades. Entre esses objetos se achavam os vasos e uma moeda, no valor de um óbolo para pagar o transporte do barqueiro Caronte que o levaria ao Hades. Depois do enterro acontecia o banquete que era a última etapa do rito de sepultamento. A homenagem depois era renovada no terceiro, nono e trigésimo dias após os funerais e também nos

[19] Forma: Lécito de fundo branco. Assinatura: Aquiles. Data: 450 - 445 a. C Proveniência: Ática. Localização: Museu de Arte de Worcester. Descrição da imagem: A cesta coberta de vime que era um presente de casamento era usada exclusivamente pelas mulheres para carregar oferendas fúnebres. A faixa que está sobre a cesta deveria ser embrulhada na estela funerária. O **plemochoe,** vaso de perfume carregado pela outra mulher era também uma oferenda convencional, tanto nos funerais quanto nos casamentos.

aniversários. Nestas ocasiões, as mulheres levavam aos mortos repastos fúnebres que continham pão e outros alimentos e faziam libações[20].

O cortejo nupcial seria a etapa seguinte, era quando a noiva era transferida da casa de seu pai para a do noivo. Essa era a parte da cerimônia que possuía caráter público, ao contrário das outras etapas que eram realizadas no espaço privado. Por onde o cortejo passasse (mesmo sendo realizado à noite) outras pessoas podiam assisti-lo e tornarem-se testemunhas indiretas desta união. A noiva era levada em carros ou a pé. Quando chegava a sua nova casa ela era levada para junto do altar, centro do culto doméstico do seu novo lar, onde ocorriam os rituais de incorporação ao novo **oîkos**. Após o ritual de casamento a esposa era integrada ao novo **oîkos** do marido e ficava responsável pela realização dos ritos de morte.

As associações entre casamento e morte aparecem nas descrições dos rituais que podem ser cotejadas também com as imagens dos vasos que mostram tarefas domésticas realizadas por mulheres num contexto em que elas estavam prontas para o casamento. Embora não seja meu objetivo analisar especificamente estas cenas aqui, a ênfase nas tarefas domésticas e também nas tarefas relacionadas ao luto demonstra a centralidade dos dois rituais na vida das mulheres. Os rituais de casamento e morte variavam expondo o segmento social da família, além de serem modificados em caso de guerra[21] (Rehm, 1996, p. 12).

Caronte e a humanização da morte.

No período histórico analisado multiplicaram-se as imagens da morte. A diversidade dos personagens e a dulcificação da passagem evidencia um período que caracterizo como de "humanização da morte". Caronte apareceu como um desses elementos. A sua imagem representava a possibilidade de cruzar o limiar entre os dois mundos para novos grupos sociais. Ele cumpria a função de assegurar a viagem do morto e domesticar o medo da indeterminação da liminaridade[22].

[20] MAFFRE, Jean-Jacques. A vida na Grécia Clássica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.p. 160.
[21] REHM, Rush. Marriage to death the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy. USA: Trump Medieval, 1994.p. 12.
[22] VELASCOS, Francisco Diez. Los caminos de la muerte. Madrid: Editorial Trotta, 1995.

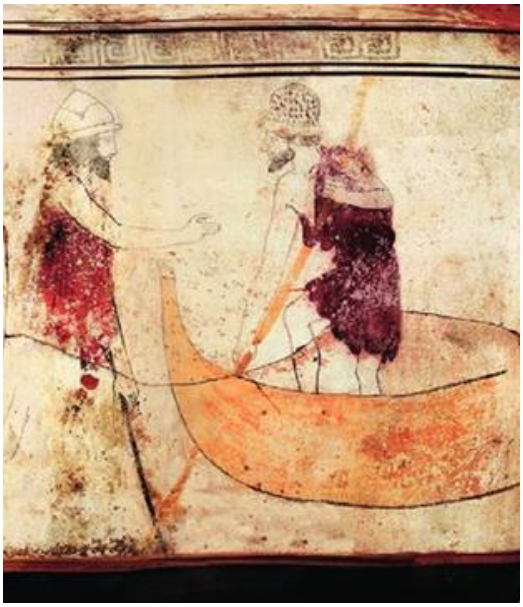

Figura 2 - Hermes e Caronte

Há uma série de lécitos com pictografias de Caronte. Ele foi pintado, em geral, acompanhado por Hermes que levava a morta até as margens do rio Aqueronte e a entregava ao barqueiro (figura 2[23]). Ambos atuavam como psicopompos que eram potências especiais que ficavam encarregadas de mostrar o caminho do Hades aos mortos[24].

Naquele período histórico, o caminho para o mundo dos mortos passou a ser conhecido através da descrição de sua topografia que apareceu em um contexto de inovações políticas, econômicas e sociais associadas a contatos comerciais provenientes das atividades náuticas atenienses realizadas a partir do Porto do Pireu. Caronte apareceu citado pela primeira vez em autores de origem beócia[25] e, portanto, pode ser uma figura daquele imaginário. Sua criação envolve uma complexa interação em favor de preencher espaços nas representações locais com características da cultura oriental[26].

De acordo com princípios gerais da religião oficial da **polis**, durante a passagem do ser humano para o Hades, controlado por deuses, o homem morto perdia sua identidade, se tornava um **eidolon**, uma sombra. Como resposta a esse pensamento vemos surgir as religiões de mistérios nas quais o morto controlava sua transição a partir de conhecimentos prévios e abdicações. Na nova topografia em que Caronte estava inserido, os mortos sabiam por onde deveriam seguir, não havendo

[23] Forma Lécito de fundo branco. Assinatura: Saburoff. Data: 440-430 a. C. Proveniência: Ática. Localização: Museu Nacional de Atenas. Descrição da imagem: Na imagem aparecem Hermes e Caronte. Hermes estende seus braços a Caronte como prova de colaboração entre os dois que eram responsáveis pela passagem dos mortos até o Hades. Observável é a diferença de vestimenta entre os dois personagens.
[24] REHM, Rush. Marriage to death the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy. USA: Trump Medieval, 1994.p. 35.
[25] SOUVINOU-INWOOD, Christiane. Reading Greek death. To the end of the classical period. Oxford: Clarendon Press, 1995. p. 305 – 306 e VELASCOS, Francisco Diez. Los caminos de la muerte. Madrid: Editorial Trotta, 1995. p. 46.
[26]SOUVINOU-INWOOD, Christiane. Reading Greek death. To the end of the classical period. Oxford: Clarendon Press, 1995. p. 313

necessidade de temer o desconhecido como ocorria nos mitos dos períodos históricos anteriores. Por exemplo, no período arcaico, a ausência de detalhes na transição para o Hades fez surgir um certo "medo da morte". A medusa, um dos seres sobrenaturais, petrificava todo aquele que a olhasse. Perseu, o herói, era sempre representado olhando para ela através do seu escudo. Essas representações eram a imagem do terror. Já na nova escatologia, cheia de seres que ajudam na passagem, como Hermes e Caronte que colaboraram entre si, a passagem da vida para a morte foi expandida e dulcificada. Ao mesmo tempo, a introdução do remador no sistema escatológico da época foi essencial para inserir no rito de morte um personagem que atendesse aos novos segmentos sociais que ganharam expressão ao longo do período clássico[27].

Caronte surgiu na escatologia para ser responsável pela passagem dos mortos pertencentes aos segmentos mais pobres de Atenas do período clássico. É interessante notar que Caronte não tem mito, não é descrito pela poesia homérica. Ele apenas aparece na **Katábasis** órfica que elabora a viagem ao Hades. Segundo o que eles estabeleceram, no espaço transicional havia um rio chamado Aqueronte que era a ligação entre os dois mundos. Neste rio se encontrava Caronte.

O nome **cháron** pode ser associado ao adjetivo **charopós** que significa olhar brilhante. Ele aparecia pictografado nos vasos como um homem de meia idade e levava um cajado de barqueiro em suas mãos, o que prova que ele dirigia uma embarcação que não tinha remos, transporte específico de rios. Caronte era responsável por conduzir a alma dos desprivilegiados ao mundo dos mortos. Essa afirmação se baseia em algumas características peculiares do barqueiro.

Primeiramente, nas particularidades dos vasos onde ele era representado. Esses vasos eram lécitos de fundo branco policromados. Com o advento da democracia novos grupos sociais alcançaram expressão no cenário econômico da cidade. Esses grupos tornaram-se consumidores desses vasos. Não de vasos onerosos como os vasos de figuras negras que exigiam muita técnica do pintor. Os vasos consumidos pelos indivíduos simples eram vasos menos dispendiosos, com técnicas pictóricas menos apuradas de pintores que atendiam a um público menos exigente.

As roupas que Caronte usava são semelhantes àquelas utilizadas pelos segmentos desprivilegiados de Atenas. Na imagem 2 pode-se vê-lo vestindo uma túnica curta chamada **exomide** que geralmente era usada por trabalhadores manuais. Em sua cabeça havia um gorro de peles, conhecido como **pilos** que era usado por marinheiros. Seu trabalho se assemelhava ao de um remador

[27] Vários fatores intrincados contribuíram para as inovações na escatologista ateniense clássica. O aumento da população de poucos recursos durante todo o período foi um deles. As melhorias na agricultura, o crescimento do comércio ateniense, com suas colônias espalhadas por várias regiões faziam girar grandes quantidades de recursos que multiplicaram o número de habitantes de Atenas. Além disso, o número de marinheiros do porto do Pireu de onde eram transportados produtos e pessoas para as colônias gregas começou a aumentar.

ateniense, como aqueles que determinaram a vitória sobre os persas em Salamina e deram o poderio naval a Atenas com suas trirremes. Todos esses fatores combinados reforçam a tese de que Caronte, o barqueiro, representava a morte dos indivíduos comuns cuja atividade era marginalizada pelos ideais políades[28].

Caronte surgiu com o papel de "humanizar a morte". Ele não possuía características sobrenaturais como asas, por exemplo. Ele era um ser simples a imagem dos homens comuns, benevolente e amigável. A morte estava sendo desmistificada[29]. Ele estende suas mãos a morta representando a "morte domesticada", ele é o protetor das almas que está sempre pronto para levá-las ao Hades. Estas imagens tranquilas representam a imagem positiva da morte. As cenas em que Caronte aparecia não eram mitológicas, mas representavam a vivência futura dos vivos dando a eles a certeza do seu destino.

Signos de liminaridade da dupla representação.

Nos lécitos do período em análise, as cenas de **próthesis** são recorrentes (figura 3[30]) e são representativas do momento privado dos ritos funerários já que, como afirmei anteriormente, a fase pública da morte passou a ser dominada pelo estado a partir de uma série de leis



Figura 3 - Mulheres preparando o corpo morto.

[28] Em Atenas o trabalho manual era desprestigiado. Ele não era aceito como forma digna de sustento para o segmento social dos aristoi. Ou seja, o cidadão de recursos não exercia esse tipo de atividade. O modelo ideal determinava que o **aristoi** deveria frequentar o **asty**-urbano, espaço da cidade, dedicando-se à política, à filosofia e a ginástica, enquanto suas terras eram cultivadas pelos escravos, ou pelos cidadãos livres e pobres ou estrangeiros.
[29] VELASCOS, Francisco Diez. Los caminos de la muerte. Madrid: Editorial Trotta, 1995. p. 54 - 56.
[30] Forma: Lécito de fundo branco. Assinatura: Sabouroff. Data:450 a.C. Proveniência: Ática. Localização: Museu Metropolitano de Nova Iorque. Descrição da imagem: o falecido está deitado em um kline, cercado por mulheres de luto. Nota-se que elas estão puxando os cabelos como sinal de consternação.



Figura 4 - Caronte, Hermes e uma morta

suntuárias que visavam regular as expressividades. A partir das representações dos vasos funerários é possível refazer todo o percurso do morto na sequência ritual.

No entanto, escolhi analisar apenas um momento específico do rito de passagem em que é retratada a transição entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos quando Caronte e a noiva-morta foram pictografados. O objetivo da dupla representação casamento e funeral é justamente sublinhar o momento em que a neófita e o barqueiro alcançam sua liminaridade máxima[31]. O instante da transição entre os mundos, o entre fases do rito de passagem é retratado nestas imagens.

A partir de agora exponho os signos pictóricos referentes a esses dois personagens que confirmam a minha aposta.

No grupo de vasos em questão, Caronte aparece esperando a morta em seu bote. A cena mais recorrente é composta por três elementos: Hermes conduzindo a jovem até Caronte (figura 4[32]). Esta representação pode ser entendida como um casamento com o Hades, na medida em que Hermes conduz a noiva, como um noivo conduziria sua esposa ao seu lar. Como a mulher não pôde se casar com um noivo prometido[33], casava-se com a morte. Era justamente o momento da passagem da condição de **parthenoi** para a de **mélissa,** da condição de viva para a de morta que as pinturas dos lécitos procuraram exibir tratando de consolidar no imaginário representações associadas às tradições. No momento da transição a neófita era uma espécie de não ser[34], não era nem uma coisa, nem outra[35].

[31] A periodização dos vasos funerários dá conta de que a terceira fase das representações funerárias dos lécitos de fundo branco policromados procurava retratar cenas de caráter privado já que havia uma ação do estado em legislar sobre a fase pública dos rituais que culminou com um longo processo de desenvolvimento da democracia ateniense na passagem do VI para o V século. "3ª Fase: Entre 460 e 410 a.C. – Técnica: Fundo branco com pintura policromada. Característica geral: as visitas à tumba, com representação heroicizada do morto, são as cenas típicas, porém, alguns temas mitológicos são recorrentes, sobretudo ligados a Caronte, **Thánatos** e **Hypnos**". (Cerqueira, 2015, p. 93)

[32] Forma: Lécito de fundo branco. Assinatura: **Thanatos**. Data: 450 a. C. Proveniência: Pireu. Localização: Museu Nacional de Atenas. Descrição da imagem: Na imagem aparecem uma morta, Hermes e Caronte. Hermes estende seus braços a Caronte como prova de colaboração entre os dois que eram responsáveis pela passagem dos mortos até o Hades. Observável é a diferença da vestimenta dos dois personagens.

[33] Não se pode perder de vista que o V século ateniense foi o período de muitas guerras. A mortandade de guerreiros também é um elemento a ser considerado para a análise.

[34] TURNER, Victor. (1957). Schism and continuity in na African Society. A study of ndembu village. Manchester: Manchester University Press, 1957.

[35] O nascimento e a morte eram fenômenos temidos pelos homens da antiguidade, por escaparem à esfera do previsível e do controlável. Estes fenômenos da natureza eram investidos de valor sagrado e ameaçador que só um ritual poderia de alguma maneira conter, dominar e domesticar. Como as mulheres foram consideradas perigosas, elas eram as mais indicadas para entrar em contato com o cadáver - símbolo da impureza, associado a putrefação, ao não ser. Elas eram

Note-se a posição dos três personagens da figura 4. A morta é tomada pelo braço por Hermes. A outra mão de Hermes está posicionada próxima ao remo de Caronte que aguarda a mulher. Caronte não toca o mundo dos vivos. Ele está confinado ao Tártaro que é o espaço de transição. Ele está aguardando para navegar. A inclinação do remo ajuda a transmitir essa impressão de circulação, de alguém que está pronto para partir.

Como figura marginal que está entre dois mundos, o barco de Caronte era representado como uma carruagem numa lógica semelhante a um rito de casamento no qual a morta se move entre as casas dos pais e do esposo. O momento exato da transição é enfatizado. O barco de Caronte é o veículo da transferência e a neófita precisa ser reintegrada para encontrar sua nova função. Já a função do barqueiro é justamente transicionar.



Figura 5 - Caronte na estela funerária da morta

A proximidade tradicional das mulheres com a morte, pode ligar as duas figuras que, como marginais, estavam sempre presentes em momentos associados ao incontrolável, ao que deveria ser obrigatoriamente ritualizado[36]. Afinal, o ritual consiste em mudar a condição de determinado ser ou coisa fazendo mover-se entre sagrado e profano[37]. É uma tentativa de normatizar algo que parece incontrolável por indivíduos comuns. Ao ritualizar determinado momento considerado perigoso são criadas fórmulas e etiquetas que visam organizar o que seria "naturalmente" perigoso[38]. A mulher ao casar-se, mudava de casa. Caronte, em seu bote, navegava entre os espaços. Ele era considerado uma figura marginal por ser um ser sobrenatural e não ter lugar junto aos deuses olímpicos.

A morte era vista como passagem para o desconhecido, o domínio do incontrolável e, portanto, símbolo do perigo. Associá-la nas imagens ao casamento como rito de passagem trazia uma sensação de conforto já que a aceitação da morta ao novo espaço estava assegurada desde que se seguisse as tradições (figura

as intermediárias naturais nos rituais, mantendo uma relação misteriosa e temível com o sagrado do qual os homens só se aproximavam depois que o mesmo fosse preparado ritualmente por elas. A representação dos rituais de casamento e morte numa única cena enfatizava o não cumprimento da principal função social idealizada para a mulher que era a de casar e ter filhos.

[36] A capacidade reprodutiva das mulheres era vista pelos atenienses como fonte de impureza e de profanação justamente porque as mulheres tinham contato com o sangue vertido mensalmente ou no nascimento dos filhos. Esses contatos profanos feitos em momentos em que não eram realizados rituais, nos quais não se faziam presentes sacerdotes e que fugiam ao controle dos homens qualificaram as mulheres como impuras

[37] DURKHEIM, Emile. Les forms élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris: Les Presses universitaires de France, 1986.

[38] DOUGLAS, Mary. Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo. New York: Routledge & Kegan Paul Ltda, 1984.

5[39]). As **méllissas** deveriam se esforçar para aprender bons comportamentos, com vestimentas adequadas, modéstia e olhar com semblante baixo. Deveriam se ocupar das tarefas domésticas, tecendo, fiando, cozinhando, costurando, enfim, cuidando de suas obrigações e ocupando seu tempo. A boa esposa, a mulher respeitável, que exibia **aidos e sophrosyne** deveria ser modesta, submissa, passiva e virtuosa.[40].

Nas imagens em que as jovens aparecem próximas a Caronte, vários objetos do cenário e os gestos permitem defender a dupla representação casamento e morte como imagens de um momento de intensa liminaridade.

Por exemplo, na figura 6[41], a donzela está vestida com um **himaton** negro que lhe cobre a cabeça. Sabemos que o uso de roupas lisas que cobriam grande parte do corpo e com linhas retas marcava a representação de mulheres de segmentos sociais superiores[42]. A jovem morta representada no vaso segura o vestido com a mão esquerda. Este é um gesto próprio de donzelas. Linda Roccos[43] quando comparou os mantos transpassados de noivas e defuntas afirmou que a noiva geralmente vestia **chiton** e **himaton** e que essas vestimentas marcavam o caráter especial da pessoa. As duas vestimentas se tornaram extremamente populares no V século a partir da influência oriental nos costumes das elites atenienses. As jovens mulheres que vestiam este tipo de roupa eram adolescentes[44].



Figura 6 - Caronte, Hermes e uma morta

[39] Forma: Lécito de fundo branco. Assinatura: Atribuído ao grupo de Roseaux. Data: 465 a. C. Proveniência: Eritréia. Localização: Museu do Louvre, Paris. Descrição da imagem: Caronte no bote se aproxima de uma estela funerária com um Lécito. A morta o espera com uma moeda e vasos para ser conduzida ao mundo dos mortos.
[40] LESSA, Fábio de Souza. Mulheres de Atenas: mélissa do gineceu a Agora. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.p. 19.
[41] Forma: Lécito de fundo branco. Assinatura: Saburoff. Data: não fornecida. Proveniência: Ática. Localização: Museu Nacional de Atenas. Descrição da imagem: na imagem aparecem Caronte em seu barco e Hermes com suas mãos voltadas para a morta que está sendo direcionada até o barco de Caronte. As imagens através do barco são representações de sombras que estão no mundo dos mortos. Podemos entender este tema como se Hermes fosse a representação de um noivo que leva sua esposa para seu novo lar, que neste caso, seria o Hades. Esta imagem era usada em lécitos que eram presenteados na tumba de mulheres que morreram sem casar.
[42] SOUZA, Maria Angélica Rodrigues de. As indumentárias das atenienses: constituindo discursos e ultrapassando fronteiras em uma perspectiva de História Comparada (séculos V e IV a. C.). Tese de doutorado em História Comparada. UFRJ: Programa de Pós-graduação em História Comparada, 2015. p. 97.
[43] ROCCOS, Linda Jones. Back - Mantle and Peplos: The Special Costume of Greek Maidens in 4th - Century Funerary and Votive Reliefs. Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Vol. 69, No. 2 (Apr. - Jun., 2000), pp. 235-265. P. 245.
[44] SOUVINOU-INWOOD, Christiane. Reading Greek death. To the end of the classical period. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Interessante perceber que o mesmo tipo de manto transpassado (**chiton**) aparece nas representações teatrais associadas ao Hades, Caronte e outros seres inferiores[45]. Confirmando esta associação, Caronte foi sempre retratado nos lécitos usando seu traje habitual transpassado.

Nas cenas de dupla representação casamento e morte há uma construção pictórica que se apresenta simulando movimento, uma ação em execução. A imagem retrata exatamente o entre fases, o não estar nem aqui e nem lá. O movimento sugere transição, liminaridade. É o momento preciso do atravessamento do limiar dos ritos de passagem. Vejamos.

Hermes estende a mão para a noiva morta. Ela lhe dá a mão esquerda. É o gesto de **anakalypsis** no qual ela está se dirigindo para tocar o noivo. Com a ajuda do deus Hermes, logo ela embarcará com Caronte rumo ao seu novo lar. O barqueiro foi desenhado segurando o mastro com o qual conduzia o barco. A posição dos braços, mãos e pernas de Caronte também sugere ação, movimento. Ele tem um dos braços acima e outro abaixo do remo e as suas pernas estão semi flexionadas como se estivesse se esforçando para manter o barco flutuando para que ela pudesse embarcar.

Pequenos **eidolons** alados estão voando entre os personagens[46]. A presença dos **eidolons** nas cenas em que aparecem os psicopompos sugere algumas pistas. Novamente a ideia de ação em andamento é retratada. Os **eidolons** estão em pleno voo. Eles representam os mortos que já foram introduzidos no Hades e que lá perderam sua identidade. A perda de identidade simboliza o sucesso do rito e a transformação dos vivos em mortos. Estes mortos saem no limiar dos mundos para receber aquela que está na fase de transição. A sua presença sugere que o rito de passagem está sendo bem-sucedido. É um signo de bem-aventurança.



Os cabelos também são marcadores importantes da condição de noiva. O uso de diademas na cabeça comprova a construção de uma cena que permite a dupla representação já que tanto as mortas como as noivas usavam este

[45] ROCCOS, Linda Jones. Back - Mantle and Peplos: The Special Costume of Greek Maidens in 4th - Century Funerary and Votive Reliefs. Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Vol. 69, No. 2 (Apr. - Jun., 2000), pp. 235-265. P. 247.

[46] MARGARITI, Katia. Painting early death. Deceased maidens on funerary vases in the National Archaeological Museum of Athens. Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome, 11: 127 - 150. Stockholm: Institutum Atheniense Atque Institutum Romanum Regni Sueciae, 2018 . p. 132.

adereço. Puxar o cabelo era um gesto característico do sofrimento feminino[47] que ocorria na fase privada do rito funerário. Uma donzela tinha cabelos compridos ao passo que as mulheres casadas geralmente eram apresentadas com cabelos presos (figura 7[48]).



Figura 8 - Caronte e uma morta

Outros adereços presentes nas duas cerimônias são pictografados nesse tipo de cena. A cesta de vime coberta de tênias (Figura 7[49]) e os vasos lutróforos que eram presenteados às noivas são os objetos mais recorrentes. Sabemos que as jovens que morriam sem casar tinham suas tumbas coroadas com pedras lutroforiais representando o vaso ritual do banho nupcial, o lutróforo. Os epigramas funerários expressavam literalmente esta conexão, afinal a arte funerária revelava exatamente os preceitos daquelas sociedades[50]. Esses lutróforos também serviam como oferendas nas sepulturas para aquelas que morreram sem casar-se. Também eram pictografados os próprios lécitos que muitas vezes possuíam imagens de preparações nupciais.

A noiva dos lécitos era sempre preparada para um casamento que nunca acontecia e suas atendentes estavam ocupadas com uma procissão que nunca chegava. E, como as moças eram ensinadas a ansiar pelo casamento[51], morrer sem casar significava que esta mulher não era nada, não tinha função - daí a tentativa de realizar a sua núpcia na etapa de liminaridade do rito de passagem.

Conclusão.

Neste artigo procurei argumentar que um conjunto de lécitos de fundo branco policromados que representam na mesma cena casamento e morte são indicativos de um processo de humanização da morte. Nestas imagens, a aproximação entre Caronte e uma noiva morta está associada a liminaridade que é própria da fase intermediária dos ritos de passagem.

[47] CERQUEIRA, Fábio Vergara. Abordagens mitológicas na iconografia funerária da cerâmica Ática (510 - 450 a.C.): repensando a periodização. Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 27, n. 1, p. 83-128, nov. 2014. p. 87.
[48] Forma: Lécito de fundo branco. Pintor: Sabouroff. Descrição da imagem: Caronte veste **exomide** e um chapéu de pele e está em seu barco; no lado esquerdo, uma mulher, com rosto completamente descoberto veste **himaton** e usa um diadema que lhe prende os cabelos. Data: 440 a. C. Procedência: Atenas. Localização: Antikensammlung Berlin.
[49] Forma: Lécito de fundo branco. Pintor: Sabouroff. Descrição da imagem: no centro, fica Hermes, à esquerda, um jovem de **Himaton** vermelho, à esquerda de Caronte, em um barco amarelo, vestindo um **Exomide** vermelho; no local do punho restos de cana pintada. Data: 450 - 440 a.C. Procedência: Ática. Localização: Antikensammlung Berlim.
[50] LEADER, Ruth E. In death not divided: gender, Family and state on classical athenian grave stelae. American Journal of Archaeology, 101: 683 – 699. England, 1993. p. 683.
[51] VERNANT, Jean-Pierre. O homem grego. Editorial Presença, 1994. p. 99.

Como o casamento e a morte eram cerimônias vitais para a manutenção das tradições políades, esses intervalos eram considerados sagrados. O sagrado é geralmente investido de poder e perigo que são incontroláveis no espaço do cotidiano[52]. Transformá-los em rituais era a forma de atravessar este período intenso.

Seres especiais são aqueles que se ocupam das transições. As mulheres e o barqueiro presentes nas cenas através de suas simbologias informam o caráter da transição a partir das ideias de movimento, de perigo, de marginalidade que tem, por fim, o objetivo mais amplo de humanizar e dulcificar um dos momentos mais complexos da existência humana: a morte.

[52]DOUGLAS, Mary. Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo. New York: Routledge & Kegan Paul Ltda, 1984.
DURKHEIM, Emile. Les forms élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris: Les Presses universitaires de France, 1986.