

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**Livia Monsueth Lopes**

**APOLLO LOXIAS, O OBLÍQUO:**  
Representações míticas, culto público na *pólis* e o apolíneo-dionisíaco  
na tragédia grega.

Goiânia,  
2023.

**Lívia Monsueth Lopes**

**Apollo Loxias, o Oblíquo:**

Representações míticas, culto público na *pólis* e o apolíneo-dionisiaco na tragédia grega.

Trabalho Monográfico defendido junto ao Curso de Licenciatura em História da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito para a obtenção dos títulos de **Licenciada em História e Historiadora**, conforme as disposições da Lei 14.038/2020.

Orientador:  
Prof. Me. Ivan Vieira Neto

Goiânia,  
2023.

**LÍVIA MONSUETH LOPES**

**APOLLO LOXIAS, O OBLÍQUO:**

representações míticas, culto público na *pólis* e o apolíneo-dionisíaco  
na tragédia grega

Manuscrito original submetido à Coordenação do Núcleo de Pesquisa em História do Curso de Licenciatura em História da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás pela qual foi encaminhado à Banca Avaliadora para Defesa de Monografia/Trabalho de Conclusão de Curso.

A Banca Avaliadora foi composta pelos seguintes membros:

Prof. Me. Ivan Vieira Neto - PUC Goiás (Orientador/Presidente);  
Profa. Me. Taís Nathanny Pereira da Silva (Mestre pelo PPGH/UFG);  
Profa. Ana Lina Rodrigues de Carvalho (Mestranda pelo PPGμ/UnB).

...

Para uso da Banca Avaliadora:

Às 16h00 do dia 19 de Dezembro de 2023, na Sala 304 da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, iniciou-se a apresentação da candidata **Lívia Monsueth Lopes**. A apresentação teve duração de 15 minutos. Após a exposição, a candidata foi arguida e respondeu \_\_\_\_\_ às questões colocadas por esta Banca Avaliadora.

A candidata recebeu a nota \_\_\_\_\_ e conceito ( ) **A** | ( ) **B** | ( ) **C**, considerada, portanto, ( ) **aprovada** | ( ) **reprovada**.

Goiânia, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023.

---

Prof. Me. Ivan Vieira Neto - PUC Goiás  
Orientador / Presidente

---

Profa. Me. Taís Nathanny Pereira da Silva  
Primeira Avaliadora

---

Ana Lina R. de Carvalho (PPGμ/UnB)  
Segunda Avaliadora

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço o apoio incondicional e dedico este trabalho à minha mãe, que sempre me encorajou do início à conclusão da graduação; me confortando quando necessário e nunca desistindo, mesmo em qualquer dificuldade. Meu maior objetivo é te dar orgulho. Agradeço também ao meu anjo da guarda que me dá forças diariamente e sempre me protege de onde quer que esteja. À minha avó que tanto amo, obrigada pelos conselhos, pelos incentivos e pela compreensão quando não pude estar presente para conseguir concluir esse percurso acadêmico. Aos meus amigos que sempre me ouviram quando precisei e me trouxeram alegria mesmo quando tudo parecia perdido.

Agradeço ao meu orientador, Prof Me. Ivan Vieira pela rica orientação, apresentando-me diversas possibilidades de pesquisa e principalmente pela paciência diante das minhas ansiedades desde a Iniciação Científica até a produção e conclusão deste trabalho monográfico. Agradeço também ao GEMUNA, Grupo de Estudos do Mundo Antigo, coordenado pelo meu orientador, que foi fundamental para que eu me encontrasse dentro da universidade, definindo minha área de pesquisa e socializando com pessoas de mesmos interesses que os meus. Agradeço às minhas colegas de graduação, Débora, Thallya, Raquel e Clara, pelo apoio e companheirismo mútuo. Torço pelo sucesso de vocês e espero sempre poder ser alguém com quem possam contar.

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica de Goiás pela oportunidade de me graduar com o incentivo da bolsa Vestibular Social e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Docente (CAPES/MEC) pela possibilidade de estar no ambiente escolar por meio da bolsa de Residência Pedagógica. Agradeço a todos os professores com os quais tive o prazer de aprender e aprimorar minhas percepções sobre o mundo, a fim de me tornar não só uma profissional dedicada, mas uma pessoa perceptiva e consciente. Especialmente aos meus professores do Colegiado de História da PUC Goiás, vocês são os melhores.

Jamais te trairei! Serei até o fim teu guardião fiel, quer esteja a teu lado, quer nos  
separem distâncias intermináveis, e em tempo algum protegerei teus inimigos  
(ÉSQUILO. *Eumênides*, 93-97).

## RESUMO

Apolo é uma das quatro únicas divindades que possuem um Hino Homérico longo. Filho de Zeus e Leto, é descrito como portador de um arco prateado, um arqueiro que fere de longe e muito admirado. Bem-vestido, carrega sua lira de som sedutor e um brilho reluz ao seu redor. Divindade solar e guerreira, é ligado à música, à poesia, à profecia, aos oráculos, à cura e às pragas. Miticamente dotado de diversos atributos, poderes, feitos e epítetos, alcançou tamanha veneração que ofuscou seu próprio pai, Zeus, o rei dos deuses. Além disso, conquistou um culto excepcional na cidade de Atenas, inicialmente dedicada unicamente à deusa homônima e, por isso, a maioria dos meses atenienses são nomeados de forma a remeter aos festivais relacionados ao culto apolíneo. O oráculo de Delfos, conquistado por ele e por isso consagrado ao deus, é tido como centro religioso e político da *pólis* e passa a ser símbolo de sabedoria e inteligência. “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia” são inscrições encontradas no templo apolíneo e o caracterizam como um deus da perfeição espiritual, da moderação e do autoconhecimento.

**Palavras-chave:** Apolo, *Hinos Homéricos*, *Ilíada*, *Oresteia*, Festivais Atenienses, Oráculo de Delfos, Culto Apolíneo.

## ABSTRACT

Apollo is one of four unique deities who has a long Homeric Hymn. Son of Zeus and Leto, he is described as carrying a golden bow, an archer who strikes from afar and who has a lot of admiration. Well dressed, carry your lyre with a seductive sound and a luminous glow shines around him. Solar and warrior deity, he is linked to music, poetry, prophecy, oracles, healing and plagues. Mythically endowed with diverse attributes, powers, deeds and epithets, he achieved such veneration that he overshadowed his own father, Zeus, the king of the gods. Furthermore, he gained an exceptional cult in the city of Athens, initially dedicated solely to the goddess of the same name, Athena, which is why most Athenian months are named in a way that refers to festivals related to the apollonian cult. The oracle of Delphi, conquered by him and therefore consecrated to the god, is considered the religious and political center of the polis and becomes a symbol of wisdom and intelligence. "Know thyself" and "Nothing too much" are inscriptions found in the Apollonian temple and characterize him as a god of spiritual perfection, moderation and self-knowledge.

**Key-words:** Apollo, *Homeric Hymns*, *Iliad*, *Oresteia*, Athenian Festivals, Oracle of Delphi, Apollonian Cult.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>1 Representações mitológicas do deus Apolo.....</b>	<b>14</b>
1.1 Hino à Apolo Délio e Hino à Apolo Pítico.....	14
1.2 Apolo Esminteu, patrono de Tróia, na Ilíada.....	26
1.3 Apolo Loxias, o Oblíquo, na Oresteia.....	32
<b>2 O culto a Apolo na pólis.....</b>	<b>39</b>
2.1 Os festivais em honra a Apolo.....	41
2.2 Apolo através do Oráculo de Delfos.....	45
2.3 Apolo e seu oposto, Dioniso.....	49
<b>Conclusão.....</b>	<b>57</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>59</b>

## **LISTA DE ABREVIACOES**

**aEC / EC:** «antes da Era Comum» ou «da Era Comum», referindo-se à datação historiográfica baseada no suposto nascimento de Jesus de Nazaré no ano 1 EC.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - Mapa da Grécia (séc. VIII a.C).

Figura 2 - Cýlix de Apolo. Apolo derrama uma libação. 480 aEC.

Figura 3 - Cýlix de Apolo. Apolo derrama uma libação. 480 aEC.

Figura 4 - Vaso grego de pintura preta. Hércules e Apolo lutam pelo tripé Déléfco. 525-515 aEC.

Figura 5 - Hydria de figura negra ática. Apolo e Hércules lutando pelo tripé de Delfos. 520 aEC.

Figura 6 - Mapa da Grécia (séc. VIII a.C).

## INTRODUÇÃO

No imaginário grego, as potestades divinas não se configuram como seres superiores inacessíveis e inalcançáveis. Elas estão constantemente convivendo com seus adeptos e sendo veneradas em diversos momentos e diversos aspectos da Grécia Antiga. Moram nas alturas do Olimpo, mas nasceram em lugares terrenos onde lhes foram dedicadas construções sagradas à sua adoração. São imortais, mas possuem corpos sensíveis a ferimentos. Senhoreiam poderes sobrenaturais, porém estão sujeitas a sentimentos humanos como cólera, compaixão, temor e desejo. Podem participar de guerras e se mostrar aos mortais, contudo, suas aparições acontecem de forma dissimulada, pois seus crentes não são capazes de suportar o deslumbre de sua verdadeira forma. As vidas dos homens e dos deuses são, sob muitos aspectos, comparáveis, de modo que a representação da beatitude divina se confunde com os paralelos encontrados em relação aos sofrimentos humanos.

Entretanto, por sua origem comum, a vida dos homens e a vida dos deuses são constantemente comparadas; e, em toda a tradição desde Homero e Hesíodo, o gênero de vida dos mortais faz referência ao dos deuses, dos deuses tão próximos, tão parecidos, que são imaginados como "seres tendo a forma do rebento humano" (*anthrôpophuées*). [...] Tal como se manifesta na poesia homérica —sua fonte privilegiada—, a representação dos deuses é ambígua. De um lado, estabelece-se uma diferença radical - eles têm o seu tempo, seu espaço, um corpo não humano, são serenos e terríveis ao serem vistos. De outro, a narrativa trepidante em que os vemos intervir, deslocar-se, viver, recobre a alteridade e quase a contradiz pela encenação de uma profunda homogeneidade com os homens. Aspecto emblemático desse duplo discurso: a língua. Homero atribui aos deuses um uso de língua que lhes seria próprio. Porém, a poesia homérica não pára de colocar o grego dos mortais na boca dos olímpicos, como se fosse seu idioma natural. Permanecem irreduzíveis à identidade humana: a imortalidade, a idade imutável, e um conjunto de poderes extraordinários das potestades, tais como velocidade, força, invisibilidade, capacidade de voar (Sissa; Detienne. 1990, p. 18 -20).

Quanto mais parecidos e próximos, mais os deuses ganham prestígio entre os mortais. Essa devoção é percebida na quantidade de mitos, cultos, festivais, funções, epítetos, representações e características dedicadas a determinado deus em relação a outros. É o caso dos doze olímpicos, os principais deuses do panteão grego, que são venerados cuidadosamente e diligentemente pelos gregos, para que não despertem sua ira e sejam castigados por isso. No entanto, mesmo em relação aos doze olímpicos, alguns deles ganham mais notoriedade no campo da adoração. Percebemos que isso ocorre com o deus Apolo. Vernant nos conta que Apolo se tornou maior até mesmo que seu pai, Zeus, o rei dos deuses, ofuscando-o (1994, p.

240). Um dos motivos, seria o culto excepcional recebido por ele em Atenas, cidade consagrada à deusa Atena. Prova disso são as nomenclaturas dos meses atenienses, em sua grande maioria relacionadas ao deus Apolo ou aos seus mitos. Ademais, temos também um grande oráculo consagrado ao deus, o Oráculo de Delfos, santuário que se tornou o centro da política e da religião grega. A partir dessas percepções, o problema principal para elaboração deste trabalho se tornou analisar e argumentar a respeito dos motivos que fizeram o deus Apolo ser veemente respeitado e honrado entre os gregos, visando entender essa relação vicinal.

Propõe-se neste trabalho compreender as relações entre o deus Apolo e os cidadãos gregos, e, para tanto, fez-se preciso educarmo-nos a respeito de todo o contexto social, político e cultural em que seu culto se apresentou na Grécia Clássica. Portanto, este trabalho expõe e analisa aspectos da cultura grega, concatenadas ao culto apolíneo e suas representações míticas na literatura, por exemplo.

No primeiro capítulo, subdividido em três tópicos, foram utilizadas e analisadas as fontes literárias primárias da Grécia: o *Hino Homérico a Apolo*, a epopeia *Ilíada* e o drama trágico *Oresteia*. As análises dos hinos homéricos e da *Ilíada* e de sua importância religiosa e cultural se fizeram a partir das considerações do estudioso Wilson Ribeiro Jr. por suas notas e traduções dos *Hinos homéricos*; a partir da obra *Os gregos antigos*, de Moses Finley; *História dos Gregos*, de Indro Montanelli; também *Os deuses gregos*, de Giulia Sissa e Marcel Detienne e *O homem grego*, escrito por Jean-Pierre Vernant. Para a tragédia *Oresteia*, utilizamos criticamente a tradução de Mário da Gama Kury, seguida das pesquisas *A tragédia grega*, de Jacqueline de Romilly; *A tragédia Grega*, de Albin Lesky e *A tragédia como forma de pensar*, de Jaa Torrano. Ressaltamos que o estudo da tragédia grega *Oresteia* iniciou-se como pesquisa de Iniciação Científica em 2021, experiência que foi fundamental para a produção desta monografia.

Este trabalho aborda também a manifestação do sagrado e da religiosidade exercida pelo homem grego, explicando de que forma os mitos estão ligados a essa religiosidade. Mitos estes que são transmitidos pelos poetas, principais responsáveis pela concretização do imaginário grego a respeito dos deuses. Neste caso, as referências bibliográficas das quais mais nos aproveitamos foram *A invenção da mitologia* e *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*, ambas de Marcel Detienne, *Acreditavam os gregos em seus mitos?*, de Paul Veyne, *Os gregos e o irracional*,

clássico de Eric Dodds, *Mitologia Grega*, do mitologista brasileiro Junito Brandão, e *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, obra de referência de Pierre Grimal.

Segundo Brandão, os mitos se colocavam em prática quando ritualizados, e isto acontecia nos festivais religiosos (2013, p. 38). Por isso, no primeiro subtópico do segundo capítulo, nos dedicamos a discorrer sobre os festivais em que a presença do culto a Apolo se destacava. A partir da obra *Festivals of the Athenians*, de Hebert Parke, realizamos nossas próprias traduções para apresentar os festivais apolíneos relativos a determinados meses atenienses. A importância da participação pública nos festivais que ocorriam nas *póleis*, como forma de consolidar uma identidade grega, também foi discutida desde o início do trabalho, quando argumentamos a respeito da exigência da manifestação da religiosidade como forma de integração na comunidade política e religiosa da cidade-Estado. Estruturamos nossas considerações com base nos estudos de Guilherme Moerbeck em *Festivals, teatro e o campo político na Atenas do século V a.C.*; e *Público e privado na Grécia do VIII ao IVº séc. a.C: o Modelo Ateniense*, de Neyde Theml; *O homem e as formas de sociabilidade*, de Oswyn Murray; e *Rituais de cidadania na Grécia antiga*, obra de Maria do Céu Fialho.

No segundo tópico do capítulo, trabalhamos a respeito da centralidade do Oráculo de Delfos na política e religião da Grécia, explicando a influência do conselho oracular nas decisões relativas à manutenção e expansão das *póleis*, além da forma que o sagrado apolíneo era experienciado por sua pítia no altar délfico. Baseamos nosso estudo principalmente na dissertação de Diego Pereira, *A palavra divina: a centralidade do oráculo de Delfos na religião da Grécia antiga*; e em *O oráculo de Delfos e a colonização grega*, de Patrícia Pontin, *O papel do oráculo na vida grega*, de Neide Smolka; e as produções de Gustavo Frade: *Adivinhação e profecia na Grécia Antiga e Poesia, profecia e a experiência do divino na Grécia Antiga*. Por fim, apresentamos no terceiro e último tópico uma reflexão a respeito do oposto de Apolo, Dioniso, a fim de consolidar a visão em relação aos aspectos performados pelo deus solar. Trabalhamos o autoconhecimento e a moderação apolínea em oposição ao descomedimento e êxtase desenfreado no culto dionisíaco e de que forma essa duplicidade culminou no nascimento da tragédia grega, tese proposta por Friedrich Nietzsche. Para auxílio da análise, recorreremos à produção de Vânia Azeredo: *Nietzsche e os gregos*.

A justificativa inicial para esta produção monográfica, tendo como objeto um deus grego, tem início numa paixão adolescente pela mitologia grega através de livros e filmes sobre o tema. Após o ingresso na universidade, o interesse pela História Antiga se fortaleceu, principalmente com matérias sobre a Antiguidade Clássica, expandindo o conhecimento sobre a mitologia e cultura grega, apresentadas com uma complexidade imensa. Além disso, a participação no GEMUNA, o Grupo de Estudos do Mundo Antigo, coordenado pelo Prof. Mestre Ivan Vieira Neto, orientador deste trabalho de conclusão de curso, se fez fundamental para melhor compreensão das fontes gregas e crescimento da fortuna crítica necessária à pesquisa por meio de grandes referências dos Estudos Clássicos. Esperamos que este trabalho cumpra com o objetivo de ser uma porta aberta àqueles que se interessem pelo tema e tenham a intenção de conhecer e compreender aspectos da cultura, sociedade, religião e política do universo grego a partir das análises que se baseiam nas representações do deus Apolo em campos específicos. Ademais, esta produção tenciona ser o início de uma carreira contínua na análise da historiografia do período antigo.

## I. Representações mitológicas do deus Apolo

Muito falamos sobre a mitologia mas nos é complexo explicar as origens e motivos de seu surgimento. Costumamos associá-la inteiramente com a religião de um povo quando, na verdade, há uma distinção no momento em que os mitos são constantemente imoralizados pela imaginação. Nas palavras de Detienne, “a mitologia prolifera com a ignorância, excita-se com as paixões e surge quando o culto se desagrega e quando a religião se obscurece”. As narrativas mitológicas são tentativas de explicar os fenômenos e o mundo de forma extraordinária e fantasiosa, buscando o prazer com o que é irracional. A manifestação do mito atribui vida à natureza e reveste-se do maravilhoso, mas pode ter um aspecto exagerado a ponto de se tornar chocante e repugnante por serem produtos irrefletidos e involuntários da imaginação. Ao contrário, a religião e o exercício dela são frutos do pensamento racional e, tratando-se dos gregos, a concepção de divindade carrega uma adoração séria e devota, de modo que dentre as inúmeras histórias mitológicas, algumas sem caráter moral tendem a se destoar do senso religioso (Detienne, 1992, p. 20-38).

Para separar a religião e os mitos basta um único critério: o sentido moral. "Quando se fala na existência de um grande ser, justo e bom, que tudo faz e que não morre", não há dúvida de que estamos no domínio da religião. Se, ao contrário, a razão é aviltada e o senso de moral se escandaliza, trata-se de mitologia. Enquanto as religiões, mesmo falsas, foram o asilo "das aspirações mais elevadas", a mitologia vem de um domínio habitado pelo espírito de curiosidade, culpado pelas primeiras necessidades de explicação. A religião desabrochou em homenagem aos seres sobrenaturais, ao passo que a mitologia começa com a intenção de decifrar os mistérios: "ela quer levantar o véu", extrair as forças sobre-humanas do campo do desconhecido e explicar o mundo (Detienne, 1992, p. 39,40).

### 1.1 Hino à Apolo Délio e Hino à Apolo Pítico

A maneira de experienciar o sagrado é uma das particularidades mais significativas do comportamento do homem grego antigo. O politeísmo e a proximidade com os deuses delinearam seus hábitos e costumes associando a cultura grega à adoração de diversas divindades, algumas mais proeminentes que outras, como é o caso do panteão olímpico composto pelas doze potestades

principais<sup>1</sup>. Segundo Vegetti, não é possível falarmos numa “religião grega” com fundador, dogmas, livro sagrado e pecado original (1994, p. 232). Entretanto, apesar da não existência de uma doutrina definida, exigia-se do homem grego a manifestação diligente de sua religiosidade, traduzida no respeito e veneração às divindades e na realização pontual de ritos culturais. A presença e a prática do rito cultural, em especial publicamente, caracterizavam-se como aceitação da comunidade religiosa e do que era ser grego, uma vez que a recusa era uma autoexclusão do corpo cívico no âmbito da civilização helênica. Ademais, o cumprimento dos ritos assegurava a continuidade de uma relação favorável entre a civilização e os poderes divinos que os gregos acreditavam estarem frequentemente convivendo com seus adeptos (Vernant, 1994, p. 231). Esta crença na existência de inúmeros deuses gregos e na coexistência deles com os seres humanos, marcada por uma interferência tão vívida a ponto de nascerem semideuses (filhos de deuses com mortais), originou-se nos mitos, tradição primordial e fundamental da cultura grega.

Literatura anterior à literatura, nem verdadeira, nem fictícia, pois exterior ao mundo empírico, embora mais nobre que ele, o mito tem uma outra particularidade: como seu nome indica, é um relato, porém anônimo, que se pode recolher ou repetir, mas do qual não se poderia ser o autor. É o que os pensadores racionalistas, a partir de Tucídides, interpretaram como uma “tradição” histórica, como uma lembrança que os contemporâneos dos acontecimentos transmitiram aos seus descendentes. Antes de ser assim mascarado em história, o mito era outra coisa: consistia não em comunicar o que se tinha visto, mas em repetir o que “se dizia” dos deuses e dos heróis. Em que se reconhecia formalmente o mito? No fato de o exegeta falar desse mundo superior apresentando seu próprio discurso como um discurso indireto: “diz-se que...”, “a musa canta que...”, “um *logos* diz que...”, o locutor direto não aparecendo jamais, pois a própria musa não fazia outra coisa senão “redizer”, trazer à memória este discurso que era pai de si mesmo. Quando se trata dos deuses e dos heróis, a única fonte de conhecimento é o “diz-se”, e essa fonte tem uma autoridade misteriosa (Veyne, 1984, p.34).

A partir das considerações de Veyne, o mito é um relato de um acontecimento que ocorreu num tempo anterior, inventado anonimamente e sem temporalidade concreta. Variavam de região para região, nos rendendo uma pluralidade de versões de um mesmo acontecimento. O mito era usado para explicar fenômenos humanos, naturais e sobrenaturais, num sentido figurado, podendo ser totalmente ilógico e irracional, pois não possuía um total senso do real. Era uma tradição aceita pela “fé

---

<sup>1</sup> Zeus, Hera, Deméter, Afrodite, Atena, Ares, Hefesto, Hermes, Dioniso, Ártemis e Apolo.

em outrem” (Veyne, 1984, p.39). De forma complementar, Brandão descreve o mito como uma representação coletiva, o relato de uma explicação do mundo que foi passado de geração em geração, uma palavra revelada que fixa um acontecimento. O mito expressa e tenta explicar o mundo e a realidade humana, mas faz isso de forma ilógica e irracional, aberto a diversas interpretações (2013, p. 38).

Os responsáveis por difundir as histórias míticas foram os poetas - aedos e rapsodos<sup>2</sup>. Essa propagação não possuía escrita, mas o poder de encantar por meio de uma oralidade “rica e estilizada” feita através de composições com técnicas rigorosas, possibilitado pela inspiração das Musas<sup>3</sup> (Finley, 1963, p. 17). A representação oral para os gregos provocava um intenso envolvimento físico, emotivo e intelectual de seus intérpretes com os ouvintes. O poeta, ao recitar uma descrição precisamente detalhada dos acontecimentos, buscava provocar prazer e fascínio em seus espectadores. O magnetismo entre o narrador e seu público era tamanho a ponto de ocasionar uma explosão de emoções tão intensa que causava reações fisiológicas como tremores, vertigens e palpitações (Vernant, 1994, p. 182-184).

Toda a consciência e a visão de mundo social e sagrada anterior à *pólis*<sup>4</sup> e à escrita —possibilitando inclusive a instituição destas— foi transmitida e conservada pelo canto dos poetas, que faziam seus ouvintes ultrapassarem barreiras temporais, geográficas e imaginárias, recorrendo às histórias dos deuses e dos heróis (Torrano, 1991, p. 16).

Durante milênios, anteriores à adoção e difusão da escrita, a poesia foi oral e foi o centro e o eixo da vida espiritual dos povos, da gente que —reunida em torno do poeta numa cerimônia ao mesmo tempo religiosa, festiva e mágica— a ouvia. Então, a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros (Teogonia, vv. 32 e 38), de restaurar e renovar a vida (idem, vv. 98-103). Mas sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez (Torrano, 1991, p. 19).

---

<sup>2</sup> Os aedos eram quem cantavam os poemas, inspirados pelas musas, tocando um instrumento e criando seus versos. Já os rapsodos eram narradores, reproduzindo o que ouviram e aprenderam (Ferreira, 2019, p. 17,18)

<sup>3</sup> As nove filhas de Zeus com Mnemósine (Memória), divindades que além de cantoras simbolizam as artes e as ciências. Calíope como musa da eloquência e da poesia épica; Érato, poesia lírica e erótica; Polímnia representando a pantomima e poesia sagrada; Melpômene, a tragédia; Talia, musa da comédia e festividade, Euterpe simbolizava a música; Terpsícore, musa da dança; Urânia, musa da Astronomia e Clio, musa da História (Grimal, 2005, p, 320).

<sup>4</sup> Palavra grega para “cidade-Estado”. Configura-se como uma unidade independente, político-jurídica e religiosa.

Portanto, a vida espiritual dos gregos estava também ligada aos poetas que cantavam sobre os deuses e participavam de rituais sagrados que reafirmavam os mitos. Segundo Brandão, o rito era o mito em prática e o homem se incorporava ao mito através da ritualização dele (2013, p. 38). Haviam os ritos privados e os ritos públicos. Os ritos privados poderiam acontecer dentro do grupo familiar (*óikos*), entre amigos (*phíloi*), grupos de facções políticas (*hetaireía*), “confrarias” religiosas e nos grupos de mistério. Um exemplo são os ritos funerários privados ligados aos mortos da família ou culto aos ancestrais (Theml, 1998, p. 57,70). Por outro lado, dentre as manifestações ritualísticas públicas, encontramos os festivais. As atividades praticadas no festival eram variadas, podendo ocorrer banquetes, jogos desportivos, danças, purificações, procissões, sacrifícios, concursos de poesias, música e teatro. Diante do dinamismo dos festivais, a essência máxima deles residia na celebração de uma divindade como forma de reforçar a identidade coletiva grega e de demonstrar piedade ao poder sobrenatural de um deus (Ribeiro Jr., 2010, p. 41). Era uma forma de solicitar benesses na ordem e harmonia natural e social da *pólis*, evitando intervenções de caráter destrutivo, como doenças e mortes. Então, antes que se iniciassem as práticas rituais, os devotos faziam agradecimentos e exaltações ao divino através de votos e invocações.

Nesse sentido, temos os trinta e três hinos homéricos<sup>5</sup>, compostos a partir de atributos e preces, sendo declamados —e não cantados— nos festivais ou anteriores a um ritual para celebrar e enobrecer as divindades, clamando por seus favores. Entre os três gêneros poéticos da Antiguidade (rapsódico, citaródico e lírico<sup>6</sup>), os hinos homéricos se enquadram na categoria rapsódica: declamados sem acompanhamento musical. Os poemas são dedicados a vinte e duas divindades gregas: Gaia, a Mãe-Terra e deusa primordial; às titânides Reia e Selene; ao titã Hélio; Zeus, o rei dos deuses, Hera, sua irmã-esposa; Poseidon, Hefesto, Deméter, Afrodite e Héstia, seus irmãos; Atenas, Ares, Hermes, Apolo, Ártemis, Dioniso e os Dióscuros (Castor e Pólux), filhos de Zeus; Asclépio, filho de Apolo; ao deus Pã, às Musas e a Hércules, semideus tornado imortal. Dos trinta e três hinos, vinte e oito são poemas curtos, quatro deles são longos e de outro restou-nos apenas um fragmento.

---

<sup>5</sup> Apesar da denominação, não se sabe ao certo quem escreveu os hinos homéricos, entretanto, devido ao prestígio de Homero, tido como autor das obras épicas *Ilíada* e *Odisseia*, atribui-se a ele a nomeação desses hinos religiosos (Ribeiro Jr., 2010, p. 47).

<sup>6</sup> Poema citaródico: recitado com entonação musical e acompanhado de uma cítara; poema lírico: cantado com acompanhamento de uma lira (Ribeiro Jr., 2010, p. 45).

Junto a Hermes, Deméter e Afrodite, o deus Apolo é uma das quatro únicas divindades que possuem um hino longo. Filho de Zeus e Leto, é descrito como portador de um arco prateado, um arqueiro que fere de longe, de longos cabelos e muito admirado. Bem-vestido, carrega sua lira de som sedutor e um brilho reluz ao seu redor (*Hino Homérico a Apolo.3*, 120, 133, 140, 185, 203). Divindade solar e guerreira, é ligado à música, à poesia, à profecia, aos oráculos, à cura e às pragas. Miticamente dotado de diversos atributos, poderes, feitos e epítetos, alcançou tamanha veneração que, segundo Vernant, ofuscou Zeus, seu próprio pai, (1994, p. 240). Além disso, conquistou um culto excepcional na cidade de Atenas, inicialmente dedicada unicamente à deusa homônima.

Os Hinos Homéricos apresentam uma estrutura com três momentos sequenciais: a introdução (*invocatio*), sendo uma invocação direta da divindade escolhida, para estabelecer o primeiro contato; em segundo o argumento (*pars epica*) feito através de uma lista de atributos e/ou poderes a fim de exaltar a importância do deus; e então é finalizado com a despedida (*precatio*), podendo ser uma saudação ou um pedido (Ribeiro Jr. , 2010, p. 52). Seguindo essa disposição, o poeta introduz o Hino 3, dedicado a Apolo Délio, invocando e se referindo ao deus como “Apolo arqueiro”, declamando a forma respeitosa com que ele é tratado quando se encaminha ao Olimpo, pois todos os deuses se levantam diante de sua chegada. Zeus, inclusive, exhibe o filho às divindades e Leto, sua mãe, se alegra porque teve um filho forte e portador do arco (*Hino Homérico a Apolo.3*, 1-12).

No segundo momento do hino, o poeta busca relembrar o nascimento do deus, seus atributos e poderes como forma de exaltar a deidade. Ele então recorda aos ouvintes os lugares em que os gêmeos Ártemis e Apolo nasceram, sendo eles, respectivamente, na Ortígia, no sexto mês, e na “rochosa Delos”, no sétimo mês. Não é de se espantar que os deuses, embora seres divinos, nasçam em lugares terrenos, mesmo que posteriormente vivam nas alturas do Olimpo. Tal concepção seria uma das variadas formas de não apenas comparar e aproximar os deuses aos seres humanos, mas também de agregar culto a um lugar considerado forte para a experiência grega do sagrado. Portanto, o sagrado adquire territorialidade, manifestando um poder sobrenatural num determinado local que se transformará em altares e/ou templos dedicados às divindades e delimitará espaços de devoção (Vernant, 1994, p. 234). É o caso de Delos, ilha dedicada a Apolo.



Fonte: Atlas histórico. São Paulo: Encyclopaedia Britannica, 1977, p. 16.

Figura 1 - Mapa da Grécia (séc. VIII a.C).

No hino homérico, a personificação de Delos foi a única terra que aceitou o nascimento do arqueiro, em suas montanhas pedregosas, mediante a expectativa de receber honras e sacrifícios vindo dos homens que seriam devotos de Apolo, perante a instituição de um templo consagrado ao deus.<sup>7</sup> Delos estava receosa de que Apolo, em razão da grande autoridade que exerceria futuramente, fosse soberbo e a desonrasse, partindo para outra terra onde ergueria seu templo (*Hino Homérico a Apolo*.3, 46-76). A construção de um templo, bem como das estátuas representativas, significava uma concidadania entre deuses e homens, sendo então propriedade de todos os cidadãos e garantindo a unidade entre os gregos enquanto corpo cívico. Por isso a presença do monumento em homenagem à potestade divina era um dos elementos para a fundação de uma comunidade política a partir do momento que demonstrava grandeza, poderio econômico e autoconsciência de sociedade (Vernant 1994, p. 242). Os gregos honravam todos os deuses do panteão, mas cada cidade possuía seu deus-patrono, e isso fazia com que os deuses tivessem seus templos favoritos nos mitos (Sissa; Detienne, 1990, p. 22). Porém, segundo Finley, a presença de um templo não necessariamente significava que havia um culto ritualístico a um deus naquele local, a construção que marcava o ritual para agradecimentos e súplicas

<sup>7</sup> Outros mitos contam que Delos era uma ilha flutuante e que, assim que nasceu, Apolo fixou a ilha no centro do mundo grego (Grimal, 2005, p. 32)

eram os altares, “o templo era uma casa de um deus e não um local de culto” (1963, p. 41).

O nascimento do arqueiro foi conturbado. O aedo conta que Hera, esposa de Zeus, teve inveja de Leto, que iria dar à luz Apolo, “enérgico e irreprovável”, e por isso atrasou o nascimento do deus durante nove dias e nove noites, até que ele nasceu, lançando-se à luz (*Hino Homérico a Apolo.3*, 90-120). O deus foi banhado pelas divindades femininas que estavam ali e enrolado num manto branco com faixas douradas, porém, apenas deixa de ser mortal a partir do momento em que Têmis<sup>8</sup>, deusa da ordem e da justiça eterna, dá-lhe ambrosia, o alimento imortal. Nesta ocasião, Apolo reivindica quais serão seus objetos sagrados e sua função como deus:

Que sejam meus a cítara e os arcos recurvados.  
Revelarei, aos homens, o desígnio infalível de Zeus  
(*Hino Homérico a Apolo.3*, 132-133).



Figura 2 - Cýlix de Apolo  
Apolo derrama uma libação. 480 aEC.

---

<sup>8</sup> Segundo alguns mitos, Têmis é a deusa criadora dos oráculos, dos ritos e das leis. Ela já havia proferido alguns oráculos e ensinou ao deus Apolo os processos de adivinhação (Grimal, 2005, p.436).



Figura 3 - Cýlix de Apolo  
Apolo derrama uma libação. 480 a.C.

A criação da cítara, instrumento cordofone, atribuída a Apolo é uma das referências que permitem a ele ser mencionado como “deus da música”. Este instrumento faz parte da família das liras, símbolos do deus Hermes, mas que não costuma ser representado com ela, ao contrário do deus arqueiro que aparece várias vezes tocando a cítara/lira (Carderaro, 2021, p. 176). Nas imagens acima, observamos um cýlix, uma taça de duas hastes, que permanece em exibição no Museu Arqueológico de Delfos. O cýlix foi encontrado próximo a um túmulo de Delfos e especula-se que ele tenha sido pintado por Pistoxenos, famoso pintor grego entre 480 a.C e 460 a.C. A coroa de louros, o corvo e a lira, observados na pintura, são símbolos apolíneos. A associação tanto da cítara quanto da música ao deus Apolo são características que garantiram prestígio a ele. Além de leitura e escrita, o ensino da música fazia parte da instrução dos jovens na Grécia Antiga. A princípio, eles aprendiam a tocar a cítara e a cantar com o acompanhamento deste instrumento. Posteriormente, a apresentação musical nas competições e concursos dos festivais era uma forma de demonstrar habilidades indispensáveis adquiridas na educação e formação do homem grego (Vernant, 1994, p. 89-92). O poeta dá continuidade ao hino justamente ressaltando que os homens, mulheres e servas de origem jônica (gregos) se reuniram em Delos para dançar e cantar nos concursos em honra a Apolo, que aconteceriam nos festivais (*Hino Homérico à Apolo.3*, 146-150).

Por conseguinte, o *Hino a Apolo Pítico* tem início relatando que o deus estava tocando sua lira na terra de Crisa, lugar onde estabeleceu o principal e mais conhecido culto para si. O aedo conta que Apolo subiu ao Olimpo, se reunindo aos deuses. Ali, ele citariza, se movendo graciosamente, enquanto as Musas, as Cárites<sup>9</sup>, as Horas<sup>10</sup>, as deusas Hebe, Afrodite, Harmonia e Ártemis dançam (*Hino Homérico a Apolo*.3, 194-197). Ainda sobre as Musas, Apolo costuma ser associado como regente de seus cantos no Monte Hélicon e recebe o epíteto *Apolo Musagetes*. As Musas dançam e cantam ao redor da fonte Hipocrene, cujas águas favoreciam a inspiração poética (Grimal, 2005, p.231, 320). Outrossim, Apolo é nomeado também como “deus da poesia” e “deus da profecia”. A ação de revelar o “desígnio infalível de Zeus”, descrita no hino a Apolo Délio, seria informar às pessoas o seu destino, aconselhando sobre os problemas do presente ou respondendo perguntas sobre o futuro, através das profecias reveladas pelos oráculos de Apolo e os servos do deus. Esses oráculos transmitiam mensagens em versos, inclusive inspirando poetas (Grimal, 2005, p. 34). Qualquer fenômeno observável no mundo físico poderia ser um sinal favorável ou desvantajoso para a realização de algo ou o indicativo de que uma atitude seria boa ou ruim em situações importantes e/ou arriscadas. Portanto, o oráculo, através da religiosidade grega, regia as ações de quem o ouvia (Frade, 2018, p.3).

O adivinho seleciona, compara e interpreta elementos diversos (dentro de um repertório tradicional de elementos interpretáveis) conforme o contexto em que aparecem. Os elementos interpretáveis têm como característica comum o fato de serem dados não controláveis pela ação humana. No mundo grego, uma lista de elementos interpretáveis, entre outras possibilidades, incluiria voo de pássaros, sonhos, movimentos involuntários do corpo ou emissões de gases, grãos, fogo e coisas escutadas ao acaso. O contexto é a situação de quem recebe o auspício ou a questão prática de quem consulta o adivinho. Trata-se, portanto, de dar ordem e sentido a informações a princípio aleatórias, de acordo com as necessidades do momento. No caso dos gregos, isso pressupõe a crença de que os deuses se preocupam com o bem-estar da humanidade e que se dispõem a compartilhar seu conhecimento superior em forma de avisos (Frade, 2018, p. 4-5).

---

<sup>9</sup> Filhas de Zeus com Eurínome (Ninfa, filho do titã Oceano e da deusa Tétis) são as três Graças, divindades da Beleza que influenciam nas obras de arte. Fazem parte do séquito de Apolo e se chamam Eufrosina, Talia e Aglaia (Grimal, 2005, p.75).

<sup>10</sup> Filhas de Zeus e Témis são as divindades das Estações e da Ordem. Se chamam Eunomia, Dice e Irene e representam a Disciplina, Justiça e Paz (Grimal, 2005, p.235).

A informação central do *Hino Homérico a Apolo Pítico* é justamente o advento da fundação do templo/oráculo mais famoso e importante dedicado ao deus, o Oráculo de Delfos. O aedo canta que o arqueiro, após ter andado por muitas terras em busca de um local para estabelecer seu templo, chegou à terra de Telfusa, próxima ao Monte Hélicon, e se agradou dali. Porém, Telfusa não aceita a fundação do Oráculo em suas terras e tece ameaças ao deus, dizendo que ali seria um local com perturbações ao templo, não querendo dividir as glórias de suas “nascentes sagradas” com Apolo. Mais tarde, Apolo retorna a Telfusa e, por tê-lo rejeitado e trapaceado, o deus cobre suas águas com rochas e passam a chamá-lo de *Telfúsio* (*Hino Homérico a Apolo.3, 247-287*). O deus do arco prateado continuou sua procura até encontrar a terra de Crisa, no Monte Parnaso de frente para o rio Zéfiro.

Aqui tenciono fazer meu bellissimo templo,  
um oráculo aos homens que sempre virão  
aqui, e me trarão perfeitas hecatombes,  
tanto os que habitam o fértil Peloponeso,  
quanto os que habitam a Europa, e as ilhas banhadas ao redor,  
para consultarem o oráculo. A eles todos, o desígnio infalível  
anunciarei, fornecendo oráculos no opulento templo  
(*Hino Homérico a Apolo.3, 287-293*).

Para a fundação do grandioso templo, Apolo precisou antes matar, usando suas flechas, uma gigantesca serpente de nome Píton, que habitava uma fonte próxima a Crisa; em outros mitos era um dragão chamado Delfine. Esse monstro protegia o Oráculo de Têmis, uma das primeiras deusas da adivinhação, mas também destruía as construções, sujava as nascentes, assustava os rebanhos, os cidadãos e as ninfas. Conta-se que o monstro foi uma criação de Hera para perseguir Leto, mãe de Apolo. Febo extermina a serpente para proteger tanto Crisa quanto sua mãe, portanto, recebe o epíteto de *Apolo Pítio* ou *Apolo Pítico*, institui os jogos fúnebres em honra a serpente e se apodera do templo de Têmis. O deus consagra ao santuário uma trípole, objeto que se torna símbolo de seu culto. A trípole era uma mesa de três pés usada para colocar oferendas no altar ou de onde a sacerdotisa de Apolo proferia os oráculos. Nos vasos abaixo, observamos as representações de um mito em que Hércules tenta saquear a trípole do templo de Apolo por estar irado com a sacerdotisa (Grimal, 2005, p.32, 33). Observa-se que nessas pinturas Apolo não é retratado com a lira mas com seu famoso arco e aljava, além da coroa de louros e vestes elegantes. Hércules usa uma capa de pele de leão.



Figura 4. Vaso grego de pintura preta (525-515 aEC) .  
Hércules e Apolo lutam pelo tripé Déléfco. Lisípides. Coleções estatais de Antiguidades  
(Alemanha)



Figura 4. Hydria de figura negra ática (520 aEC.)  
Apolo e Hércules lutando pelo tripé de Delfos. Pintor de Madrid. Museu Arqueológico  
Nacional (Espanha).

Após a instituição de seu novo templo, Apolo encontra um navio com homens cretenses em Cnossos e com a forma de um delfim (golfinho) guia a embarcação até Crisa. Após chegarem, Apolo a princípio aparece para eles em forma de astro solar (*Hino Homérico a Apolo.3, 388-450*).

Ali, o senhor arqueiro Apolo, parecendo um astro ao  
meio-dia, lançou-se da nau. Muitas centelhas  
voavam dele e um clarão ia para o céu  
Em seu recinto entrou, passando pelas preciosas trípodes.  
Ali, inflamou a chama, mostrando seus dardos,  
e o clarão deteve toda a Crisa. As esposas dos críseos  
e as filhas de belas cinturas gritaram de alegria,  
pelo fulgor de Febo que, em cada um, grande horror infundiu  
(Hino Homérico a Apolo.3, 440-447).

Esse momento do hino nos mostra a capacidade de metamorfose dos deuses. Apolo, além de se metamorfosear em um golfinho, consegue tomar a forma do grande astro, sendo também consagrado como deus do Sol. Seu epíteto “*Febo*”, dito no poema, significa “luminoso” ou “brilhante”, do grego *Phoîbos*. Ademais, a mãe de Leto e avó de Apolo, era uma titânide chamada Febe, “a Brilhante” (Grimal, 2005, p. 167). O fulgor de Apolo é tão forte que os homens, suas esposas e filhas, apesar de alegres pela aparição do deus, ficam aterrorizados. Ver os deuses face-a-face é terrível quando estes não controlam o seu próprio deslumbre (Sissa; Detienne, 1990, p. 19). Logo após, Apolo aparece como um jovem forte e robusto ordenando que os estrangeiros se estabeleçam em Crisa para serem responsáveis por proteger o seu templo e ali render culto a ele. Apolo relembra que por tê-los guiado como um delfim, podem orar a ele como “o *Delfino*”. Além disso, o altar dedicado ao deus ficará conhecido como “délfico” e será feito na orla do mar. Sendo assim, o local pode ter recebido o nome de Oráculo de Delfos tanto pelo monstro Delfine, antigo protetor, ou pela forma de delfim em que Apolo apareceu.



Fonte: Atlas histórico. São Paulo: Encyclopaedia Britannica, 1977. p. 16.

Figura 4 - Mapa da Grécia (séc. VIII aEC).

Por fim, o deus dá instruções de como eles devem fazer o primeiro ritual em sua honra ao lado do navio em que chegaram, consagrando farinha branca, tomando uma refeição e realizando uma libação<sup>11</sup> em honra aos deuses do Olimpo (*Hino Homérico a Apolo*.3, 494-498). Assim que terminam de acatar as ordens, Apolo toca sua lira e guia os novos servos até o templo enquanto estes cantam o «iê peã», um hino de vitória e/ou agradecimento em honra à divindade. O deus promete a eles que sempre terão o que comer quando os homens trouxerem carneiros como sacrifício em troca dos oráculos e avisa que posteriormente o templo terá comandantes, que seria a *Anfictionia Déléfica*, uma confederação de cidades que administraria o santuário (Ribeiro Jr., 2010, p. 174). Adiante, veremos que o Oráculo de Delfos se tornou uma instituição fundamental para a religião e política da Grécia, e por vezes disputado em guerras, por isso a necessidade de uma liga para administração e proteção deste.

## 1.2 Apolo Esminteu, patrono de Tróia, na *Ilíada*

<sup>11</sup> A libação consiste em derramar água, vinho, sangue, mel, entre outros líquidos, com intenções religiosas e em honra a alguma divindade.

Há um período da história grega que pouco se sabe sobre, chamado por alguns estudiosos de Idade das Trevas ou Idade Obscura. Tais termos remetem à escassez de materiais históricos e arqueológicos após o fim do povo micênico (ou aqueus), habitantes de algumas regiões da Grécia, como Micenas, Argos, Pilos, Tebas, e que absorveram Creta, entre 1600 e 1200 aEC.. Finley os chamou de “pré-gregos”, inclusive, porque descobriu-se que a escrita dos micênicos, Linear B, é uma forma arcaica do grego (1963, p. 13). Posteriormente, os micênicos sofreram invasões dos dórios, jônios e eólios, povos imigrantes da Europa central, e não se tem vestígios do que se sucedeu durante os quatrocentos anos seguintes, devido à destruição ocorrida, fazendo desaparecer principalmente a escrita. Contudo, a interação desses povos acaba por resultar na civilização grega.

Até que a escrita propriamente grega surgisse novamente, o passado da Grécia sustentou-se num legado oral constituído pelos mitos. A criação e repetição das histórias míticas resultaram na composição das obras mais antigas da literatura grega, *Ilíada* e *Odisséia*, ambas escritas em hexâmetros dactílicos<sup>12</sup> e as quais têm autoria atribuída a Homero. Não há certeza se Homero realmente existiu, e se existiu especula-se que foi um poeta cego e analfabeto, mas que tinha o grande talento de encantar e bajular os nobres com histórias fantasiosas, relacionando os aristocratas a descendências divinas (Montanelli, 2003, p.24). Utilizando-se de inúmeras histórias de deuses, heróis e batalhas e com isso relatando aspectos da sociedade grega e propagando um sistema de valores ideais, esses poemas disseminados por vários poetas procuravam instigar a construção de um passado heróico, embora desconhecido, do qual seria possível ter orgulho, constituindo-se então a poesia épica.

A poesia épica caracteriza-se principalmente por descrever o heroísmo como forma de conquistar o *kléos* (glória) por meio da guerra. Força, bravura e coragem, traduzidas nas ações heróicas, faziam parte da *areté* grega, um conjunto de virtudes que o homem deveria alcançar para ser considerado excelente (Rodrigo, 2016, p.122). O público que se atentava aos versos dos poetas se educava através deles pois estes possuíam instruções sobre os padrões de comportamento aceitáveis ou

---

<sup>12</sup> Forma métrica do verso. A *Ilíada* possui 15.693 versos com um padrão rítmico de seis unidades e alternância entre sílabas breves e longas, enquanto a *Odisséia* contém 12.109 versos.

não para a formação do homem grego. Portanto, a *Ilíada* e a *Odisséia* passaram a ser manuais do ideal de homem grego e Homero era visto como educador da Grécia.

As narrativas de Homero que compõem a *Ilíada* têm como enredo principal o cerco dos gregos contra Tróia<sup>13</sup>, que durou dez anos, após Páris, príncipe troiano, sequestrar Helena, esposa de Menelau, rei de Esparta, uma das *póleis* gregas. Além disso, também protagonizam a trama os heróis gregos Agamêmnon (rei de Argos e irmão de Menelau), Aquiles e Pátroclo (companheiros de guerra), contra o príncipe troiano Heitor (irmão de Páris e chefe do exército troiano). Porém, a presença e o envolvimento dos deuses gregos na literatura épica são os aspectos fundamentais que possibilitam todo o desenrolar dos acontecimentos. As potestades gregas que comandam a guerra de Tróia, inspirando e induzindo os heróis, criando ou intervindo nos conflitos. Além disso, até mesmo possuem sentimentos e paixões naturalmente humanos, mesmo que seu poder, força, inteligência e beleza sejam sobre-humanos (Hernandes, 2011, p. 46,47). Posto isto, temos Apolo acometido pela ira logo no início da *Ilíada*.

Em direção a Tróia, o exército grego acompanhava seu chefe Agamêmnon, e este havia tomado Criseida como cativa de guerra após a conquista de Crisa. Porém, Crisa era um local consagrado a Apolo e Crises, pai de Criseida e sacerdote apolíneo, não se agradou do que havia sucedido à sua filha. Tendo sido negada sua libertação, o sacerdote se dirige em preces ao deus Apolo:

Ouve-me, senhor do arco de prata, deus tutelar de Crise  
e da sacratíssima Cila, que pela força reges Tênedo,  
ó Esminteu! Se alguma vez ao belo templo te pus um teto,  
ou queimei para ti as gordas coxas de touros  
ou de cabras, faz que se cumpra isto que te peço:  
que paguem com tuas setas os Dânaos as minhas lágrimas!  
(HOMERO, *Ilíada*. Canto I, 37-43).

Apolo é evocado por Crises como “Esminteu”, uma palavra derivada do grego “sminthos” que significa rato. Assim como os ratos propagam a peste, Apolo, deus das pestes e pragas, também o faz (Chevalier, 1969, p. 2188). O deus desce do Olimpo enfurecido, tomando para si as dores de seu sacerdote e, acatando o pedido, usano suas flechas durante nove dias contra o exército grego, causando-lhes uma

---

<sup>13</sup> Alguns arqueólogos, por meio de estudos e pesquisas, mostraram que realmente existiu uma Tróia que foi posteriormente destruída, e que alguns lugares descritos por Homero foram importantes centros micênicos (Finley, 1963, p.18).

grave doença fatal. Tal situação só finda quando Criseida é liberta e Apolo deixa de atingir o exército grego. Portanto, a peste foi usada como punição uma vez que Apolo viu-se desrespeitado na figura de seu sacerdote.

A partir de então, Apolo toma o lado dos troianos na Guerra de Tróia como seu patrono e participa nas batalhas, muitas vezes os motivando quando recuavam: "Levantai-vos, ó troianos domadores de cavalos! Não cedais na peleja aos argivos<sup>14</sup>, pois a sua pele não é de pedra nem de ferro quando é ferida pelo bronze que rasga a carne!" (HOMERO, *Ilíada*. Canto IV, 509-511). Ou mesmo interferindo quando necessário, como acontece no canto V, quando há uma intensa batalha entre Diomedes, príncipe de Argos que tinha a deusa Atena em seu apoio, contra Eneias, filho de Afrodite que, na ausência de sua mãe, teve a proteção de Apolo. Diomedes por três vezes se lança contra Enéias e por três vezes Apolo o afasta. Na quarta tentativa, Apolo, enfurecido, dá-lhe uma reprimenda lembrando-o que ele em nada se assemelha à raça dos deuses imortais (HOMERO, *Ilíada*. Canto V, 440-442). Os deuses em Homero de forma alguma toleram que sua superioridade seja ameaçada (Lourenço, p.20).

Já no canto VII, vendo que a guerra durava mais que o esperado e que os troianos estavam sendo derrotados pelos gregos, Apolo aparece com uma possível solução para que Tróia não fosse destruída por completo. Ele propõe a Atena que Heitor desafie um dos gregos a lutar num combate a dois para que se cesse a guerra (HOMERO, *Ilíada*. Canto VII,36-43). De fato, Heitor luta contra o herói grego Ájax, mas o embate resulta num empate e numa promessa de uma nova batalha. Quando os troianos e os gregos entram em duelo novamente, os troianos permanecem em desvantagem. Em vista disso, o próprio Zeus incumbe Apolo de encorajar e proteger Heitor. O deus então aparece ao príncipe:

Tem coragem. Tal é o auxiliador que o Crônida  
te mandou do Ida<sup>15</sup> para estar ao teu lado e proteger-te:  
Febo Apolo da espada dourada, que desde há muito  
te protejo, tanto a ti próprio como à íngreme cidade  
(HOMERO, *Ilíada*. Canto XV, ,253-257).

A guerra irrompe novamente e, durante o confronto, Glauco (guerreiro da Lícia, aliado dos troianos), que havia sido flechado, roga a Apolo para que o cure. Lembrado

---

<sup>14</sup> O mesmo que "gregos". Habitavam a região de Argos.

<sup>15</sup> Alta montanha sagrada localizada na ilha de Creta.

não só como deus das pestes, mas também deus da cura, Apolo de imediato faz com que as dores de Glauco cessem e seu sangue é estancado. Além disso, Apolo lança também coragem em seu coração (HOMERO, *Ilíada*. Canto XVI, 527-529). Em outra atuação, assim como havia retirado o corpo de Eneias da batalha, para ser curado em um templo em Pérgamo, por Leto e Ártemis, Apolo encarrega-se também de retirar o corpo de Sarpédon (defensor de Tróia e filho de Zeus) do conflito após sua morte. Apolo limpa o corpo de Sarpédon, banha-lhe num rio, o unge com ambrosia e veste-o antes de mandá-lo de volta para Lícia. Tudo isso para que seus irmãos e parentes lhe prestem honras fúnebres, “pois essa é a honra devida aos mortos” (HOMERO, *Ilíada*. Canto XVI, 675).

Havia na Grécia não somente uma admiração pelos corpos vivos mas um respeito obrigatório a ser dado ao corpo dos mortos. Exemplificado no termo grego *gèras thanónton*, era necessário dar aos mortos as honras devidas a ele, sendo elas: luto, lamento e enterro dignos. Os procedimentos feitos pelo deus Apolo com o corpo de Sarpédon são cuidados básicos que faziam parte do *gèras thanónton*, divididos em algumas etapas. A primeira delas era a *próthesis*, onde o corpo sem vida era limpo e purificado com unguentos, além de adornado com jóias, flores e um manto, isso permitiria que o falecido fosse exposto aos familiares e amigos para receber as lamentações. A duração da *próthesis* dependia da posição social de quem havia morrido e da dor sentida por seus próximos. A segunda etapa, *ekphorá*, significava o deslocamento do corpo até o local de sepultamento, no cortejo fúnebre a cabeça do morto deveria estar apoiada nas mãos dos parentes e amigos ao carregá-lo. Por fim, o corpo era queimado na pira funerária, os ossos enrolados num manto e enterrados. Erguia-se uma estela (pedra) e um séma (identificação) sobre o túmulo para serem feitas oferendas (Silva, 2019, p. 216-217). A ausência da ritualização da morte, principalmente dos heróis, era considerada uma transgressão religiosa e de civilidade, visto que a realização dela garantiria que a alma não se encerrasse no túmulo, mas que atravessasse o rio Aqueronte<sup>16</sup> e fosse transportada para a ilha dos Bem-Aventurados, no Hades<sup>17</sup> (Bandeira, 2017, p.31).

O jovem deus também possui intensa participação na morte de Pátroclo, companheiro de guerra de Aquiles. Pátroclo por três vezes tentou atravessar as

---

<sup>16</sup> Ou “rio dos infortúnios”, guardado pelo barqueiro Caronte que encaminhava a alma até as portas do mundo inferior.

<sup>17</sup> Mundo inferior na mitologia grega, governado por Hades, deus dos mortos

muralhas de Tróia e em todas Apolo o afugentou (HOMERO, *Ilíada*. Canto XVI, 702-704). Mas quando Pátroclo finalmente entra em batalha contra Heitor, Apolo bate em suas costas, tira seu elmo e desaperta sua couraça. Pátroclo é atingido por uma lança nas costas e outra no baixo ventre, esta última lançada por Heitor, e morre alegando ter sido morto não por Heitor, mas pelo filho de Leto (HOMERO, *Ilíada*. Canto XVI, 844-850). Após a morte de Pátroclo, a ira de Aquiles se potencializa. Seu objetivo torna-se matar Heitor, não por estar aliado aos gregos, mas para vingar a morte de seu companheiro. Numa primeira tentativa de luta, Atena protege Aquiles enquanto Apolo oculta Heitor num denso nevoeiro (HOMERO, *Ilíada*. Canto XX, 443-444). Aquiles em toda sua fúria enfrenta até mesmo o poderoso Apolo, e em troca recebe uma admoestação:

Por que razão, ó filho de Peleu, me persegues com pés velozes,  
tu próprio um mortal e eu deus imortal? Parece que ainda  
não percebeste que sou um deus, no teu desvario incessante.  
Já não te interessa o esforço dos Troianos, que afugentaste,  
e que agora estão na cidade, enquanto te desviaste?  
Jamais me matarás, pois para a morte não fui fadado  
(HOMERO, *Ilíada*. Canto XXII, 8-13).

Aquiles não se abala e continua a lançar-se contra Heitor que, ao ver o guerreiro indo em sua direção, foge. Enquanto Aquiles o perseguia, era Apolo quem lhe dava agilidade para isso: “Ora como é que Heitor teria escapado ao destino da morte, se Apolo, pela última e derradeira vez, não tivesse dele se aproximado, para lhe fortalecer e aligeirar os joelhos?” (HOMERO, *Ilíada*. Canto XXII 202-204). No entanto, a fim de deixar o destino se cumprir, Apolo se retira da luta. Aquiles ceifa a vida de Heitor e, não satisfeito, ata os pés do troiano à sua carruagem para durante doze dias arrastá-lo em torno do túmulo de Pátroclo. Apolo então faz um grande favor a Heitor e sua família, impedindo que o corpo dele sofresse dilacerações, mesmo sendo arrastado por tanto tempo, cobrindo-o com uma égide dourada e mantendo sua honra (HOMERO, *Ilíada*. Canto XXIV, 19-21). Alguns deuses não se agradam de tal feito e Apolo mais uma vez protege a Heitor, dizendo-lhes:

Sois cruéis, ó deuses, e malévolos. Será que nunca  
vos queimou Heitor coxas de bois e de cabras imaculadas?  
Agora que ele está morto não ousais salvá-lo,  
para que possa ser visto pela esposa, pela mãe e por seu filho,  
pelo pai Príamo e pelo povo, que rapidamente  
o cremarão no fogo e lhe prestarão honras fúnebres  
(HOMERO, *Ilíada*. Canto XXIV 33-54).

A contínua fuga de Heitor desonraria sua vida como guerreiro, mas a aceitação de uma morte em luta concederia a ele uma glória imortal. A morte é a grande inimiga dos heróis gregos. Eles não querem morrer, mas diante da consciência de que a morte é inevitável em algum momento da vida, lutam pelo ideal da bela morte. A bela morte, *kalòs thánatos* em grego, é uma morte gloriosa, onde, ainda que não queiram, aceitam-na lutando contra ela corajosamente até que venha.

Esta “bela morte”, *kalòs thánatos*, para lhe dar o nome com que a designam as orações fúnebres atenienses, faz aparecer, à maneira de um revelador, na pessoa do guerreiro caído na batalha, a iminente qualidade de *anèr agathós*, homem valoroso, homem devotado. Para quem pagou com sua vida a recusa da desonra no combate, da vergonhosa covardia, ela assegura um renome indefectível. A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleès thánatos*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome, à sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *areté* realizada. Graças à bela morte, a excelência, *areté*, deixa de ter que se medir sem-fim com outrem, de ter que se pôr a prova pelo confronto. Ela se realiza de vez e para sempre no feito que põe fim à vida do herói (Vernant, 1978, p.32).

Acolher a morte heroicamente é o mais próximo de alcançar uma imortalidade através da fama eternizada pelo canto dos poetas, de forma que, buscando uma morte gloriosa, a *areté* do guerreiro se torna parte de uma memória imortal (Azevedo, 2011, 332-333). O comportamento de Aquiles se sobrepõe a sua *areté* enquanto guerreiro. Ele cede a sua *hýbris*, termo que caracteriza uma ação desmedida. Sua atitude ao dificultar que o corpo de Heitor seja devidamente honrado após a morte é veementemente reprovada por transgredir os valores da moralidade grega, uma vez que morrer *athapói*, sem honras funerárias, era um ultraje ao corpo, à família e inclusive ao ideal de excelência humana que o herói deveria cumprir (Silva, 2019, p. 216-217). Ao final, Aquiles se redime, entregando o corpo de Heitor ao seu pai, Príamo, para que todas as honras devidas sejam dadas ao corpo do herói.

### **1.3. Apolo Loxias, o Oblíquo, na Oresteia**

Posterior ao gênero épico e à formação da *pólis* grega, temos o surgimento do gênero trágico apresentado nos dramas teatrais nas Grandes Dionísias, festas urbanas dedicadas ao culto do deus Dioniso. A epopeia homérica descrita no tópico anterior é como um prelúdio para a concretização do trágico, uma vez que a tragédia se inspira e ganha existência a partir de fatos dela, mas cada peça possui o olhar

singular de cada trágico grego (Silva, 2013, p. 35). Aristóteles em sua obra *Poética* definiu a tragédia como a *mímesis*<sup>18</sup> de ações sérias através da interpretação teatral na qual os atores dramatizam a compaixão e terror, bem como buscam a purgação ou purificação dessas emoções, do grego *kátharsis* (ARISTÓTELES. *Poética*. 2011, 1449b1; 24-28). No ideal grego, a purgação dos homens se tornava necessária em vista da condição mortal de ceder à sua *hýbris*, termo que caracteriza a insolência, descomedimento e autoconfiança excessiva (Grimal, 1986, p. 49).

Em decorrência da *hýbris*, as obras literárias trágicas evidenciam uma “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” apresentadas através de situações de conflito entre as personagens, determinadas por forças divinas (Lesky, 2003, p. 33). Dessa forma, no trágico nada acontece sem a vontade de um deus, mas nada tampouco acontece sem que o homem participe e se engaje, diz Romilly em seu livro *A tragédia grega* (2008, pg. 151), ao falar, sobretudo, das obras de Ésquilo. Ésquilo é o mais antigo dos dramaturgos trágicos gregos, nasceu em Elêusis, cidade próxima a Atenas, em 525 aEC e morreu em Gela, na Magna Grécia (Sicília), em 456 aEC. Escreveu quase noventa tragédias, muitas se perderam e somente sete chegaram à contemporaneidade, dentre elas a *Oresteia* (458 aEC), trilogia composta pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Dentre as divindades que atuam na obra, Apolo aparece como o principal para o desenvolvimento do enredo até que se chegue ao desenlace (solução) do conflito explorado.

Após o fim da guerra dos gregos contra os troianos na *Ilíada* e tendo Tróia sido derrotada e capturada, a primeira obra da trilogia *Oresteia*, *Agamêmnon*, se inicia com o retorno do herói para seu reino em Argos. Antes do tão esperado cortejo de Agamêmnon retornando à sua casa, o deus Apolo é citado três vezes. Na primeira delas, o coro —formado por anciãos que reavivam a memória do público a respeito de acontecimentos passados— pede que Apolo envie as Fúrias, também chamadas de Erínias, para que castigue quem fez mal aos habitantes do reino de Argos e foram o estopim para a Guerra de Tróia:

Porém algum dos deuses lá do alto - *Apollo*, ou Pan, ou mesmo o grande Zeus - escuta as queixas das magoadas aves, valentes habitantes de seu reino, e contra quem lhes fez tamanho mal envia

---

<sup>18</sup> O mesmo que imitar algo real, cópia/representação.

pelas *Fúrias* vingadoras castigo certo e duro, embora tardo (ÉSQUILO. *Agamêmnon*, 70).

As Erínias eram divindades violentas que não obedeciam aos deuses da nova geração e estavam encarregadas de punir crimes que envolviam o derramamento de sangue parental (Brandão, 1986, p. 207). O grupo de pessoas ligadas por laços sanguíneos chamava-se *génos*, e por ter caráter religioso lhes era obrigatório vingar crimes contra seu próprio sangue, pagando a dívida das Erínias, considerada uma forma de “justiça” protetora da ordem social (Sicialini, 2011, p. 64).

Na citação seguinte, um dos anciãos invoca Apolo ao pedir que o deus interceda e não permita que Ártemis imponha mais algum sacrifício a fim de não perpetuar as lutas em família, como havia acontecido quando Ifigênia foi sacrificada na Ilíada:

Invoco *Apolo* e peço a sua intercessão; não prenda Ártemis as naves gregas com ventos fortes insuflados contra elas impondo mais um sacrifício ímpio, adverso às leis, incompatível com o júbilo, artífice de lutas em família, amargo fim da reverência conjugal (ÉSQUILO. *Agamêmnon*, 180).

Por fim, o Arauto saúda Apolo, rogando que este não use suas famosas flechas, terríveis e letais, contra os habitantes de Argos, e que agora fosse protetor ao invés de agir com hostilidade, uma vez que Apolo e Ártemis eram divindades protetoras de Tróia e lutaram ao lado dos troianos contra os gregos. Nesse trecho Ésquilo usa o termo “*Apolo Pítio*”, que remete ao fato de o deus ter derrotado a grande serpente Píton, como foi explorado no primeiro tópico deste capítulo.

Seja este chão bendito e seja abençoada a luz do sol, e Zeus bendito nas alturas! Saúdo *Apolo Pítio* (não nos atravessem jamais as tuas setas!). Temos suportado durante muito tempo a tua hostilidade lá longe às margens do Escamandro; sê agora o nosso protetor e guarda, santo Apolo! (ÉSQUILO. *Agamêmnon*, 585).

O clímax de *Agamêmnon* acontece quando sua esposa, Clitemnestra, o mata por vingança. Junto do assassinato de Agamêmnon, Clitemnestra mata também Cassandra, troféu de guerra dada a ele como “a mais formosa flor troiana”, que passa de princesa a concubina cativa (ÉSQUILO. *Agamêmnon*, 1093). Cassandra possui uma forte ligação com Apolo, pois obteve do próprio deus o dom de profetizar. Carregava um cetro e um colar proféticos, símbolos da sua condição de profetisa. Apolo ensinou Cassandra a clarividência, mas após sua recusa a se deitar com ele,

mesmo tendo prometido, o deus retira sua capacidade de persuadir, fazendo com que ninguém acredite em suas profecias (Grimal, 2005, p. 77). Antes de ser morta, a profetisa clama pelo “deus-profeta”, “*Apolo dos caminhos*” e “*Apolo Lício*”.

Ah! Quanto fogo (quanto!) avança para mim! Meu Deus! Apolo Lício!  
Ai!. .. E eu? E eu? Pois a leoa de dois pés, unida ao lobo na ausência do leão feroz, matar-me-á (ÉSQUILO. *Agamêmnon*, 1444-1447).

O leão feroz a quem Cassandra se refere é o próprio Apolo. Lício, advindo do grego *lýkeios* pode significar “relativo aos lobos” e ser uma referência a outro epíteto de Apolo, *lykótonos*, “matador de lobos”, especialmente por ser lembrado como um deus pastor que protege seus rebanhos, neste caso, seus servos, assim como fez com Crises na *Ilíada* (Oliveira, 2011, p. 210). Antes de ser morta e despojada dos aparatos proféticos material e espiritualmente concedidos por Apolo, Cassandra antecipa a chegada do vingador que irá reparar a honra manchada de Agamêmnon, o filho dele, Orestes. Quem o guiará será justamente Apolo (ÉSQUILO. *Agamêmnon*, 1472; 1930; 1951).

A obra seguinte, *Coéforas*, apresenta o desejo fervoroso de vingança tanto de Orestes, quanto de sua irmã, Electra, pelo assassinato do antigo rei, Agamêmnon. Frente ao túmulo do pai, espargindo as libações, Electra clama para que a balança da justiça esteja atenta e que um vingador forte se junte a ela e mate aquela que se tornou “indigna do nome de mãe”, Clitemnestra (ÉSQUILO. *Coéforas*, 248). Orestes, tendo sido encaminhado de volta a Argos por Apolo através de uma profecia, de longe observava a cena e, após o reencontro dos dois, revela a missão que o oráculo lhe determinou:

Por certo o onipotente oráculo de Apolo não falhará depois de haver determinado que eu enfrentasse este perigo até o fim e revelado em altas vozes aflições que fizeram gelar o sangue no meu peito se não vingasse um dia a morte de meu pai punindo os homicidas; o deus ordenou que eu os exterminasse em retaliação. Se eu não obedecesse, disse ainda o deus, teria de pagar um dia a minha dívida com a própria vida entre terríveis sofrimentos. [...] Assim o oráculo, mostrando aos homens todos a ira dos poderes infernais malignos, ameaçou-me com pragas nauseabundas: ulcerações leprosas que mordem as carnes com dentes cortantes de fogo, devorando a sua própria natureza, enquanto surgem os pelos alvos que proliferam nas chagas (ÉSQUILO. *Coéforas*, 355-370).

A fala de Orestes se torna mais uma evidência da importância do oráculo para os gregos e das possíveis ações de Apolo enquanto deus das pragas. Sua capacidade de rogar pragas persuade os homens para que suas ordens sejam cumpridas. O medo das doenças convence Orestes a obedecer a Apolo, “que jamais foi mentiroso em suas profecias” (ÉSQUILO. *Coéforas*, 733). Ele tem todo apoio do coro, que pede a Apolo, morador do “edifício esplêndido perto do abismo” —templo de Apolo em Delfos— para fazer com que vissem “o sol magnífico da liberdade” ao livrá-los do governo de uma assassina (ÉSQUILO. *Coéforas*, 1040).

Mesmo sua mãe clamando para que não o fizesse, Orestes desfere o “golpe da justiça” que ceifa a vida dela, alegando que era o destino quem o fazia e sem medo da maldição materna. Ao concretizar o plano divino para o qual foi designado, Orestes comete uma *hamartía*, um erro trágico contra o *genos* e agora carrega um *miasma*, mancha religiosa que desordena e aterroriza o grupo social (BRANDÃO, 1986, p. 209). Por isso, o filho do falecido rei Agamêmnon será banido da *pólis*, e terá que andar de cidade em cidade fugindo das Erínias e em busca de expiação por seu descomedimento (*hýbris*).

E agora vede como, portando este ramo adornado de lã, vou, simples suplicante, até o centro deste mundo —terra santa onde Loxias profetiza e onde brilha a luz do fogo aceso para todo o sempre— fugindo à maldição do sangue que jorrou de minha mãe; em suas injunções o deus determina que eu vá sem falta a seu altar (ÉSQUILO. *Coéforas*, 1329-1336).

Orestes diz que seguirá até o “centro do mundo” onde está localizado o oráculo de Delfos, terra santa de “*Loxias*”. Esse epíteto em referência a Apolo significa *torto* ou *oblíquo* devido à obscuridade e ambiguidade das respostas dadas por sua pítia, sacerdotisa que habitava o oráculo (Kury, 2010, p. 142). Detienne ressalta que o mundo divino é “fundamentalmente ambíguo”: Apolo é brilhante mas também obscuro, ao lado dele estão as Musas e a Memória, assim como o esquecimento e o silêncio. Isso significa que os deuses conhecem a verdade mas sabem enganar, tanto pela aparência quanto por palavras enigmáticas. Por isso os oráculos funcionam como armadilhas para os homens que não conseguem enxergar além dos disfarces (1988, p. 42). As mensagens proferidas pela pítia muitas vezes eram incompreensíveis a curto prazo e poderiam assumir muitos significados, eram certamente estratégicas, pois isso fazia com que os peregrinos em busca de

respostas sempre retornassem, rendendo mais oferendas ao oráculo (Zahariadis, 2016, p.4).

Em *Eumênides*, já no templo de Apolo, a sacerdotisa ao ver Orestes passa a invocar a presença do deus, se referindo a ele como “*Febo*”, nesse caso, do grego *Phoîbos*, derivado do verbo grego *phoibádzein*, que tem sentido de "purificar, limpar". Por isso, diz ainda que é ele quem cura as pessoas e purifica os lares dos homens (Ésquilo. *Coéforas*, 89-93). Mesmo apavorado pelas Erínias em seu encalço, Orestes confia em Apolo. O deus garante: “Jamais te trairei! Serei até o fim teu guardião fiel, quer esteja a teu lado, quer nos separem distâncias intermináveis, e em tempo algum protegerei teus inimigos” (Ésquilo. *Eumênides*, 93-97) Mas avisa que ele precisa ir até a cidade de Palas, onde está o templo de Atena, e ali descobrirão uma maneira de livrá-lo da maldição, a qual o próprio induziu Orestes a cometer. Quando este sai, Apolo tem uma discussão com as Erínias, alegando que elas poluem seu templo e não são bem-vindas ali.

Abandonai agora mesmo a minha casa! Ordeno-vos! Deixai em paz o santuário onde proclamo profecias verdadeiras; se não obedecerdes sereis atingidas pelas serpentes sibilantes de asas brancas que, saltando da corda de meu arco áureo, vos forçarão a vomitar entre estertores a negra espuma que deveis a tantos homens e a expelir o sangue que sugastes deles! (ÉSQUILO. *Coéforas*, 234-242).

Apolo questiona também a falta de punição para uma mulher (Clitemnestra) que mata o marido (Agamêmnon), uma vez que tal atitude transgride os santos juramentos de união matrimonial, princípios reforçados pela deusa Hera, padroeira das núpcias legítimas, e por Afrodite, deusa do amor. Portanto, declara iníqua a perseguição a Orestes e que apenas Atena saberá pesar devidamente os dois crimes e afirma que será perseverante na defesa de Orestes a fim de salvar quem implora sua proteção (ÉSQUILO. *Coéforas*, 278-287). Dessa forma, Febo está numa posição ambígua: ao proteger Orestes, porque é seu devoto e seguiu as ordens do oráculo, mostra-se concordante com a Lei de Talião em que o parente mais próximo deve vingar a vítima, mas também reivindica uma mudança para que todo crime seja punido, bem como o de Clitemnestra. O arqueiro questiona a ordem antiga, mas não lhe cabe construir uma nova (Hirata, 2007, p. 47). Quando Atena funda o primeiro tribunal jurídico, o Areópago, Apolo se prontifica a testemunhar em defesa de Orestes. A priori, evidencia que suas palavras são inspiradas por Zeus e que todos devem ser submissos à vontade de seu pai. Em seguida alega que um filho não é gerado pela

mãe e sim pelo criador masculino que a fecunda, por isso Orestes não possui o sangue de sua mãe nas veias, e as Erínias não podem acusá-lo de ter derramado sangue parental. Ademais, relembra que um homem pode ser pai sem haver mãe, dando o exemplo de Atena que não cresceu do ventre materno, mas da cabeça de Zeus, seu pai.

Traduzido no conflito de Apolo, um deus da nova geração, contra as Erínias, as quais o arqueiro frequentemente ressalta como antiquadas e com leis ultrapassadas, Ésquilo evidenciou a transição de um sistema de justiça regido por uma ordem familiar e privada para uma ordem pública e mais democrática, instaurada pelo tribunal de justiça. Nesse momento nasce Diké, a personificação dessa nova justiça humana e coletiva, gerada por Thêmis, a justiça privada, junto a Zeus. Diké expressa a ordem e equilíbrio entre os interesses individuais e coletivos da sociedade, diferente de sua mãe, Thêmis, que se refere à autoridade do direito, sua legalidade e validade. *Themisteuein*, ligado ao substantivo *themis*, indica o ato de emanar uma norma, sobretudo dentro do *gênos* privado, enquanto *dikazein* diz respeito ao ato de oferecer uma solução para uma situação dentro dos ditames da sociedade, tornando-a pública. Dessa forma, Diké indica o cumprimento da justiça decidida em julgamentos públicos, que deve uniformizar a ação dos indivíduos enquanto partes de uma coletividade, introduzindo assim um sistema democrático (Sicialini, 2011, p. 65).

## II. O culto a Apolo na pólis

Antecedente à formação das *pólis*, a primeira estrutura de organização territorial era baseada no *oikós*, a comunidade familiar. O *óikos* possuía terras e um antepassado em comum, além de adorarem ao mesmo deus e se reunir em torno de um altar doméstico para garantir a continuidade da família. Em especial, os habitantes da Ática, antes da ascensão de Atenas, se consideravam autóctones, nascidos legítimos da terra, e não aceitavam nenhum tipo de submissão a povos ou deuses estrangeiros. Porém, diante da chegada de outros povos ao território ático, como os persas e os fenícios, por exemplo, as famílias começaram a se reunir tanto para subsistência quanto para sua proteção bélica, constituindo assim as fratrias, agrupamentos aristocráticos com organizações independentes que levaram ao surgimento das cidades-Estados (Souza, 2021, p. 6-9).

A consolidação da *pólis* grega como uma unidade política e religiosa trouxe inovações à sociedade grega entre os séculos VIII e VII. Thémis afirma que a consciência de existência de um povo, bem como da política e do fato político, traz consigo a criação de um espaço público onde possam exercer interesses coletivos, separando-os dos interesses pessoais (1998, p.17). Então, a ascensão da *pólis* permitiu aos gregos a experiência de criação e afirmação de sua identidade ao se perceber como parte de uma comunidade através da distinção entre público e privado. Enquanto o espaço doméstico privado, o *óikos*, era extremamente individual e particular ao homem, sua família e amigos, a participação pública na *pólis* era parte fundamental da sua vida, pois esta conduta o fazia aparecer como indivíduo dentro do corpo cívico, mediante o cumprimento de funções religiosas e políticas coletivamente. Ainda segundo a autora, dentre as inovações que permitiram o desenvolvimento da *pólis*, temos a transição da palavra mágico-religiosa para a palavra-diálogo. Tais termos são conceituados por Detienne, o primeiro como exercido pela memória e pela imaginação do poeta através do mito e o segundo inserido no lugar público, apropriado pelo Estado e estendido à coletividade no momento em que os interesses em comum eram debatidos pelo grupo social (1988, p. 51).

A multiplicação da vida cultural se tornou outro fator para a formação da *pólis*. As práticas religiosas quando cívicas e sociais acentuaram o contato do homem com o divino como algo público, lembrando que o exercício da religiosidade de forma coletiva reafirmava a identidade grega, portanto era uma ação política. A ação política pública tornou-se a expressão mais autêntica do homem, ao passo que ser cidadão significava pertencer à elite cultural helênica e participar de formas de sociabilidades específicas (Murray, 1994, p. 225). Para alcançar a honra (*timé*) e evitar a vergonha (*aidós*) diante da comunidade política, havia um conjunto de regras tradicionais, morais e religiosas a serem seguidas para regular o comportamento coletivo impedindo o constrangimento de um grupo, a perda de status ou a morte social por meio da exclusão do corpo cívico (Theml, 1998, p. 45).

Estas normas referiam-se a relações quotidianas e fundamentais da sociedade tais como, por exemplo: o respeito e proteção aos pais; o reconhecimento por um favor concedido, isto é, manter a confiança (*psítis*) do amigo; o respeito aos deuses, a piedade (*eusébia*); o respeito ao hóspede; a prática da hospitalidade; a proibição de fazer mal a um homem, mesmo criminoso, que se refugiasse num altar; não atacar um arauto, um “embaixador” ou um suplicante; não violar um juramento, num contrato privado; não matar em combate aquele que se rendesse; sepultar os mortos; ser moderado em suas ações (*sophrosyne*) e obedecer as leis da *pólis* (Theml, 1998, p. 46).

Em vista disso, estruturou-se na *pólis* o sistema *políade*, relativo a tudo que era coletivo, concebendo a necessidade da vida pública para a manutenção da cidade-Estado, para a afirmação como indivíduo e para a integração da comunidade, criando-se um sentimento de “helenidade”, segundo Murray (1994, p. 216). A vida pública acontecia nas discussões da *Ágora*, nos jogos dos ginásios, nos pórticos, nos teatros e principalmente nos locais de cultos onde realizavam-se as festas religiosas e se estabeleciam altares e templos. Como ressaltado anteriormente, o respeito aos deuses e a participação nos ritos públicos era imprescindível. Diante disso, e tendo Apolo como figura principal deste trabalho, discorreremos neste segundo capítulo sobre os festivais realizados para sua adoração, a importância do Oráculo de Delfos para a religião e para a política da *pólis* e a ascensão da figura de Apolo como o oposto do deus Dioniso culminando no nascimento da tragédia grega.

## 2.1 Os festivais em honra à Apolo

Diante da exigência da manifestação da religiosidade como afirmação de uma identidade grega e de inserção na comunidade helênica, a participação nos festivais religiosos públicos assinalava uma ligação do homem com o divino por meio de diferentes tipos de rituais que aconteciam neles. O comparecimento nesses festivais era inclusive uma forma de afirmar a identidade em relação aos povos estrangeiros. Fialho lista três aspectos importantes encontrados nos rituais festivos que intensificavam o sentido de comunidade. O primeiro deles é a dimensão *agônica*, do grego *agón* e com o sentido de competição, que estimulava a escolha de um melhor concorrente nos jogos desportivos ou melhor dramaturgo nas peças dramáticas. Em segundo, o próprio espaço público dos rituais seria um aspecto para reforçar a identidade grega diante de jogos pan-helênicos que envolviam todas as *póleis* gregas ou festivais das *pólis*. E por fim, o contexto cultural em que as atividades públicas quando praticadas, seja em representação, performance, competição ou culto, denotavam o elo entre natureza, homem e deuses (2011, p. 118 - 120).

As festas religiosas atenienses comumente não carregam histórias sagradas para explicá-los, salvo alguns casos, a maior preocupação dos gregos para realização deles era com o propósito de celebrar as divindades e garantir os favores divinos, fertilidade às colheitas, aos animais e aos homens. Serviam para a prática de libações, sacrifícios, oferendas, flagelação, procissões, comensalidade e uso de incenso. Os festivais enquadraram-se em diferentes categorias que dependiam de suas intenções. Poderiam ser agrários, com pretensão de fertilidade e cultivo; guerreiros, com preparação para a guerra ou comemoração da vitória; funerários, ligados ao culto dos heróis mortos em combate; e urbanos, com homenagens aos deuses (Theml, 1998, p. 55-57).

Mesmo quando dedicados a divindades distintas, os rituais nos festivais gregos possuíam características em comum quanto ao que se fazia no culto. A ação principal sempre envolvia a oferta de sacrifícios de animais, bovinos, ovinos ou caprinos. Se queimavam as vísceras e os ossos. Mais tarde, diferentes cultos se apropriaram também das oferendas de frutas, legumes, cereais, peixes, por exemplo. Apesar do rígido aspecto político e religioso, os festivais também serviam para aliviar tensões, celebrar e desfrutar de prazeres visuais (Moerbeck, 2013, p.248) Por isso, poderiam

ser oferecidos também incenso, música e danças, e diferentes competições como atletismo e encenação, considerados sagrados para o povo grego.

O ano ateniense com seus doze meses lunares não possuía seus dias festivos inicialmente organizados de acordo com um calendário. Os dias festivos eram lembrados tradicionalmente e sem escrita, de forma que os feriados considerados sagrados e sempre dedicados a alguma divindade, celebravam-se geralmente na mesma data do mês anualmente, segundo a organização de cada *pólis*. Porém, diante da necessidade política e religiosa da organização, prática e participação desses eventos na *pólis* para afirmação do corpo social na vida pública e em função da palavra-debate e da instituição das leis na comunidade, o Estado ateniense na figura de Sólon no início do séc VI aEC, registrou as práticas religiosas numa espécie de tabulado com regulamentos (Parke, 1997, p. 13-15).

O Estado se encarregou de financiar tais cerimônias religiosas para o povo a partir de liturgias cobradas à aristocracia. O crédito social recebido pelo exercício das funções religiosas era uma forma de encorajar o cidadão a agir para o benefício da *pólis*. Moerbeck nos apresenta algumas liturgias do período clássico sendo elas: a *trierarquia*, que consistia na manutenção de um navio de guerra anualmente; a *gimnasiaquia* sendo a organização dos jogos e fornecimento de óleo para os atletas; a *hestiasis* na prática da comensalidade com banquetes públicos, e a *coregia* para organização dos coros das tragédias, comédias e ditirambos (2013, p. 254).

Seguindo o regulamento de Sólon, os festivais passaram a ter datas fixas, e a organização dos meses em uma espécie de calendário teve os nomes derivados dos festivais consoantes a eles. Contudo, o calendário ateniense, embora elaborado para a cidade de Atenas que tinha a deusa Atena como sua patrona, encontra em alguns de seus meses nomes que se aproximam mais do culto e de festivais dedicados a Apolo<sup>19</sup>. Sendo então, uma evidência da intensa influência do deus solar na devoção realizada pelos cidadãos (Parke, 1977, p. 24). Em função da escolha de Apolo como objeto deste trabalho, discorreremos a respeito somente dos festivais em que a figura dele era proeminente.

O primeiro mês do calendário ateniense, *Hecatombaion*, começava com a lua nova, antes do solstício de verão. Tal título era uma referência às hecatombes

---

<sup>19</sup> "None of the months is named after festivals of Athena in spite of the fact that she was the city's goddess" (Parke, 1977, p. 24).

oferecidas ao deus Apolo, um sacrifício de cem bois. Seguido do *Metageitnion*, com poucas fontes, mas de nome também relacionado ao culto de Apolo, tendo um sentido de “mudança de vizinhos”. O terceiro mês nomeado *Boedromion* também era o nome de um festival dedicado a Apolo no sétimo dia do mês. O termo tem sentido de “correr para responder um pedido de ajuda” e refere-se a um momento em que Atenas estava em guerra contra Elêusis, outra região da Ática, mas com a chegada de Íon, neto de Erecteu, rei mítico de Atenas, os atenienses levam a vitória. Na tragédia *Íon*, de Eurípidés, o guerreiro é filho de Apolo e, por isso, as festas foram comemoradas em honra ao deus como quem os auxiliou na guerra (Parke, 1977, p. 29-53)

O mito de Íon foi responsável também por colocar Apolo como deus ancestral dos jônios, o *Patroos*, e garantir a ele maior adoração na península grega (Parke, 1977, p. 148). Segundo o mito, Íon teria nascido da relação de Apolo com Creusa, filha de Erecteu. Mas Creusa não quis criá-lo, de modo que Íon foi levado por Hermes até o Oráculo de Delfos e confiado a uma sacerdotisa do templo. Mais tarde, Creusa casa-se com Xuto e estes não conseguem ter um filho, por isso vão ao Oráculo pedir um conselho. O oráculo diz para Xuto adotar a primeira criança que vissem e esta foi justamente Íon. Creusa não o queria e quase opta por envenenar a criança antes de reconhecê-lo como descendente dos Erectidas (GRIMAL, 2005, p.253).

No quinto dia do mês seguinte, *Pyanepsion*, temos um festival dedicado à deusa Deméter, como patrona da agricultura, plantações e fertilidade, visto que, segundo uma lenda, toda a Grécia estava passando por uma praga naquele momento. O festival e os sacrifícios à deusa foram comandados por Apolo quando o Oráculo de Delfos foi consultado. Dois dias depois, no sétimo dia, e como agradecimento ao oráculo, o deus oracular é celebrado com o festival *Pyanepsia*, que dá nome ao mês, e tem o sacrifício de um bode e de um cordeiro numa refeição dedicada a ele. O termo *pyanepsia* deriva de “feijão fervendo” isto porque Teseu quando voltou de Creta para Atenas no sétimo dia do mês, havia prometido oferendas a Apolo se o deus lhe guiasse em segurança. Quando chegaram, fizeram um banquete com todas as provisões restantes sendo fervidas e compartilhadas entre eles, parte dele oferecido ao deus protetor. Nos dias do festival, a comensalidade era feita da mesma forma (Parke, 1977, p. 73-75)

Os meses seguintes Maimakterion, Poseideon, Gamelion, Anthesterion e Elaphebolion foram dedicados a outros deuses, sem indício de relação com Apolo, provavelmente devido à chegada do inverno. Ele apenas regressa com o início da

primavera com o décimo mês e no sétimo dia do Munichion, porém este mês era principalmente dedicado à sua gêmea, Ártemis, e com festivais destinados às garotas (Parke, 1977, p. 98;137).

No décimo primeiro mês, Thargelion, Apolo retorna como principal divindade celebrada no festival Thargelia. Iniciava-se com um rito de purificação no sexto dia, com a escolha de dois *pharmakoi*, homens considerados feios e pobres que foram alimentados durante um tempo pelo Estado e depois oferecidos como bodes-expiatórios. Aparentemente, os escolhidos faziam uma procissão pela cidade e depois eram espancados por homens e mulheres até a morte como sacrifício. Com um caráter mais festivo, o sétimo dia do festival marcava-se por uma refeição oferecida a Apolo e por um apelo a ele para que abençoasse as colheitas que estavam por vir. Considerado como um deus protetor dos garotos, neste festival também poderiam haver apresentações de meninos, adotados ou não por seus pais, mas que deveriam ter mães atenienses e só assim seriam aceitos como cidadãos pela fratria (Parke, 1977, p. 146-149).

Pyanepsia e Thargelia, são dois festivais que associam Apolo à fertilidade das plantações, quando usualmente ele está relacionado à fertilidade dos bois e ao crescimento dos jovens. Segundo Parke, em razão do politeísmo grego, não se negava que deuses recém-chegados ao culto ateniense carregassem funções originalmente dedicadas a deuses mais antigos, como Deméter. Isso explica também a forma como o domínio da Ática, inicialmente da deusa Atena, alternou-se para o culto apolíneo, tendo mais notoriedade quando este veio de povos da Ásia Menor para o território ateniense (1997, p. 19) Além disso, após a influência do culto ao arqueiro, Atenas passou a desenvolver características mais sofisticadas, correspondentes a Apolo como um deus da cultura, bem como aspectos substancialmente políticos, de forma que poderíamos associá-lo como um deus da democracia.

Para exemplificar a afirmação da associação do deus Apolo à democracia, retornemos ao protagonismo dele na tragédia de Ésquilo, a Oresteia, analisada no início deste capítulo. Através da escrita de Ésquilo percebemos que a partir do século VII aEC a Grécia passava por um processo de modificações em suas leis e formas de organizar a política na *pólis*. Tal momento foi como um princípio para um sistema democrático, baseado na *diké*, uma política com a maior participação de homens livres nas decisões da comunidade, não mais restrita aos aristocratas atenienses. A

*diké* foi a base da política de Sólon, legislador posterior a Drácon, se tornando um fundamento ético do Estado ateniense. Sólon procurava equilibrar a sociedade de Atenas, levando em conta a insatisfação do povo em relação aos abusos cometidos pelos aristocratas (Kibrit, 2012, p. 144-145).

Em conjunto com a organização dos festivais e da inclusão do culto de Apolo na *pólis* ateniense, Sólon reformou o corpo cívico de Atenas, não apenas abolindo a escravidão por dívidas mas incluindo ex-escravizados e estrangeiros comerciantes como cidadãos atenienses, a quem antes não era permitida a cidadania. Sólon estabelece também um princípio plutocrático, onde as linhagens deixam de ser requisito para a escolha de arcontes e passa a ter critérios censitários, permitindo uma participação ativa do demos (população) na comunidade. Dessa forma, mais cidadãos foram capazes de participar de assembléias e tribunais populares como o Conselho dos Quatrocentos, da Assembléia e da Heliéia. Um ponto importante é que o juramento dos heliastas, aqueles que participavam do tribunal popular, passou a incluir Apolo, junto a Zeus e Deméter.

Portanto, o arqueiro pode ser associado à política democratizadora de Sólon, bem como regulador do culto público. De maneira similar, a tragédia Íon, também denota um momento de transição em que Zeus deixa de ser o *Patroos* principal de Atenas, venerado pelas famílias aristocráticas no séc. VII aEC, e Febo passa a ser reconhecido como *Patroos*. Com isso recorriam a ele para obter o reconhecimento da cidadania. Concluímos que Apolo *Patroos* tem a inauguração de seu culto e ascensão em Atenas, congruentes as reformulações políticas engendradas por Sólon no início do séc. VI aEC, revelando relações complexas de Apolo com a vida sociopolítica da *pólis* ateniense para a ampliação das noções de ancestralidade, cidadania e democracia (Valdés Guía, 2008, p. 16,17).

## **2.2 Apolo através do Oráculo de Delfos**

A adivinhação e a profecia possuíam papel predominante na vida religiosa e política grega. Para os gregos, era através da observação de presságios, sinais ou ou sonhos que a vontade divina se fazia entender. Contudo, a interpretação do agouro era reservada àquelas pessoas que todos acreditavam possuir os dons divinos para tal. Na literatura, é o caso de Crises, sacerdote visto na *Ilíada* que clama pelo deus Apolo e o deus não hesita em atendê-lo. Bem como Cassandra, profetisa apresentada

tanto na *Ilíada* como na *Oresteia*, prevendo ruína e mortes, mas seu caso é peculiar pois o mito nos conta que Apolo deu-lhe o dom da profecia, no entanto fez com que ninguém acreditasse em suas predições pois ela recusou-se a ter relações com ele. Irmão gêmeo de Cassandra, Heleno, atuante na *Ilíada*, também recebeu de Apolo o dom profético quando esteve em seu templo, pois foi amado pelo deus assim como sua irmã. De acordo com os mitos, Heleno interpretava o futuro por meio de sinais exteriores, como vôo de aves, ao contrário de Cassandra, que em delírio profetizava, possuída pelo deus Apolo (Grimal, 2005, p. 77, 200).

Os oráculos se caracterizavam como instituições de culto consagradas a um deus, ficavam em santuários ou templos e eram administrados por sacerdotes e sacerdotisas. Para seu funcionamento eram necessários três elementos: um deus inspirador, um sacerdote para transmitir o presságio e um lugar para que isso acontecesse (Smolka, 1972, p. 177). A possessão apolínea era, na verdade, particularidade das sacerdotisas que habitavam o Oráculo de Delfos, chamadas de pítias ou pitonisas. Localizado em Delfos, o oráculo consagrado a Apolo também ficou conhecido como *omphalós*, o umbigo do mundo. De acordo com o mito, Zeus havia soltado duas águias com destino ao centro do mundo e elas se encontraram sobre o *omphalós* de Delfos. Há registros de que antes de pertencer a Apolo, o Oráculo era da deusa primordial Gaia, em conjunto com Poseidon, e posteriormente de Têmis. Tal constatação se dá em razão de estátuas de Gaia e Têmis em Delfos, apontando cultos dedicados a elas. Mas, como explicado no início deste trabalho, mitologicamente Apolo extermina a serpente Píton, que habitava o oráculo, e institui em Delfos um culto para si, indicando a mudança da adoração principal (Brandão, 2013, p.97). As sacerdotisas passam a se chamar pítias ou pitonisas em razão do nome da serpente Píton.

A função do oráculo era conceder conselhos e respostas a diversos questionamentos a partir da inspiração divina. A consulta oracular funcionava como um guia para os gregos e para a religião, uma vez que a sacerdotisa era o ponto de conexão entre o mundo humano e o mundo divino. Os conselhos do oráculo eram procurados sempre que haviam decisões ou ações a serem realizadas. Em especial, o Oráculo de Delfos se tornou centro da religião grega e a principal conexão com o divino, provavelmente por sua localização central e sua relação com os deuses citados.

Antes de poder fazer perguntas ao oráculo, o consulente pagava uma taxa e oferecia um sacrifício, imolando um bode ou uma cabra. A condição para a consulta acontecer seria que o animal tremesse quando aspergido com água fria. Nesse caso, a sacerdotisa prosseguia com o ritual pois era favorável. A pítia deveria ser nascida e criada em Delfos. Inicialmente, uma mulher jovem, bela e escolhida para a comunhão divina. Mais tarde, substituída por uma mulher mais velha, que abriu mão de responsabilidades matrimoniais e maternas para servir ao deus em seu templo. Para estar apta ao exercício oracular, a sacerdotisa precisava se purificar, bebendo água da fonte que corria no oráculo e mastigando folhas de loureiro. Após isso, descia por uma cavidade para tocar o omphalós, representado por uma pedra. Essa cavidade era como uma união física da pitonisa com Apolo e ali eram inaladas exalações provenientes da fenda no oráculo, vapores responsáveis por fazer a pítia entrar em êxtase e ser possuída por Apolo. Com isso, proferia palavras e mensagens entrecortadas como resposta aos reis e viajantes, de modo que Apolo falava por intermédio da pitonisa (Brandão, 2013, p. 100)<sup>20</sup>.

Alguns estudiosos clássicos caracterizam o oráculo como uma instituição preracional por conta de seu caráter religioso e funcionamento através de adivinhação. Gradualmente o oráculo foi substituído por instituições racionais e governamentais do Estado, mas, para além de características religiosas, o Oráculo de Delfos por ter o forte aspecto sagrado que guiava as decisões humanas, influenciava a *pólis* politicamente (Pontin, 2009, p.173,174). Os sacerdotes apolíneos ao ter contato com diversos reis e viajantes do mundo helênico possuíam as mais variadas informações de vários lugares do mundo antigo e acabaram por obter um vasto conhecimento cultural e político a respeito do funcionamento interno e externo da Hélade. Por isso eram condutores de decisões políticas, de administração e expansão, de forma que

---

<sup>20</sup> Os vapores exalados pela cavidade que supostamente inspiravam a sacerdotisa são questionáveis e foram mencionados pela primeira vez por Diodoro, historiador grego do séc I aEc. Segundo ele, um pastor que perdeu suas cabras na fenda do oráculo ao entrar para procurá-las entrou em um tipo de frenesi e começou a prever o futuro. Na versão de Diodoro, conseqüentemente várias pessoas também entraram na fenda e experienciaram o frenesi, por isso o Oráculo de Delfos precisou ser instituído para que apenas uma pessoa pudesse exercer tal função. Plutarco, outro historiador grego do séc aEC, além de sacerdote do templo de Apolo em Delfos, mencionou que havia uma fragrância, *pneuma*, levada pela corrente de ar aos adoradores. Até 1990, a fenda e os gases não haviam sido comprovados geologicamente, mas segundo novas pesquisas de geólogos e arqueólogos, descobriram duas fendas que atravessavam Delfos, passando por baixo do templo de Apolo. O movimento geológico causava uma vaporização de substâncias petroquímicas como etano, metano e etileno. Em 1920, essas substâncias eram usadas como anestesia, justamente por promoverem sensações semelhantes a um transe (Pereira, 2019, p. 95-97).

instituições de novas leis ou reformas na constituição também necessitavam de prévia consulta oracular. Colonizadores apenas podiam se deslocar para lugares desconhecidos e fundar novas cidades caso recebessem aprovação e bênçãos de Apolo através de sua sacerdotisa, o oráculo ainda indicava quem deveria ser o líder da expedição. Por isso, Apolo se torna o líder espiritual deles e a fundação das colônias então passaram a ser ligadas ao deus, ademais no local realizava-se um culto destinado a Apolo (Carderaro, 2014, p. 36)

Como descrito no hino homérico ao arqueiro, o deus peregrinou por várias terras até encontrar aquela apta para instituir seu templo e seu culto délfico, por isso ele associa-se também a questões relativas a migrações e colonizações (Pereira, 2019, p. 60-64). Já na tragédia de Orestes, por exemplo, o oráculo do deus ao mandar Orestes cumprir uma sentença e culminar nas modificações das leis privadas da pólis em direção às leis mais democráticas e justas engrandeceram a funcionalidade do oráculo, trazendo mais prestígio ao deus Apolo (Brandão, 2013, p. 104). O Oráculo de Delfos era ainda pan-helênico, recebendo os habitantes de todas as *póleis* e realizando os jogos píticos, competições em honra a Apolo (Pereira, 2019, p. 80)

Em razão dos conselhos propícios ao desenvolvimento das *póleis* e dos homens, o Oráculo de Delfos passou a ser símbolo de sabedoria e inteligência. Sua importância foi tamanha que necessitou de uma liga administrativa para a proteção do templo quando ameaçado por guerras (Pereira, 2019, p. 80) Como dito por Parke anteriormente, o culto a Apolo trouxe mais sofisticação a *pólis* (1997, p. 19) e a conciliação de tensões na *pólis* influenciadas por sua adoração validou características éticas e pacificadoras. A mensagem do Oráculo de Delfos não é diferente ao pregar sabedoria, equilíbrio e moderação. “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia” são inscrições encontradas no templo apolíneo e o caracterizam como um deus da perfeição espiritual (Brandão, 2013, p.98).

E como Heráclito de Éfeso (século V a.C.) já afirmava (fr. 51) que "a harmonia é resultante da tensão entre contrários, como a do arco e da lira, Apolo foi o grande harmonizador dos contrários, por ele assumidos e integrados num aspecto novo [...]. A lição apolínea por excelência é expressa na famosa fórmula de Delfos: 'Conhece-te a ti mesmo'. A inteligência, a ciência, a sabedoria são consideradas modelos divinos, concedidos pelos deuses, em primeiro lugar por Apolo. A serenidade apolínea torna-se, para O homem grego, o emblema da perfeição espiritual e, portanto, do espírito. Mas é significativo que a descoberta do espírito conclua uma longa série de conflitos seguidos de

reconciliação e o domínio das técnicas extáticas e oraculares (Brandão, 2013, p. 99).

### **2.3 Apolo e seu oposto, Dioniso**

O deus Apolo nem sempre estava a serviço de seus fiéis. Em relação aos festivais, durante o período de três meses de inverno sua presença não se fazia notar, pois ele seguia para a terra dos hiperbóreos, povo mítico que habitava o extremo norte. Apolo teria ido primeiro ao país dos hiperbóreos antes de seguir para Delfos e seus objetos sagrados teriam se originado naquele local (Grimal, 2005, p. 230) Também, durante esses três meses, não aconteciam consultas oraculares em Delfos, o deus não estaria no templo para inspirar sua pítia. Mas, aparentemente o oráculo não era deixado a esmo, dizia-se que era ocupado pelo meio irmão do deus, Dioniso. Nos atentemos às diferenças entre os mitos relacionados aos dois deuses.

Embora filho de Zeus e irmão de Apolo, Dioniso é o oposto do deus solar. Apolo também teve o desprezo de Hera, mas foi criado rodeado por deusas e desfrutando no Monte Olimpo de condições melhores que seu meio irmão. Antes de dar à luz Dioniso, sua mãe mortal, Sêmele, morreu ao tentar presenciar todo o esplendor dos poderes de Zeus. O rei dos deuses se apressou em tirar o semideus do ventre feminino e o colocou dentro de sua coxa, de onde saiu completamente formado após um tempo. Para não sofrer com os ciúmes de Hera, o pequeno Dioniso foi confiado ao rei Átamas e sua mulher, Ino, mas vestido com roupas femininas para não ser reconhecido. Porém, Hera o encontra, enlouquece seus cuidadores e faz com que Zeus mande seu filho para longe da Grécia, o transformando em um cabrito e o deixando aos cuidados de ninfas. Mesmo depois de adulto, a deusa matrimonial continua a perseguir o semideus, a ponto de enlouquecê-lo também (Grimal, 2005, p.121,122).

Dioniso se apossou das videiras e tornou-se o deus do vinho, das festas, do exagero, do êxtase e da loucura. Dodds ao estudar Platão, escreve que Dioniso especificamente era responsável pela loucura ritual, dentre as quatro existentes. Platão pontua, além dela, a existência da loucura profética, associada a Apolo; a loucura poética, inspirada pelas Musas; e a loucura erótica, relativa às divindades

Afrodite e Eros<sup>21</sup>. Não havia distinção de loucura profética e ritual até a chegada de Dioniso à Grécia, Platão se encarregou de defini-las. A loucura mediada por Apolo visa o conhecimento do futuro ou de um passado oculto, individual aos profetas e sacerdotes. Em contrapartida, a experiência da loucura dionisíaca acontecia de forma coletiva e era catártica, buscando a cura da mente dos indivíduos que recorriam ao seu culto (2002, p.71-75). O autor analisa ainda que, através de seus cultos, esses deuses se encarregavam de expurgar sentimentos de culpa e ansiedade que acometiam seus fiéis. Apolo prometia segurança caso seus conselhos fossem seguidos e Dioniso oferecia liberdade e alegria em seus rituais festivos. A alegria das festas de Dioniso era acessível a todos, enquanto o acesso ao oráculo apolíneo muitas vezes estava restrito à aristocracia (Dodds, 2002, p. 82).

De volta a Delfos, há argumentos que mesmo antes de Apolo tomar posse do templo délfico, Dioniso o teria precedido, isso explicaria o motivo da pítia de Apolo entrar em um êxtase que não é característico do aspecto moderado de Apolo, mas sim de Dioniso, de forma que a pítia seria uma *mênade apolinizada* (Brandão, 2013, p. 102). Quanto às mênades, as principais representantes do culto dionisíaco, também chamadas de bacantes, foram mulheres que escolheram seguir o culto dionisíaco e eram possuídas pelo deus durante os rituais e festas orgiásticas dedicadas a ele. Eram vistas como selvagens pois quando possuídas performavam insanidade, loucura e violência, e a elas eram concedidos poderes sobre-humanos pelo deus. A loucura performada pelas bacantes era inspirada através da *manía* divina de Dioniso. A *manía* é como um frenesi, condição influenciada por um deus, que altera o estado normal da consciência psicológica e fisiologicamente (Piaia, 2022, p. 27-33). Enquanto Apolo tende a representar aspectos de cidadania e moderação, Dioniso, como um deus estrangeiro, performou tudo que não se fazia característico da sociedade aristocrata convencional, relacionando-se à população marginalizada, como no caso de suas bacantes.

A figura de Dioniso associa-se à perda de controle e devaneios que aconteciam nas festas e orgias de seu culto, ele rompe com regras de comportamento que seriam

---

<sup>21</sup> A loucura divina e sobrenatural, diferente da comum e natural, não era vista como doença. Contudo, a loucura profética ou ritual possuía semelhanças com a insanidade comum derivada de doenças mentais por apresentar aspectos correspondentes ao comportamento de quem era acometido pelos distúrbios. Por isso, pessoas vistas como insanas eram mantidas afastadas movido por um certo temor, elas podiam estar em contato com o sobrenatural e dispor de poderes desconhecidos pelo homem comum (Dodds, 2002, p. 75).

aceitos pela comunidade. A influência da figura dionisíaca permitiu ao cidadão expressar impulsos instintivos externos aos valores gregos comumente morais, traduzidos na *areté*, por exemplo. Por isso, Dioniso é o deus da *hýbris* e de tudo que é desarmônico. A *hýbris* é o descomedimento, a ação cometida quando se perde a razão, a desmesura muitas vezes violenta e justamente o elemento que marca a essência das tragédias gregas, peças que eram apresentadas em alguns festivais dedicados a Dioniso (Silva, 2016, p. 21-25). Assim como Apolo contava com os festivais em sua devoção durante determinados meses atenienses, com Dioniso não era diferente. As festividades dionisíacas passaram a ser aceitas pela *pólis* quando estas apresentaram elementos políticos públicos constitutivos, uma delas a representação teatral.

Para as festividades do culto de Dioniso estavam reservados cinco festivais anuais. As Lenéias, as Antestérias, as Grandes Dionísias ou Dionísias urbanas, as Osofórias e as Dionísias rurais. Devido a relação de Dioniso com as uvas e o vinho, nas Lenéias ocorria a prensa das uvas para produção e armazenamento do vinho, seguia-se com as Antestérias a abertura dos barris para experimentarem o vinho novo e por fim, nas Osofórias, realizava-se a colheita das uvas para reinício do processo. As Dionísias passaram a ser os festivais mais importantes do culto ao deus, elas se iniciavam com procissões em direção aos altares onde ocorreriam os sacrifícios. Faz-se importante notar que o sagrado não estava apenas ao final com a imolação realizada, mas o próprio caminho era religioso e contava com canções, pequenas dramatizações, monólogos e diálogos que entretinham os espectadores. As pessoas ali reunidas e seguindo o caminho do ritual sagrado possuíam as mais variadas estirpes: idosos, bêbados, lascivos, mulheres, por exemplo, performando pulsões de êxtase, entusiasmo e liberdade. Essas pessoas poderiam fazer uso de máscaras como elemento de transformação e perda de identidade para entregar-se por inteiro ao culto. Nomeia-se como ditirambo o canto com o uso das máscaras (Piqué, 1988, p. 203 -207).

Dentre os cantos que ocorriam nas celebrações dionisíacas, destacava-se o ditirambo — um canto lírico composto por elementos alegres e dolorosos que, além de narrar os momentos tristes da passagem de Dioniso pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento, exprimia, de forma exuberante, uma quase intimidade dos homens com a divindade que lhes possibilitara chegar ao êxtase. Este canto em coro acabou se definindo como trágico e dele resultou a tragédia: representação viva feita por atores que narrava os fatos

acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana (Santos, 2005, p. 43)

Desse modo, notamos as pequenas dramatizações, os cantos ditirâmbicos e a utilização das máscaras como aspectos característicos e pré-figurantes do teatro público que estava para surgir nesse ambiente religioso e festivo. Já Torrano nos conta que Sólon no séc. VI introduziu nas Panatenéias, festivais atenienses em honra deusa Atena, sua padroeira, a recitação dos poemas épicos, *Ilíada* e *Odisseia*, realizadas obrigatoriamente pelos aedos e rapsodos como forma de difundir novamente os mitos pan-helênicos na ática, pois estes se encontravam em declínio. Na segunda parte do séc. VI, os cantos ditirâmbicos que acompanham os cultos dionisíacos nas procissões se tornaram parte de concursos nos festivais. Como dito anteriormente neste trabalho, a dimensão agonística grega desenvolveu um forte senso de competição para que se encontrasse quem melhor realizava determinada atividade. A junção da poesia épica com o canto lírico traz consigo o desenvolvimento da tragédia grega.

A tragédia surge dessa confluência da poesia épica e do canto coral. A epopeia, onde ela foi procurar os seus temas e as suas personagens, é o registro de um estado organizado sob a forma tribal, como vemos na *Ilíada*: o exército se organiza por tribos e tem um código de ética do estado tribal. A poesia coral surge como manifestação artística no século VII, quando Alcman, de origem lídia, domiciliou-se em Esparta e lá ensinou o canto coral, cuja prática se difundiu e se consagrou no mundo grego. O Estado, então, já se organizava na forma de pólis e, nesses primórdios da pólis, a poesia – tanto coral quanto monódica – é uma manifestação da consciência da cidadania e dos valores políticos e individuais. Tendo origem na confluência da epopeia e da poesia coral, a tragédia tem esta duplicidade estrutural, composta do canto aliado à dança nos cantos corais e da palavra falada nos diálogos entre as personagens (Torrano, 2018, p. 274).

As representações teatrais se originaram a partir de mitos da epopeia homérica. Os tragediógrafos se utilizaram dos mitos para fundamentar seus pontos de vista, visto que essas representações forneciam —e fornecem— “significação ao mundo e a existência humana”. Nessa tentativa de discorrer e apreender sobre a origem das coisas por meio da mitologia e do imaginário e *expor a hýbris* percebida nas atitudes do homem grego, as esferas divinas e humanas articulam-se na tragédia, evidenciando elementos sagrados e racionais que se entrelaçam no sistema mítico grego (Karam, 2016, p. 79). Seguindo essa disposição, a tragédia tem como um de seus objetivos esclarecer o significado metafísico do mito, inserindo um sentido

pessoal e evidenciando a condição mortal de ceder à sua *hýbris*, termo que caracteriza a confiança excessiva em si mesmo (Grimal, 1986, p. 49).

O princípio essencial da tragédia é a narrativa de um conflito entre as personagens e sua estrutura básica compõe-se pelas cenas de oposição e de cantos do *coro*<sup>22</sup> (Lemaire, 2013, p. 14-15). Este último define-se por um grupo de cantores e dançarinos como personagens secundários que através de suas opiniões e intervenções, procurava estabelecer padrões de atitude dentro de preceitos morais, religiosos e sociais da época clássica, simbolizando uma coletividade (Scheidt 2010, p. 51) A arte teatral era elaborada e realizada como uma forma de incitar discussões e reflexões uma vez que os escritores apresentavam suas opiniões e pensamentos sobre determinado assunto com a intenção de “instruir” e “educar” a criticidade e a consciência dos espectadores (Neves, 2015, p. 103). Para mais do que entreter, as peças apresentadas pelos tragediógrafos nos eventos dionisíacos eram um acontecimento cívico, possuindo muitas vezes função política além de religiosa. A interpretação dramática fazia com que a cidade se colocasse em cena diante de seus cidadãos com a apresentação de seus dilemas e de uma possível resposta para eles. O drama trágico tem origem religiosa e teor sagrado, mas sobretudo, entrelaçado ao surgimento da *pólis*, a tragédia se torna um “apêndice da religião política da *pólis*”, fazendo com que o Estado, o teatro e o direito caminhassem juntos e o drama se tornasse parte do processo democrático (Leite, 2014, p. 2).

A tragédia é o grande momento da educação pública em que a cidade atualiza a tradição e apresenta atualizados os seus valores e as suas referências aos seus cidadãos. A tragédia não oferece modelos de conduta, mas mostra conflitos, contradições, erros de avaliação e obstinações fatídicas, que estimulam a reflexão e põem em questão os paradigmas tradicionais. Os heróis mitológicos, personagens da epopéia, são colocados no contexto e na perspectiva do estado democrático de Atenas, numa sobreposição de épocas, de instituições e de práticas sociais, que por um lado ressaltam a inadequação de certas condutas aristocráticas – como a soberba (*hýbris*), a ousadia (*tólma*) e a obstinação (*authadía*) – e, por outro lado, reatualizam outros valores tradicionais, comunicando-lhes um novo sentido e novas ressonâncias, eminentemente democráticas – como a moderação (*sophrosýne*) e a prudência (*phrónesis*) (Torrano, 2018, p. 277).

Torrano argumenta que a tragédia não oferece modelos de conduta. No entanto, observamos que o drama trágico apresentava, para além de um conflito, uma

---

<sup>22</sup> O coro poderia interpretar pessoas ou figuras mitológicas, além de possuir uma função distinta em cada tragédia.

possível forma de resolução do problema retratado, portanto, uma forma de como lidar e/ou conduzir diante de uma disputa de opinião. Por esse motivo que Orestes, no drama de Ésquilo, por exemplo, escolhe matar sua progenitora para se vingar e resgatar a honra de seu pai que foi morto por ela. O tragediógrafo apresenta essa atitude como a melhor a ser tomada quando a hereditariedade da culpa e a ordem por meio da vingança fundamentavam as relações sociais anteriores à inauguração de uma justiça pública e democrática. Porém, o importante na tragédia não é a morte em si, mas justamente a suspensão de um conflito ou a conciliação de dois pólos, como foi o caso da ordem que Atena restaurou quando instaurou o tribunal de justiça, Areópago, para conciliação pública de conflitos que desordenavam grupos sociais, além de transformar as Erínias em Eumênides, as divindades antigas que performavam uma vingança violenta e após a disputa pública com Apolo, um deus da nova geração, transicionam para divindade benévolas.

Além da presença dos opostos, da disputa entre as personagens e conciliação destes presentes na estrutura escrita da tragédia, o próprio nascimento da tragédia se dá através da conciliação de dois opostos que se associam para a concretização do trágico. Essa tese é proposta por Nietzsche (1844-1900) em seu livro "O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo", publicado em 1872. Em sua obra, Nietzsche desenvolve suas percepções de que "o desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco".

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Para entender os impulsos apolíneos e dionisíacos, precisamos lembrar a respeito das características de seus respectivos deuses, Apolo e Dioniso, que figuram principalmente como opostos. Na literatura grega estudada para a elaboração do presente trabalho, Apolo regularmente possui aspectos associados à bela aparência. Nas palavras de Nietzsche, "Apolo, segundo a raiz do nome, o "resplendente", a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia"

(1992, p.29) Como citado no Hino Homérico a Apolo, o deus aparece bem vestido, possui os cabelos longos, transmite as mensagens divinas de seu pai, Zeus, toca sua cítara graciosamente e aparece como um extraordinário astro luminoso. Na *Ilíada*, Apolo apenas possui comportamentos violentos quando seu servo Crises é injuriado, demonstrando cuidado para com seus servos, mas no decorrer do épico se porta como um deus que encoraja seus devotos e cuida dos corpos mortos para dar-lhes as devidas honras. Por fim, na *Oresteia*, Apolo novamente aparece como protetor fiel daquele que cumpre a profecia designada por sua pítia, Orestes, e preza pelo equilíbrio e a justiça quando duas pessoas cometeram o mesmo crime, sem que uma delas sofra demasiadamente em relação a outra. Notamos também que o Oráculo de Delfos consagrado a Apolo é uma instituição ligada à pré-racionalidade e sua pitonisa, embora performasse um transe e estivesse “fora de si”, falava pelo deus e auxiliava com conselhos que inspiraram atitudes baseadas na moderação e no autoconhecimento. Nietzsche diz ainda que o olho de Apolo deve ser solar e “mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência” (1992, p.29)

Enquanto Apolo prescreve o “conhece-te a ti mesmo” e o “nada em demasia”, o dionisíaco irrompe com a alta-exaltação e o descomedimento, considerados demônios em toda esfera apolínea. É quando o indivíduo mergulha no círculo do dionisíaco agindo sob os seus frêmitos e considerando o desmedido como a verdade da existência que o apolíneo retorna à cena com mais austeridade preceptiva (Azeredo, 2008, p.280).

Em relação a Dioniso, em razão da figura de Apolo como principal neste trabalho, não houve análise de fonte literária grega em que o protagonismo de Dioniso se fizesse sobressalente, podendo ser algo a se pensar num aperfeiçoamento desta pesquisa acadêmica onde a referência central continue sendo Nietzsche. Mas com o que estudamos do mito dionisíaco apresentado por Grimal e Brandão, por exemplo, podemos entender as características de seu impulso desmedido. Dioniso é uma divindade estrangeira e agrária que chega tardiamente na ática, e há certa relutância na aceitação de seu culto na *pólis* grega, confinando ele inicialmente ao campo. A adoração a Dioniso baseou-se principalmente num aspecto desregrado, seus servos de forma coletiva “saíam de si” quando acometidos pelo êxtase e o entusiasmo dionisíacos e não eram bem vistos, principalmente por agrupamentos aristocráticos das cidades-Estado. Na procissão do culto de Dioniso em direção ao altar do deus para a realização dos sacrifícios, seu séquito proferia canções e fazia pequenas

dramatizações que a princípio cantava canções dolorosas e narrava acontecimentos tristes da vida de Dioniso. Posteriormente, esse canto coral resultou na formação do coro trágico presente nas peças. Por esse motivo, Nietzsche afirma que a tragédia surgiu do coro trágico, pois originalmente ela era só coro (1992, p. 52). Ainda, as festas dedicadas a Dioniso possuíam caráter orgiástico, Nietzsche ressalta que o centro dessas celebrações eram desenfreadas performances sexuais que excediam os limites das convenções sociais e alcançavam uma mistura de “volúpia e crueldade” horríveis, segundo ele (1992, p. 33).

É que, através desse estado de semi-inconsciência, os adeptos de Dioniso acreditavam sair de si pelo processo do ékstasis, o êxtase. Esse sair de si significava uma superação da condição humana, uma ultrapassagem do métron, a descoberta de uma liberação total, a conquista de uma liberdade e de uma espontaneidade que os demais seres humanos não podiam experimentar. Evidentemente, essa superação da condição humana e essa liberdade, adquiridas através do ékstasis, constituíam, ipso facto, uma libertação de interditos, de tabus, de regulamentos e de convenções de ordem ética, política e social (Brandão, 2013, p. 142).

No desenvolvimento da tragédia, o apolíneo e o dionisíaco não deixam de ser quem são para se tornar outro, pelo contrário, caminham juntos para que o nascimento da tragédia aconteça a partir dos respectivos impulsos opostos que se encontram e se entrelaçam, por vezes disputam e competem, mas sempre criam uma nova produção artística ao final. O apolíneo se caracteriza então pelo impulso produtor pautado na fantasia, o épico que origina a tragédia, moderado e harmonioso. Seguido do impulso dionisíaco, procedente do êxtase e do entusiasmo, que culmina na ação desmedida, mediada pela hýbris e produtora do elemento trágico do drama. Porém, o processo se inverte quando o drama trágico pode ser realizado a partir de impulsos dionisíacos manifestados de forma desmedida e transformados em imagens apolíneas expressas na poesia ou no trágico. A coexistência contínua do apolíneo e do dionisíaco consoma a produção artística (Azeredo, 2008, p. 283,284). “E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O “titânico” e o “bárbaro” eram, no fim ele contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!” (Nietzsche, 1992, p. 41).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todas as análises feitas ao longo deste trabalho e para sua conclusão, relembramos que esse estudo buscou analisar as representações do deus Apolo através de fontes literárias antigas que, além de produzidas em períodos diferentes, seus gêneros também se distinguem um do outro. Tais escolhas tentaram expandir o conhecimento acerca das formas de manifestações poéticas e dramáticas na Grécia antiga e explorar as funções e influência de cada uma dentro do âmbito cultural, religioso, social e político grego. Ainda, e mais importante, as representações de Apolo, o objeto principal da pesquisa, apresentam especificidades e performances distintas em cada uma das obras. Essas distinções agregaram variados sentidos ao culto do deus, bem como um grande prestígio dentro da sociedade helena. A necessidade de análise de suas representações se fez presente para que pudéssemos explicar o porquê de tamanha notoriedade do culto apolíneo em meio aos gregos. Denotamos o aspecto gracioso de Apolo no seu Hino Homérico, a figura protetora na *Ilíada* e seu espírito confrontador na *Oresteia*.

Os Hinos Homéricos sendo fonte de cunho religioso, nos apresentam a forma com que o imaginário mitológico formou a representação do deus Apolo para a realização de sua adoração. No hino a Apolo Délio, Febo possui uma origem terrena que concede a ele um lugar sacro para sua veneração, sendo a terra de Delos, ele apresenta objetos sagrados associados a ele: o arco e a lira, e ressalta sua função como deus transmissor dos desígnios divinos de seu pai, Zeus, denotando seu poder profético. Já Apolo Pítico aparece como peregrino que busca a terra de Delfos, luta por ela para estabelecer seu culto, tendo que corajosamente exterminar a serpente Píton e institui seu culto e sacerdotes para administração de adoração.

A *Ilíada* como o manual de valores importantes para a *areté* grega usada para educação moral da Grécia, nos apresenta principalmente comportamentos nos quais o homem grego deveria se inspirar, por isso o Apolo da *Ilíada* se comporta como protetor de seus servos, encorajador dos guerreiros, o deus que cura e que se preocupa com as honras aos mortos em batalha.

Por fim, a trilogia *Oresteia*, nos apresenta o gênero dramático apresentado a *pólis* e por isso detém uma natureza política. Apolo no drama de Orestes também é o

protetor de seu seguidor e, como um deus da geração nova, entra em disputa com divindades antigas para reivindicar uma nova era com um sistema democrático e jurídico mais justo. Tais características acabaram por o aproximar cada vez mais de seus devotos, talvez por isso os cidadãos acreditavam fielmente nas predições da pítia de Apolo.

Esse trabalho buscou também ressaltar aspectos da cultura grega que são importantes para entendê-la. Dentre eles, a propagação das histórias míticas contadas pelos poetas como uma maneira de construir um passado heróico que era desconhecido e formar uma consciência e visão de mundo dos gregos, características responsáveis por instituir a *pólis* e a escrita. Ressaltamos pontos como a exigência da manifestação da religiosidade de forma pública para integração na comunidade como forma de reafirmar a identidade grega. A funcionalidade da festividade como forma de celebração das divindades e garantia dos favores divinos, assinalando então uma ligação do homem com o divino. Denotamos o estímulo ao comportamento consoante ao que era considerado moralmente virtuoso, a *areté*, e a reprovação àqueles que cediam a *hýbris* e agiam de forma descomedida. Procuramos pontuar alguns comportamentos que eram reprovados como a desfiguração de um corpo e a negação das devidas honras fúnebres.

Ainda, evidenciamos a relevância da adivinhação e da profecia realizadas por profetas e sacerdotes apolíneos como forma de guiar as melhores decisões a serem tomadas, além da importância dos oráculos como um ponto de conexão dos humanos com os deuses, em especial o Oráculo de Delfos. Em relação ao comportamento da pítia no oráculo, este se tornou um ponto inicial para tratarmos da semelhança da possessão divina inspirada por Apolo com êxtase e o entusiasmo experienciados pelas mênades de Dioniso e culminar na exposição dos impulsos apolíneos e dionisiacos com os quais Nietzsche trabalha em sua obra, *O nascimento da tragédia grega*. Pontuamos também a respeito da função política da tragédia quando encenada diante de toda a cidade, com intenção de instruir e educar a criticidade e a consciência dos espectadores. Por fim, o estudo e exposição das características marcantes dos deuses Apolo e Dioniso foram essenciais para o entendimento de seus respectivos impulsos explicitados por Nietzsche.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Fontes**

RIBEIRO JR., Wilson A. (Ed.) Hinos homéricos: tradução, notas e estudo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

HOMERO. *Íliada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2017.

KURY, M. G. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução do grego, introdução e notas. 8º ed. (Rio de Janeiro: Zahar, 2010);

### **Referências**

AZEREDO, V. D.. Nietzsche e os gregos. *Hypnos* (São Paulo), v. II, p. 273-287, 2008;  
AZEVEDO, C. A. A kléos heróica como mecanismo de individuação do homem grego. *Hypnos* (PUCSP), v. 27, p. 327-335, 2011;

BANDEIRA, L. T. . Rituais Fúnebres Dedicados Aos Heróis: Concepções Acerca Da Religiosidade Grega No Período Homérico. *Mythos Revista de História Antiga e Medieval* , v. 1, p. 25-33, 2017;

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega vol. I*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986;

CARDERARO, L. C. Variações da imagem de Apolo citaredo nas cerâmicas grega e de influência grega em diferentes áreas do Mundo Grego entre os séculos V e III a.C. 2014;

CARDERARO, L. A ARTE DAS MUSAS! UMA INTRODUÇÃO ÀS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E MITO NA GRÉCIA ANTIGA. *CLÁSSICA - REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS* , v. 34, 2021;

CHEVALIER, J. *Diccionario de los símbolos*. 1969. Editor digital: Titivillus. Edición digital: epublibre, 2018;

DE SOUZA, P. R; QUADROS, R. S. A formação do cidadão Ateniese: origem mítica e histórica / The training of the Atheniese citizen: mythical and historical origin. *Brazilian Journal of Development* , v. 7, p. 85899-85915, 2021;

DETIENNE, M. *A invenção da mitologia/ tradução de André Telles, Gilza Martins Saldanha da Gama; revisão técnica Junito Brandão, Roberto Lacerda*. - Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, D.F.: UnB, 1992.

DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988;

DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002;

FIALHO, M. C. Rituais de cidadania na Grécia antiga. In: *Cidadania e paideia na Grécia antiga*. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

FINLEY, M. I. *Os Gregos Antigos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1963;

FRADE, G. H. M. . *Adivinhação e profecia na Grécia Antiga*. *PHAOS (UNICAMP)* , v. 18, p. 1-16, 2018;

FRADE, GU. Poesia, profecia e a experiência do divino na Grécia Antiga. NUNTIUS ANTIQUUS , v. 14, p. 187-206, 2018;

GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro; Editora Bertrand Brasil, 2005;

HIRATA F. Y. O julgamento de Orestes na Orestia de Ésquilo. Revista do Tribunal Regional Federal 1. Região, v. 3 ano 19, p. 45-50, 2007;

HERNANDES, T. R. Homens e deuses na Ilíada: ação e responsabilidade no mundo homérico – 2011 116 f30 cm Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara;

ROMILLY, J. *A Tragédia Grega*. Edições 70, 1ª edição (2008);

KARAM, H.. *A 'Oresteia' e a origem do tribunal do júri*. Revista Jurídica (FIC), v. 4, p. 77-94, 2016;

KIBRIT, O. O ideal de Sólon e a democracia na Grécia antiga. In : 106 Revista da seção judiciária do Rio de Janeiro, Vol.19, nº33, 2012, pp.143-148;

LEITE, P. G.. *Hybris e a ofensa ao divino como causa da ruína dos governantes em Ésquilo*. Fato & Versões, v. 6, p. 1-22, 2014;

LEMAIRE, N. Calíope. Presença Clássica. *Agón e a tragédia grega: esclarecimento terminológico, formas e significações em Ésquilo, Sófocles e Eurípedes*. Número 30. (2015);

LESKY, A. *A tragédia Grega*. Perspectiva; 4ª edição (29 março 2003);

MOERBECK, G. Festivais, teatro e o campo político na Atenas do século V a.C. Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos, n. 2, p. 246-261, 2013. ISSN: 2318-9304;

MONTANELLI, I. Homero. In: MONTANELLI, I. História dos Gregos. Lisboa: Setenta, 2003;

MURRAY, Oswyn. O homem e as formas de sociabilidade. In: VERNANT, J.P. O homem grego. Lisboa: Presença, 1994, p.199-228;

NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo. Trad. J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo:Companhia das letras, 1992;

NEVES, J. R. C. *A invenção do direito - As lições de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes*. 1 ed. - Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015;

OLIVEIRA, F. R.. O Párodos do Rei Édipo de Sófocles: Introdução e Tradução. Revista Letras (Curitiba) , v. 83, p. 205-213, 2012;

PARKE, H. W. *Festivals of the Athenians*. Thames and Hudson, LTD. London, 197;.

PEREIRA, D. *A palavra divina: A centralidade do oráculo de Delfos na religião da Grécia antiga*. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Universidade Federal de Juiz de Fora.

PIAIA, P. Mania divina, loucura e estados alterados de consciência: uma leitura sobre a dualidade na tragédia *As Bacantes* de Eurípides. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Santa Maria;

PIQUÉ, Jorge Ferro. A tragédia grega e seu contexto. In: *Letras*. Curitiba: Editora da UFPR, N° 49, p. 201-219, 1998;

PONTIN, P. B. DO V. O ORÁCULO DE DELFOS E A COLONIZAÇÃO GREGA. *INTERAÇÕES*, v. 4, n. 5, p. 165-180, 11;

RODRIGO, L. M. A areté como ideal formativo da paideia grega. *Revista Sul - Americana de Filosofia e Educação*. Número 26: maio–out./2016, p. 120-132;

SANTOS, Adilson. “A tragédia grega: um estudo teórico”. In: *Revista Investigações*, vol. 18, nº 1, pp. 45-67, 2005.

SCHEIDT, D. A “muralha viva” da tragédia grega: o coro e as suas sutilezas. *Revista Nupem, Campo Mourão*, v. 2, n. 3, ago./dez. 2010;

SICIALINI, B. C. *Bases mitológicas e literárias do conceito grego de justiça*. *Direito & Justiça* v. 37, n. 1, p. 61-77, jan./jun. (2011);

SILVA, B. M. O CONTEXTO FUNERÁRIO HOMÉRICO: AQUILES E SUAS AÇÕES MÁS (KAKÀ ÉRGA). *HÉLADE (RIO DE JANEIRO)* , v. 5, p. 206-227, 2019;

SILVA, M. B. In: *Plêthos: Revista Discente de Estudos sobre a Antiguidade e o Medieval*. *A tragédia grega: uma manifestação política* (2013);

SISSA, G.; DETIENNE, MI. Os deuses gregos. São Paulo: Companhia das Letras, 1990;

SILVA, P. L. J. UM VISLUMBRE DO DIVINO: A NARRATIVA QUE ACOMPANHA A POSSESSÃO DE PERSONAGENS NO DRAMA TRÁGICO GREGO. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará;

SMOLKA, N. C. C. O papel do oráculo na vida grega. *Língua e Literatura*, n. 1, p. 173-184, 1972;

TORRANO, Jaa. A Tragédia como Forma de Pensar. *O QUE NOS FAZ PENSAR (PUCRJ)* , v. 27, p. 273-285, 2018;

TORRANO, JAA (trad. e estudo). *Hesíodo: Teogonia - A origem dos deuses*. 3a. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991;

THEML, Neyde. Público e privado na Grécia do VIII ao IV° séc. a.C.: O Modelo Ateniense. Rio de Janeiro, 1998;

VALDÉS GUÍA, M. El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s. VI a.C. *Publicaciones Universidad Complutense de Madrid*, Madrid. 2008;

VERNANT, J.-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, (9), 31-62, (1978.);

VERNANT, Jean-Pierre. *O homem grego*. 1° edição, Lisboa, 1994;

VEGETTI, Mario. O homem e os deuses. In: VERNANT, Jean-Pierre. (Org.). *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994;

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Lisboa-Portugal, Ed. 70, 1984;

ZAHARIADIS, N. Oráculos de Delfos: ambigüidade, instituições e fluxos múltiplos. *Política Sci* 49 , 3–12 (2016).