

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

LAYSSE LEDA DANTAS CAVALCANTI

**A PLURALIDADE DA DEUSA AFRODITE NAS FONTES
LITERÁRIAS GREGAS DO PERÍODO ARCAICO**

Salvador
Julho de 2023

LAYSSE LEDA DANTAS CAVALCANTI

A PLURALIDADE DA DEUSA AFRODITE NAS FONTES LITERÁRIAS
GREGAS DO PERÍODO ARCAICO

Dissertação de Mestrado apresentado ao
Programa de Pós Graduação em História da
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Federal da Bahia para a
obtenção do título de mestre em História.

Orientadora: Marina Regis Cavicchioli

Salvador
Julho de 2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C377 Cavalcanti, Laysse Leda Dantas
A pluralidade da deusa Afrodite nas fontes literárias Gregas do período arcaico / Laysse Leda Dantas Cavalcanti, 2023.
98 p.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marina Regis Cavicchioli


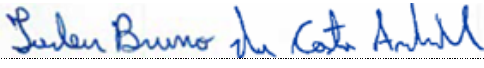

Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

1. Grécia – Antiguidades - História. 2. Poemas épicos. 3. Identidade de gênero.
4. Afrodite (Divindade grega) na literatura. I. Cavicchioli, Marina Regis. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 949.5



ATA E PARECER SOBRE TRABALHO FINAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

NOME DA(O) ALUNA(O)		MATRICULA	NÍVEL DO CURSO
Laysse Leda Dantas Cavalcanti		2020113570	Mestrado
TÍTULO DO TRABALHO			
A PLURALIDADE DA DEUSA AFRODITE NAS FONTES LITERÁRIAS GREGAS DO PERÍODO ARCAICO			
EXAMINADORES	ASSINATURA	CPF	
Marina Regis Cavicchioli-UFBA		25323766867	
Tadeu Bruno da Costa Andrade-UFBA		34637049865	
Brian Gordon Lutalo Kibuuka-UEFS		04020953678	

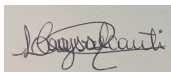
ATA

Aos vinte e nove dias do mês de julho do ano de 2023, na sala virtual do Google Meet, vinculado ao Gsuite for Education, conta da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi instalada a sessão pública para julgamento do trabalho final elaborado por Laysse Leda Dantas Cavalcanti, do curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em História Social do Brasil. Após a abertura da sessão, a professora Marina Regis Cavicchioli, orientadora e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores. Foi dada a palavra a autora, que fez sua exposição e, em seguida, ouviu a leitura dos respectivos pareceres dos integrantes da banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas da examinanda. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu pela APROVAÇÃO da aluna. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.

PARECER GERAL

O trabalho final da estudante cumpriu os requisitos necessários para a aprovação. O texto atinge os objetivos da pesquisa: a investigação da representação da deusa Afrodite nos poemas épicos do período arcaico. Ainda que alguns aspectos pudessem ser aprofundados ou expandidos, a estudante demonstrou bom domínio da bibliografia e das fontes, e soube defender os argumentos de modo satisfatório. Acrescente-se, como pontos positivos, a redação e estruturação do trabalho. Por fim, a banca destaca o bom domínio do idioma grego antigo, fundamental para a análise adequada das fontes.

SSA, 29/07/2023: Assinatura da aluna:



SSA, 29/07/2023: Assinatura da orientadora:



Agradecimentos

Escrever essas palavras é uma grande honra e privilégio. Neste momento tão importante em minha vida, quero expressar minha gratidão às pessoas que estiveram ao meu lado, apoiando-me e incentivando-me em todas as etapas deste caminho.

Primeiramente, meu sincero agradecimento ao meu marido João Pedro por sonhar meus sonhos junto comigo e por me apoiar em todas as etapas dessa jornada. Seu amor, paciência e apoio incondicional foram essenciais para que eu pudesse enfrentar as dificuldades e os desafios deste mestrado com coragem e determinação.

Também quero agradecer a meus queridos pais Alice e Vassil, e toda minha família, por sempre me incentivarem e se esforçarem para me dar as melhores condições para que eu pudesse estudar e me dedicar aos meus objetivos.

Aos professores Brian Kibuuka e Tadeu Andrade, sou grata pelas considerações e sugestões valiosas que contribuíram para enriquecer meu texto e minha pesquisa. Não poderia deixar de mencionar a importância dos meus professores de grego Julio Rego, Leonardo Vieira e Ticiano Lacerda, que me ensinaram com tanta maestria a língua grega antiga e despertaram em mim um amor e fascínio pela língua. Vocês foram muito importantes para o desenvolvimento desta dissertação.

Por fim, agradeço imensamente a minha orientadora Marina Regis Cavicchioli, que sempre foi solícita, paciente e dedicada. Obrigada por sua orientação, conselhos e correções precisas e cuidadosas. Seu compromisso em me ajudar a crescer como acadêmica e como pessoa foi inestimável. Sou grata por ter tido a oportunidade de aprender com você.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desse trabalho, meu muito obrigada.

SUMÁRIO

RESUMO:.....	5
ABSTRACT:.....	6
INTRODUÇÃO.....	7
1. A POESIA ÉPICA GREGA.....	15
1.1. A <i>ILÍADA</i>	24
1.2. A <i>ODISSEIA</i>	28
1.3. OS <i>HINOS HOMÉRICOS</i>	29
1.4. A <i>TEOGONIA</i>	31
1.5. OS <i>CANTOS CÍPRIOS</i>	33
2. AFRODITE ATRAVÉS DOS DIVERSOS ÂNGULOS NARRATIVOS.....	36
2.1. O QUE É A NARRATIVA?.....	37
2.2. CONHECENDO AFRODITE: DONS E RELAÇÕES.....	43
2.3 O NASCIMENTO HESIÓDICO X O TEMPO DA NARRAÇÃO E DO NARRADO.....	49
2.4. AFRODITE E A LIGAÇÃO COM O MAR.....	54
2.5. O ENCONTRO COM ANQUISES.....	60
3. AFRODITE E SEU ASPECTO BÉLICO.....	72
3.1 AFRODITE E ARES: A CORRELAÇÃO INTRÍNSECA ENTRE O AMOR E A GUERRA.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
FONTES.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	92
LISTA DE TABELAS.....	98
LISTA DE FIGURAS.....	98

RESUMO:

A deusa Afrodite desde a década de setenta vem ganhando destaque dentre os estudos voltados para as divindades gregas. A deusa é plural, com esferas de atuação discretas e sobrepostas, seus poderes influenciam desde os deuses no Olimpo até os humanos, os animais e a natureza, ela se faz presente em momentos determinantes no universo mitológico grego e é invocada em diferentes contextos. Apesar disso, há muitos artigos científicos e dicionários mitológicos que partindo das informações existentes acerca da deusa, informações estas de natureza literária, definem-na exclusivamente como “deusa do amor”, reduzindo a dimensão do seu poder. Porém, quando os poemas épicos do período arcaico são analisados cuidadosamente observamos as várias facetas de Afrodite e como seus poderes influenciam diretamente no curso dos eventos. Portanto, essa dissertação pretende analisar a deusa Afrodite, segundo seus dons, esferas de atuação e personalidade a partir do cruzamento das fontes literárias do período arcaico da Grécia antiga, isto é, a *Iliada*, *Odisseia*, *Teogonia*, *Hinos Homéricos* e os *Cantos Cíprios*.

Palavras-chave: Grécia antiga, poemas épicos, Afrodite, gênero.

ABSTRACT:

The goddess Aphrodite since the seventies has been gaining prominence among studies focused on Greek gods. The goddess is plural, with discrete and overlapping spheres of action, her powers influence from the gods on Olympus to humans, animals and nature, she is present at decisive moments in the Greek mythological universe and is invoked in different contexts. Despite this, there are many scientific articles and mythological dictionaries that, based on existing information about the goddess, information of a literary nature, define her exclusively as a “goddess of love”, reducing the dimension of her power. However, when the epic poems of the archaic period are carefully analyzed, we observe the various facets of Aphrodite and how her powers directly influence the course of events. Therefore, this dissertation intends to analyze the goddess Aphrodite, according to her gifts, spheres of action and personality from the crossing between the literary sources of the archaic period of ancient Greece, that is, the *Iliad*, *Odyssey*, *Theogony*, *Homeric Hymns* and *Cyprian Songs*.

Keywords: ancient Greece, epic poems, Aphrodite, gender.

INTRODUÇÃO

Desde a década de 1970, a deusa Afrodite tem sido objeto de crescente interesse nos estudos sobre as divindades gregas. Pirenne-Delforge apresenta uma revisão abrangente de livros e artigos dedicados ao tema de Afrodite, que analisam a deusa por meio da literatura grega antiga e da cultura material (PIRENNE-DELFORGE, 2010, 3-12). Além disso, a autora propõe hipóteses para explicar por que os estudos sobre Afrodite floresceram tanto, apesar das evidências sobre outras deusas, como Hera, Deméter, Ártemis e Atena, serem muito mais abundantes. Segundo a autora, esses projetos são muitas vezes “engolidos pela enorme quantidade de evidências” (PIRENNE-DELFORGE, 2010, 12). Em contraste, as evidências para Afrodite parecem ser mais “facilmente compreendidas do que para outras deusas”, e há um “fascínio pelas origens de Afrodite” (PIRENNE-DELFORGE, 2010, 12). Independentemente do motivo, a deusa Afrodite continua a ser um tópico que requer imersão, dada sua complexidade e múltiplas facetas, que se referem a seus diferentes dons, incumbências, características, cultos e relações.

Em síntese, Afrodite é descrita na *Iliada* (*Il.* III. 374 e V. 371-372) e na *Odisseia* (*Od.* VIII. 308) como filha de Zeus e da deusa Dione, já na *Teogonia* (*Hes. Th.* 188-192) é originária das genitais de Urano ceifadas por Cronos e lançadas ao mar. Nos primeiros casos é uma deusa atrelada à beleza, ao amor, aos desejos do casamento, aos encantos e seduções. Já na *Teogonia*, por nascer da espuma do mar, quando as genitais de Urano foram lançadas para baixo, é uma deusa vinculada ao mar e protetora dos marinheiros. Tanto na *Iliada* (*Il.* II. 819-821), como nos *Hinos Homéricos* (*h. Hom.* 5, 155-165) é narrado a relação de Afrodite com o humano Anquises e seu filho, fruto dessa união, o herói troiano Eneias. Porém, nos *Hinos Homéricos* a relação de Afrodite e Anquises é muito mais aprofundada e detalhada, em contrapartida na *Iliada* apenas se comenta o acontecido. Sobre seu casamento, na *Odisseia* (*Od.* VIII. 269-271) Afrodite é casada com o deus ferreiro e manco Hefesto, enquanto na *Teogonia* o deus é casado com uma das Graças (*Hes. Th.* 945-946). Já a relação entre Afrodite e o deus da guerra sanguinária Ares é relatada tanto na *Odisseia* (*Od.* VIII. 261-366), quanto na *Teogonia* (*Hes. Th.* 933-936), porém somente na primeira (*Od.* VIII. 305-320) é um caso de adultério e resulta em humilhação e vergonha para ambos.

Esta dissertação tem como objetivo analisar os diversos aspectos da deusa Afrodite presentes nas fontes literárias do período arcaico, sobretudo a *Iliada*, *Odisseia*,

Teogonia, *Hinos Homéricos* e *Cantos Cíprios*. Serão investigados seus traços, personalidade, esferas de atuação, contextos de intervenção, poderes e relações com outros deuses, revelando sua complexidade a partir do confronto entre os textos. Nosso objetivo é demonstrar ser possível revestir a deusa de novas definições complementares às suas definições mais recorrentes, como deusa do amor e da sexualidade. Desta forma, esta dissertação visa contribuir para o aprimoramento do conhecimento sobre esta importante divindade grega.

Nesse sentido, alguns questionamentos são importantes de serem levantados, a fim de refletir sobre a razão pela qual escolhemos nosso objeto de pesquisa. Por que examinar Afrodite por meio do mito e da literatura? Qual é a relevância de questionar ou aprimorar suas descrições convencionais? E por que, principalmente, por meio das obras de Homero e Hesíodo? Além disso, quais perspectivas teóricas formaram a base para nossa análise? Essas quatro perguntas serão abordadas a seguir.

Jean-Pierre Vernant demonstra que em 1944, o filósofo Festugiere argumentava que a "verdadeira religião grega" só poderia ser compreendida por meio dos cultos (VERNANT, 2009, p. 21). Em perspectiva semelhante, trabalhos mais recentes de Barbara Breitenberger e Vinciane Pirenne-Delforge sugerem que os mitos limitam a figura dos deuses e que a melhor maneira de entendê-los é por meio de seus cultos (BREITENBERGER, 2007, p. 22; DELFORGE, 2010, p. 5).

Delforge entende que os textos mitológicos antigos celebravam Afrodite apenas como uma deusa do amor, do sexo e da beleza, e, por essa razão, a historiadora francesa teria escolhido “pôr de lado a persona literária de Afrodite” e estudá-la pela maneira como era cultuada (DELFORGE, 2010, p. 5). Breitenberger é mais enfática nessa questão quando diz que se considerarmos somente os relatos míticos acerca das divindades gregas receberíamos uma perspectiva muito limitada. A autora também destaca que enquanto o mito apresenta a vida sexual aventureira da deusa, no culto, ela está “preocupada com questões mais ‘sérias’ como o casamento e harmonia cívica” (BREITENBERGER, 2007, p. 196).

Breitenberger defende que a análise das evidências de culto, dos documentos epigráficos, juntamente com uma análise dos epítetos do culto, pode fornecer "uma visão importante dos aspectos complexos e funções intrincadas dos deuses individuais", permitindo-nos compreender que eles são mais intrincados do que seus retratos literários sugerem (BREITENBERGER, 2007, p. 22).

Por fim, Breitenberger critica a imagem difundida da deusa Afrodite nos dicionários modernos de mitologia grega, que a retratam apenas como uma deusa do amor e da beleza. A autora argumenta que esses dicionários e nossa própria concepção das divindades gregas são baseados principalmente nos relatos míticos, o que é problemático, pois "uma divindade sempre foi, antes de tudo, um objeto de culto e veneração", destacando, assim, a primazia do culto sobre o mito (BREITENBERGER, 2007, p. 1).

Podemos de fato observar em muitos dos textos que tratam dos deuses, seja de forma direta ou secundária, uma caracterização demasiadamente reducionista de algumas dessas figuras divinas. As definições que encontramos sobre Afrodite em muitos dicionários mitológicos especializados, bem como, em ensaios, artigos e livros, por exemplo, marcam a deusa como: “a deusa do amor” (GRIMAL, 2005, p. 10), “deusa do amor e da beleza” (BUXTON, 2007, p. 179; HACQUARD, 1990, p. 5), “deusa inspiradora do amor” (HACQUARD, 1990, p. 6), “deusa do amor e da fertilidade” (KURY, 2009, p. 59), “deusa do sexo” (DOWEN, 2007, p. 46), aquela que rege “o mundo da sexualidade” (COHEN, 2007, p. 316), ou aquela que “preside os adoráveis segredos do casamento” (GRAF, 2015, p. 124).

Os autores citados abordam Afrodite de forma quase exclusiva em relação às suas atuações no campo das paixões e seduções, enfatizando as diferentes paixões experimentadas pela deusa ou aquelas que ela incutia em terceiros. Entre essas paixões destacam-se os relacionamentos amorosos da deusa com Hefesto, Ares, Anquises, Hermes e Adônis, bem como as paixões que ela inspirou em Helena, Páris e nas múltiplas amantes de Zeus (HACQUARD, 1990, p. 6; GRIMAL, 2005, p. 10; KURY, 2009, p. 59-61; BUXTON, 2007, p. 167-168, 182). Quando extrapolam esses campos, os autores objetivam abordar o temperamento vingativo de Afrodite, que se manifesta nas maldições que a deusa lança sobre seus amantes, como no caso de Eos e Oríon, nas mulheres de Lemnon e nas filhas de Cíniras em Pafos, entre outros exemplos (HACQUARD, 1990, p. 6; GRIMAL, 2005, p. 10; KURY, 2009, p. 59-61).

A reputação reducionista da deusa, para Pirenne-Delforge, Sadie Pickup e Amy Smith, derivariam dos poemas, uma vez que, na visão destas autoras, os poemas celebram Afrodite unicamente como deusa do amor, sexo e beleza (PIRENNE-DELFORGE, 2010, p. 5, 16; PICKUP, SMITH, 2010, p. 21). Portanto, tendo em vista essas duas perspectivas — por um lado, a difusão da deusa como apenas ligada ao amor e a beleza, e, por outro lado, a culpabilidade dos mitos por essa imagem limitada da deusa — esta dissertação

buscará mostrar as múltiplas faces e as esferas de atuação plurais da deusa Afrodite através dos textos míticos literários.

Dessa forma, será possível pensá-la para além de um objeto sexual frívolo como aponta Sarah Pomeroy na sua obra *Goddesses, Whores, Wives and Slaves* (POMEROY, 1995, p. 9) e mais como uma deusa plural, com esferas de atuação discretas e sobrepostas (PICKUP, SMITH, 2010, p. 21). E também mostrar que os mitos, quando analisados pelos diversos ângulos narrativos, apresentam sim as várias facetas de Afrodite, não sendo apenas identificadas nos cultos e na cultura material.

Afrodite é mais que uma deusa do amor e da sexualidade, ela é multifacetada. A deusa atua, intervém e se faz presente em contextos que escapam a sua definição restritiva, o que muitas vezes é ignorado e esquecido ou automaticamente a leva a ser vista como inconstante. Por meio da análise cuidadosa das narrativas e do confronto entre diferentes textos, é possível resgatar a complexidade e pluralidade de Afrodite, transcendendo a sua concepção comum como uma deusa responsável apenas pelo amor, sexualidade e beleza. Essa perspectiva já tem sido abordada por estudos sobre os cultos e a cultura material, mas é igualmente importante enfatizar a sua relevância nos poemas. Além disso, é importante destacar que a esfera de atuação mais frequentemente associada à deusa, a do amor e desejo, não é de forma alguma um poder inferior ou um reflexo da inferioridade do ser feminino, mas sim uma evidência da sua potência.

A seleção das fontes para abordar as questões mencionadas foi baseada no reconhecimento do papel central de Homero e Hesíodo na construção e solidificação do entendimento dos deuses pelos gregos arcaicos e na prática de suas crenças. Além disso, a influência desses autores se estendeu para além de seu próprio tempo e serviu de referência para escritores posteriores (VERNANT, 2009, p. 16), tornando-se fontes importantes para se compreender a religião e as divindades gregas na atualidade. Embora historiadores do início do século XX relutassem em considerar os mitos como fonte para se entender a religião grega, classificando-os como "meras construções literárias" e "puras fábulas" (VERNANT, 2009, p. 20), a mitologia grega, a poesia épica, os hinos e os ciclos épicos são meios significativos para se analisar os deuses gregos, as crenças em torno deles e as práticas religiosas da época.

Foi Heródoto (484/425 a.C.) quem deixou registrado o papel fundamental e ímpar que Homero e Hesíodo exerceram na sociedade grega antiga. Para o autor, foram ambos os poetas que deram aos gregos a genealogia dos seus deuses, assim como lhes conferiram seus diferentes "epítetos e suas atribuições, honrarias e funções, e descreveram sua

figura” (Hdt. 2. 53, trad. A. D. Godley). Tanto Homero, quanto Hesíodo teriam atribuído aos deuses uma face própria, particular, além de informar suas origens e parentescos, suas aventuras e incumbências. Observamos, portanto, na *Iliada*, *Odisseia*, *Hinos Homéricos*, *Teogonia* e *Cantos Cíprios* descrições diretas, conflitantes ou complementares, sobre os deuses gregos e narrativas importantes sobre seus mais diversos aspectos.

A *Iliada* e a *Odisseia* são dois dos documentos literários mais antigos da Grécia. A análise desses textos requer uma leitura cuidadosa, considerando não só a composição narrativa, mas também os diversos sentidos e ângulos presentes nas obras. Certas questões são introduzidas na narrativa não por acaso, mas como resultado da construção de uma história secundária ou de segundo plano. A interpretação desses elementos devem acompanhar uma análise das circunstâncias em que aparecem. Portanto, é importante evitar retirar passagens de seus contextos, pois isso pode gerar interpretações distorcidas.

Enfatizo que a *Iliada*, *Odisseia* e *Teogonia*, apesar de pertencerem ao grupo das poesias, e os *Hinos Homéricos* dos hinos, todas elas são marcadas por uma história, ou histórias, apresentadas através de uma narrativa estruturada e complexa. Embora terem sido obras que tiveram sua origem e reprodução iniciais na forma oral ou cantada, hoje em dia "*lemos Homero*", como enfatiza Malta (2015, p. 222, friso do autor), e, por isso, nossa crítica deve levar em conta não apenas as características orais dos poemas, mas também as ferramentas de análise literária que estamos habituados a utilizar.

Para compreendermos um texto literário de forma adequada, é essencial utilizarmos ferramentas apropriadas, mesmo que ele tenha sido inicialmente produzido na forma oral. É comum que obras literárias contenham marcas da oralidade e reflitam tradições culturais, mas, como pontua André Malta, "toda dramática verbal (seja escrita ou não) emprega recursos similares, como articulação narrativa, caracterização de personagens, configuração temporal, entre outros. Portanto, descrevê-los e entendê-los é uma atividade fundamental para qualquer crítico" (MALTA, 2015, p. 223). Nesse sentido, torna-se importante analisar cuidadosamente o texto literário para evitar interpretações acríticas de acontecimentos, posicionamentos de personagens e discursos que possam erroneamente refletir o pensamento grego antigo. Para uma compreensão mais precisa, a Narratologia se apresenta como um caminho adequado para o estudo da deusa Afrodite através dos poemas e hinos gregos arcaicos.

A deusa Afrodite é retratada de maneira aparentemente controversa nos poemas homéricos e hesiódicos, o que suscita questionamentos sobre a posição que ela ocupava no panteão e no sistema de crenças dos gregos que se deleitavam com essas histórias. É

imprescindível, portanto, analisar cuidadosamente tais episódios para compreender melhor a representação da deusa nesses textos. Além disso, a teoria de gênero será utilizada como categoria analítica para analisar a figura de Afrodite nos poemas. É necessário romper com as formas engessadas de se compreender o feminino e o masculino, que foram construídas através das figuras divinas presentes na mitologia grega. Essa abordagem é importante porque as compreensões que associam comportamentos universais ao feminino e ao masculino podem obscurecer a complexidade e pluralidade atribuída aos deuses pela tradição mítica grega. Afrodite, em particular, é uma das deusas que sofreu leituras do tempo presente carregadas de estereótipos de gênero que influenciaram a maneira como ela é lembrada ou caracterizada.

A teoria de gênero possibilitou releituras das fontes antigas, oferecendo interpretações que foram à contramão de leituras tradicionais, questionando as caracterizações estereotipadas. Um aspecto fundamental levantado nesse contexto foi a relativização da realidade prática daquilo que estava representado nos discursos normativos da antiguidade, de modo que "a historiografia não deveria mais reproduzir as ideias apresentadas nas fontes de maneira acrítica" (CAVICCHIOLI, 2003, p. 191). Encaramos essas novas leituras como um caminho para se debater as intenções implícitas nos textos antigos, questionando se de fato seus autores se propunham a regular as práticas cotidianas de homens e mulheres por meio da personificação do feminino e do masculino nas divindades e nas personagens míticas. Dessa forma, essas interpretações possibilitam uma abordagem mais crítica e reflexiva das narrativas mitológicas, visando compreender não apenas o que é dito nos textos, mas também o que é silenciado ou implícito.

Assim as facetas da deusa Afrodite serão resgatadas nos poemas épicos do período arcaico através de um olhar crítico de gênero sobre as narrativas. Para essa análise crítica, a teoria do texto narrativo pode ser uma ferramenta útil para esquematizar e organizar as narrativas, possibilitando a identificação de diferentes ângulos e planos do texto. A Narratologia, campo teórico que se dedica ao estudo das estruturas narrativas, pode ampliar as dimensões do texto narrativo, evidenciando elementos como a focalização, a voz narrativa, o tempo, a construção dos personagens, que podem ser analisados sob uma perspectiva de gênero.

No entanto, é importante reconhecer que a Narratologia e Gênero são campos teóricos distintos, com abordagens e objetivos diferentes. Enquanto a Narratologia busca descrever as estruturas e mecanismos narrativos, a análise crítica de gênero se dedica a examinar como as narrativas reproduzem e contestam as normas e valores sociais

relacionados ao gênero. Dessa forma, a combinação da Narratologia e de Gênero pode ser produtiva na medida em que uma pode levar a outra a adentrar mais a fundo no texto. A análise crítica de gênero pode enriquecer a leitura da Narratologia, fornecendo uma compreensão mais ampla dos elementos narrativos em relação às questões de gênero. Por sua vez, a Narratologia pode fornecer uma estrutura analítica e ampliar as dimensões do texto narrativo, abrindo então as portas da narrativa ao olhar crítico de gênero. Portanto, a combinação desses métodos de análise pode ser uma abordagem promissora para uma leitura mais profunda e crítica dos poemas épicos que representam a deusa Afrodite e outras divindades femininas na literatura antiga.

O primeiro capítulo desta dissertação destina-se a apresentar de maneira mais completa as fontes trabalhadas na pesquisa — *Iliada*, *Odisseia*, *Teogonia*, *Hinos Homéricos* e *Cantos Cíprios*¹ — e suas questões técnicas, principais características e temáticas. Assim como a influência da poesia na construção das noções e percepções de uma sociedade, em específico da Grécia arcaica, pois era principalmente por intermédio das formas poéticas que o mito se difundia e os usos do mito através da poesia eram largos e decisivos, visto que serviam de “memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber” (VERNANT, 2009, p. 16). Vernant enfatiza que é na poesia e pela poesia que se exprimem e fixam traços e particularismos de cada cidade, seu povo, cultura e religião (VERNANT, 2009, p. 16). Em paralelo a isso um debate teórico acerca da Narratologia, de modo a pensar questões mais profundas da construção das narrativas numa busca pela deusa Afrodite para além da superfície do texto.

O capítulo seguinte consiste na análise propriamente dita sobre Afrodite, apresentando as passagens e episódios de maior presença da deusa, apontando para as suas ligações com o mar, a noite, a fertilidade e como refletem em seus poderes. Além de evidenciar como seus dons mais lembrados, o do amor, desejo, beleza e sexualidade, a tornam protagonista de eventos determinantes para o fluxo dos acontecimentos da narrativa.

No terceiro capítulo, realizamos uma análise específica sobre as atuações da deusa Afrodite no campo de guerra. Nos cantos III, V, XIV e XXI da *Iliada*, foram observados momentos em que Afrodite, por meio de seus dons, interferiu diretamente na Guerra de Troia e causou mudanças de cenário. Os *Cantos Cíprios* também

¹ As traduções utilizadas ao longo da dissertação, quando não próprias, são dos autores: Frederico Lourenço (*Iliada* e *Odisseia*), Christian Werner (*Teogonia*), Flávia Regina Marquetti (*Hinos Homéricos a Afrodite*) e Martin L. West (*Cantos Cíprios*).

demonstram a capacidade da deusa em provocar o início da guerra. Ademais, a relação com o deus sanguinário da guerra, Ares, e a interconexão dos conceitos de guerra e amor na literatura épica grega, sugerem a presença de elementos bélicos na figura de Afrodite, os quais serão examinados em maior profundidade.

Por fim apresentamos as considerações finais em que é possível concluir a importância das fontes trabalhadas ao longo da dissertação na construção da deusa como uma personagem complexa e multifacetada. Nossas fontes apresentam a deusa Afrodite com uma ampla gama de facetas e dons que geram grande impacto na vida dos deuses, humanos e na própria ordem cósmica. Desta forma, destacamos Afrodite como a divindade responsável por provocar paixão e união sexual, bem como ligada às esferas da fertilidade, do mar, da noite e da guerra.

1. A POESIA ÉPICA GREGA

Durante o período arcaico da sociedade grega antiga², a tradição épica desempenhou um papel importante na disseminação de ideias e no desenvolvimento do pensamento. Segundo Kirk (2008, p. 389), a relevância contínua da tradição épica, aliada à disseminação da alfabetização, às mudanças políticas e econômicas associadas à pólis, foram fatores que contribuíram para esse desenvolvimento.

O período arcaico, época de produção e disseminação das fontes utilizadas nesta dissertação, destaca-se para muitos autores como o período de mais intenso desenvolvimento da história grega (STARR, 1961, p. 99, apud RAAFLAUB e HANS, 2009, p. 64). Segundo K. Davies, estudar a Grécia arcaica é estudar a história de uma cultura “excepcional, enérgica e efervescente, que se desenvolveu e se expandiu com extraordinária velocidade e segurança inovadora” (DAVIES, 2009, p. 3). Esse desenvolvimento mais intenso está ligado à chegada do alfabeto no mundo grego, à expansão do comércio, aos assentamentos no exterior, ao surgimento de figuras humanas e animais nas decorações das cerâmicas, às técnicas de figuras negras e vermelhas nos vasos, à turbulência e agitação social, econômica e política que levaram ao aparecimento das tiranias em muitas *pólis* gregas (RAAFLAUB e WEES, 2009, p. 56, 66, 77, 78).

Também foi um período marcado pela prosperidade econômica da *pólis* “cuja configuração resultou na explosão demográfica e a acentuada urbanização da sociedade rural e dos indivíduos, algo viabilizado também pelo aquecimento e expansão da atividade comercial marítima e pela colonização” (RAGUSA, 2005, p. 80). Além disso, o Período Arcaico foi marcado pela sedimentação do oráculo de Delfos e dos Jogos Olímpicos. O templo, por exemplo, se tornou uma edificação corrente e característica a partir de 800 a.C. inicialmente construída em madeira e construída em pedra por volta de 600 a.C, abrindo caminho para “as amplas estruturas que sempre caracterizaram a antiga arquitetura grega” (FINLEY, 1990, p. 143).

Portanto, o Período Arcaico pode ser caracterizado pela sua explosão de inovação cultural, segundo as palavras de Ian Morris: “Tudo, da mitologia ao design da casa, foi virado de cabeça para baixo. Os sítios arqueológicos dão uma impressão de energia febril” (MORRIS, 2009, p. 77). E como já citado, a tradição épica teve seu lugar nesse

² Período datado entre os séculos VIII a.C. e V a.C. (FERREIRA, 2004, p. 37).

desenvolvimento, ela irrigou as sociedades gregas arcaicas em grande parte de suas áreas, tais como: na arte, influenciando a pintura de vasos e a produção de esculturas com temas míticos, na religião, moldando a imagem que se difundiu das divindades, nos festivais, ocupando espaço de destaque e, de maneira geral, informou, educou, inspirou, divertiu, aflorou as sensibilidades estéticas, o intelecto, a emoção e também deu abertura para reflexões políticas da época (LAVELLE, 2020, p. 8; RAAFLAUB e WEES, 2009, p. 566).

A poesia épica, se valendo sobretudo da tradição mitológica, era um grande meio dos gregos transmitirem a memória dos tempos passados, informações e visões de sua sociedade, as crenças e como compreendiam seus deuses. Jean-Pierre Vernant destaca que era pela voz do poeta que “o mundo dos deuses, em sua distância e sua estranheza, é apresentado aos humanos, em narrativas que põem em cena as potências do além revestindo-as de uma forma familiar, acessível à inteligência” (VERNANT, 2009, p. 15).

Existem diversas fontes de informação disponíveis sobre os deuses da Grécia Antiga, como a arqueologia, a arte e os textos escritos. De acordo com Dowden, essas fontes nos permitem visualizar as imagens que as pessoas “criaram em suas mentes e compartilharam em sua imaginação” (DOWDEN, 2007, p. 41). Ao escolhermos os textos escritos e os mitos neles contidos para analisar a deusa Afrodite, não estamos determinando a relevância ou importância de uma fonte em relação a outra no estudo das divindades gregas. Essa escolha foi feita com o objetivo específico de resgatar as múltiplas facetas da deusa nos mitos apresentados nos poemas épicos arcaicos. Isto porque tais facetas já haviam sido destacadas através da cultura material, que possibilitou o estudo dos seus cultos, em templos e em representações escultóricas.

O mito ocupava um espaço proeminente nas sociedades gregas arcaicas, permeando diversos aspectos de suas vidas. Pierre Grimal em *A Mitologia Grega* é enfático ao escrever que o mito se insinuava por todo lado, visto que praticamente todas as esferas do mundo grego recorriam às narrativas míticas, seja na arquitetura, nas esculturas, nos vasos, na literatura e na própria política (GRIMAL, 2013, p. 6).

Ao longo da história da civilização grega, os mitos foram enxergados de maneiras diferentes, ora com reverência, ora com desconfiança, ora como verdade, ora como credulidade. Por muito tempo seu *status* oscilou entre a veracidade e a pura fabulação. Paul Veyne sistematiza a trajetória da mitologia na cultura grega em sua obra *Os gregos acreditavam em seus mitos?*. Ele inicia o trabalho ressaltando que a maneira com a qual os gregos acreditavam ou questionavam seus mitos não é a mesma que nós, no nosso

tempo presente, o fazemos. Os gregos em toda sua história tiveram uma maneira própria de enxergar sua mitologia (VEYNE, 2014, p. 16).

Veyne cita, entre os autores antigos que desenvolveram uma atitude mais crítica em relação aos mitos, o caso de Pausânias, Heródoto e Aristóteles. Os três concordavam que a tradição mítica possuía um núcleo de verdade, mas devido a sua transmissão ao longo do tempo, esta teria sido envolvida por lendas. Eles acreditavam que para chegar ao que havia de autêntico e real nos mitos seria preciso excluir o que havia de maravilhoso, ou seja, separar “o joio do trigo”. E essa extração da verdade se daria, segundo Veyne, a partir de uma “doutrina das coisas atuais”, em que “o passado é semelhante ao presente ou, se preferirmos, o maravilhoso não existe; ora, nos dias atuais, não se vêem homens com cabeças de touro e existem reis; portanto, o Minotauro nunca existiu e Teseu foi simplesmente um rei”. (VEYNE, 2014, p. 32). Porém, mesmo na Grécia Clássica havia aqueles que vinculavam os acontecimentos épicos e mitológicos a épocas imemoriais, acreditando que os deuses realmente andaram sob a Terra e se relacionaram com os humanos, porém numa época distante, nos séculos obscuros (VEYNE, 2014, p. 72).

Os mitos gregos, de forma geral, são marcados pela sua pluralidade, que se dá tanto pela existência de inúmeros deles, quanto pelas suas diversas versões nas tradições mitológicas, ou ainda na obra de um mesmo autor. Os deuses possuíam características, atributos, esferas de atuação e *status* próprios, além de diferentes relações estabelecidas entre si, que podiam variar conforme a tradição levantada. A uma mesma divindade associava-se diferentes mitos (BURKERT, 1993, p. 245), assim como, essas podiam ser invocadas e cultuadas por razões distintas, a depender do local e do aspecto requisitado de seus poderes (ZAIDMAN, 2008, p. 175).

Nos poemas épicos do período arcaico, por exemplo, há o uso de duas tradições principais referentes a gêneses de Afrodite: uma que marca a deusa como filha de Zeus com a ninfa Dione. E a outra que prioriza Urano sobre Zeus (SALE, 1961, p. 514), associando-a às genitais ceifadas de Urano e ao mar. Na *Iliada* e na *Odisseia* optou-se por adotar a primeira tradição em suas narrativas, na qual a deusa encontra-se sob o domínio de Zeus, assim como os demais deuses olímpicos e, na *Teogonia*, a segunda, em que ela é representada como uma divindade mais velha, uma deusa potente e independente, visto que se origina de um deus primordial (da primeira geração). Já nos *Hinos Homéricos*, apesar de haver uma descrição da deusa como filha de Zeus, associando-se à primeira tradição, também há uma referência ou alusão à segunda

tradição, o que abordaremos mais adiante. A existência de duas versões para a gênese de Afrodite não é exclusiva da deusa, as divindades gregas de forma geral possuem múltiplas narrativas atribuídas à elas, isso é algo “próprio de uma cultura predominantemente oral como foi a dos gregos, ao menos até o final do século V a.C.” (RAGUSA, 2010, p. 149).

Do ponto de vista de Pierre Grimal, a impressão passada por Homero e Hesíodo de que havia um sistema mítico bem definido é enganadora. O autor comenta sobre as diferenças e contradições no relato de um mesmo mito e destaca que não havia uma unidade e que eles cresciam ao acaso (GRIMAL, 2013, p. 11). Já Jean-Pierre Vernant foge um pouco dessa negação completa de uma lógica por trás do *corpus* mitológico ao escrever que:

um mito obedece a limitações coletivas bastante estritas. [...] Ele se inscreve numa tradição; quer se amolde a ela com exatidão, quer se afaste em algum ponto, é sustentado por ela, apóia-se nela e deve referir-se a ela, pelo menos implicitamente, se quiser que sua narrativa seja entendida pelo público (VERNANT, 2009, p. 25).

Vernant, recorrendo a Louis Gernet³ (1932), comenta sobre o modo de funcionamento de uma linha de “imaginação lendária”, suas necessidades internas e a coerência que o narrador precisava seguir. A existência de diferentes versões de um mesmo mito que para Grimal significava, no final das contas, criações avulsas, para Vernant constituía o arcabouço conceitual comum ao qual o poeta devia recorrer. Pois, para que uma narrativa possuísse sentido, ela devia “ser ligada e confrontada às outras, porque, juntas, compõem um mesmo espaço semântico cuja configuração particular é como que a marca característica da tradição lendária grega” (VERNANT, 2009, p. 25).

A poesia épica grega, para além de temáticas ligadas à mitologia, também contém uma parcela dos pensamentos, ideias e visões de vida que aquela tradição refletia, assim como informações referentes à sociedade, política, religião e modos de vida de indivíduos e grupos (BOARDMAN, HAMMOND, LEWIS e OSTWALD, 2008, p. 389). Para Jacyntho Lins Brandão a poesia épica é um gênero de visão de mundo, de expressão do mundo, ela “direciona e informa a percepção que temos da realidade” (BRANDÃO, 1992, p. 40). Raaflaub resume a relevância do épico quando diz:

“Os épicos, portanto, prestam muita atenção aos problemas e relacionamentos comuns. Usando a narrativa tradicional para dramatizar problemas éticos e políticos que são importantes para o público, o poeta descreve modelos positivos

³ Importante estudioso da antiguidade, que a sua época inaugura um olhar das ciências sociais para a antiguidade a partir de sua tese de doutorado defendida em Paris, intitulada “Pesquisa sobre o desenvolvimento do pensamento jurídico e moral na Grécia” (1917).

e negativos; ele ajuda seus ouvintes a pensar sobre esses problemas e os orienta para soluções; ele ilumina as causas e consequências de certas atitudes e ações e as conecta com o bem-estar da comunidade. Ao fazer isso, ele aumenta a consciência crítica de seus ouvintes e os educa” (RAAFLUB, 2009, p. 568).

Os épicos homéricos, por exemplo, eram muito familiares aos gregos, eles conservavam sua influência

“na língua e na imaginação dos gregos por sua excelente qualidade literária - a simplicidade, rapidez e objetividade da técnica narrativa, a genialidade e emoção da ação, a grandeza e a tocante humanidade dos personagens - e por conceder aos gregos, de forma memorável, imagens de seus deuses e do saber ético, político e prático de sua tradição cultural” (KNOX, 2011, p. 20)

Outro aspecto da poesia épica é a presentificação do passado. Nely Maria Pessanha traz o entendimento de Emil Staiger sobre a poesia épica como "apresentação": a epopeia é “apresentação” por apresentar fatos, isto é, por presentificar o passado que deve ser rememorado (PESSANHA, 1992, p. 32).

Tal passado que deve ser trazido de volta à lembrança, ou ser trazido à atenção consciente, é um tempo ideal, “merecedor de consagração” (PESSANHA, 1992, p. 34), dessa forma, o poeta, ocupando-se da sua arte de contar, tem o espaço para apresentar os acontecimentos, reportar-se a tradição, dar forma aos tempos e inventar o passado, já que o poeta “deve preencher as falhas de sua memória com sua própria criação” (BRANDÃO, 1992, p. 51), e este é um reflexo da cultura helênica do período arcaico em que eles se encontravam. Cultura predominantemente oral, “alimentada pela memória, que cabia registrar, preservar e dar a conhecer o passado - a história, as tradições míticas” (RAGUSA, 2005, p. 63). Brandão entende que a memória levantada pelo poeta tem duas faces: a da lembrança e a do esquecimento. Sua poesia, ou seu canto, apresenta uma seleção dos feitos e acontecimentos, não a totalidade deles (BRANDÃO, 1992, p. 51).

Apesar de sua experiência na composição, proferimento dos poemas e do suporte que a tradição concedia, o poeta não dependia exclusivamente de si próprio, mas contava com uma ajuda superior, a das Musas. Os poemas épicos do período arcaico sempre eram iniciados com o poeta pedindo as Musas que lhe falasse, contasse ou cantasse os acontecimentos, como observamos a seguir: “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou, depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada” (*Od.* I. 1-2), “Pel as Musas do Hélicon começemos a cantar, elas que o Hélicon ocupam... dizendo o que é, o que será e o que foi antes” (*Hes. Th.* 1-2, 38),

“Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida (mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades, de rapina,

enquanto se cumpria a vontade de Zeus), desde o momento em que primeiro se desentenderam o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles” (*Il. I. 1-7*)

Na *Iliada*, o poeta pede para as Musas cantarem sobre a cólera de Aquiles: desde o que levou a sua ira, até os males que ela gerou aos gregos. Na *Odisseia*, o poeta pede que as Musas falem sobre Odisseu e suas aventuras durante o retorno para casa após a destruição de Troia. E na *Teogonia*, o poeta clama para que as Musas lhe contem sobre os tempos passados, isto é, a separação da terra e do céu (deuses Gaia e Urano), a origem dos deuses (os chamados titãs e olímpicos), toda a genealogia divina e como se deu a divisão de suas incumbências, como vemos:

“Dizei como no início os deuses e Terra nasceram, os Rios e o Mar sem fim, furioso nas ondas, os Astros fulgentes e o largo Céu acima, e esses que deles nasceram, os deuses oferentes de bens: como a abundância dividiram, as honrarias repartiram, e também como no início ocuparam o Olimpo muito-dobra. Disso me narrem, Musas que têm morada olímpica, do princípio, e dizei qual deles primeiro nasceu” (*Hes. Th. 109-115*).

Hesíodo jamais poderia saber de tais coisas, visto que não as presenciou, assim como outros acontecimentos que poetas contam sem os terem testemunhado ou sem se sentirem capazes de lembrá-los perfeitamente, como observamos a seguir:

“Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas, pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos, quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis. A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear, nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas, uma voz indefectível e um coração de bronze, a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide, me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion” (*Il.II. 484-491*).

Por essa razão a invocação das Musas é imprescindível. As Musas (nove ao total: Calíope, Clio, Érato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Terpsícore, Talia e Urânia) segundo a genealogia apresentada por Hesíodo, são filhas de Zeus e Memória (*Hes. Th. 25, 53-60*), sendo assim, são a junção do elevado poder divino e da memória, além de possuírem individualmente suas próprias atribuições. Tendo em vista isso, é preciso destacar que a assistência dada pelas Musas aos poetas é menos ligada à “concessão de ‘engenho e arte’ para compor o poema” e mais à “garantia de fidelidade à memória do que se canta” (*BRANDÃO, 1992, p. 47*).

É interessante pontuar que a própria invocação das Musas pelos poetas é uma demonstração e testemunho da crença daquele povo, ao menos parte dele. Vale destacar esse ponto para que não se perca de vista que esses poemas não são apenas histórias, mas também são registros da religião e mitologia dos gregos arcaicos, visto que encontramos

as caracterizações de seus deuses, como entendiam e realizavam seus sacrifícios às divindades, como percebiam a atuação divina nos diferentes acontecimentos e fenômenos que não conseguiam explicar, e o que eles acreditavam que iria agradar ou acender a ira de seus deuses.

Retornando a função da poesia épica de trazer acontecimentos passados à lembrança, ou presentificar o passado, conclui-se que o poeta que a compõe trabalha em cima de algo preexistente. Esse ponto é mais bem compreendido quando passamos a analisar gramaticalmente a origem da palavra grega referente à poesia épica, o que faremos brevemente a seguir.

A palavra de origem grega referente à épica é *ἐπικός*, da forma grega koiné, derivada de *ἔπος*, palavra arcaica. *ἔπος*, por sua vez, significa “palavra”, não a palavra escrita, mas a falada ou contada. Ela é usada em contexto de discurso, promessa, conselho, palavra de uma divindade e outros casos ligados à palavra pronunciada. *ἔπος* no plural *ἔπεα* significa “poesia épica”, o que nos faz concluir que poesia são *ἔπος*, isto é, palavras proferidas. Outro aspecto apreendido gramaticalmente é sobre a arte do poeta. Brandão explica que poeta, segundo o sentido do termo grego, é aquele que *poiein* (do verbo grego *ποιέω*, que significa “fazer”, “criar” “produzir”, ou “produzir de algo que era material”), ou seja, que assim como um artesão ou escultor faz seu vaso e sua estátua a partir de um material preexistente, o “poeta não cria do nada, mas utiliza a matéria preexistente” (BRANDÃO, 1992, p. 44).

Para Brandão o ritmo e a repetição de expressões e cenas são fórmulas ou elementos que cumpriam a função de “fornecer os meios para a improvisação, no ato simultâneo da proferição e da composição” (BRANDÃO, 1992, p. 50). Dessa forma os poetas, ao mesmo tempo que compuseram suas narrativas tendo em vista a tradição que os precedia, as histórias e as mensagens que desejavam contar, eles também se valiam da improvisação, já que inicialmente eram composições orais. As fórmulas reconhecidas ou consagradas pela tradição forneciam ao poeta “os esquemas preliminares de caracterização de seus personagens” (BRANDÃO, 1992, p. 50). Os poetas podiam repetir epítetos de personagens ao trazê-los para cena, ou expressões fixas para narrar determinadas cenas de batalha, banquetes e etc.

As expressões fixas ou a linguagem formular faziam parte de uma técnica elaborada e preservada ao longo das gerações que tinha o intuito de “expressar ideias apropriadas à épica de maneira adequada, e atenuar as dificuldades da versificação” (PARRY, 1971, p. 9 apud MALTA, 2015, p. 187). As fórmulas também poderiam ser

usadas pelo poeta para descanso, ou para preparar uma atmosfera. Segundo Bowra, as passagens recorrentes podiam dar um “colorido emocional aqui e outro acolá” (BOWRA, 1930, p. 96 apud MALTA, 2015, p. 203).

Assim, as expressões formulares são uma grande marca da poesia épica grega e também, como mencionado acima, são uma marca da oralidade dessas composições. Outra marca da oralidade da poesia épica, especificamente a homérica, é sua linguagem artificial. Por se tratar de composições de caráter oral e sua transmissão em vários locais dos antigos territórios gregos, a linguagem da *Iliada* se formou através de uma grande mistura de dialetos antigos, chamada convencionalmente de linguagem homérica, linguagem essa nunca utilizada por nenhuma comunidade grega e tem apenas expressão literária. Essa língua artificial ou poética era “repleta de arcaísmos - no vocabulário, na sintaxe e na gramática - e incongruências: palavras e formas extraídas de diferentes dialetos e estágios distintos de desenvolvimento da língua” (KNOX, 2011, p. 20).

Partindo para a figura do poeta, é interessante destacar que apesar do termo grego para “poeta” ser *ποιητής*, literalmente “poeta”, “compositor de poema”, “autor” e em determinados contextos “compositor de música”, “autor de discurso”, Brandão mostra que, na época homérica, Homero e outros poetas eram designados como aedos ou rapsodos, do grego *αοιδός*, que significa “cantor”, “bardo”, e *ῥαψωδός* que se refere àquele que “recita seu poema”, “a pessoa que recita poemas épicos”, “classe de pessoas que ganham a vida recitando poemas” ou “recitadores profissionais”. Diante desse uso da palavra grega, Brandão compreende que era dada ênfase à função de proferimento do poeta em detrimento da função de composição do poema, já que “o cantor lança sua voz e, neste ato, compõe o canto” (BRANDÃO, 1992, p. 45). Malta sintetiza o capítulo de Albert Lord (LORD, 1960 apud MALTA, 2015, p. 131) sobre a performance no livro *The singer of tales* de 1960 e mostra que o autor defende o papel criador do cantor, em que ele não é apenas um reproduzidor de composições. O cantor, portanto, se apoiava na técnica das fórmulas advindas da tradição, “segundo a qual não havia nem um modelo fixo de texto, a ser rigorosamente respeitado, nem a possibilidade de uma 'improvisação' pura e simples” (MALTA, 2015, p. 131).

Na *Iliada* e *Odisseia* observamos menções ao trabalho dos aedos e passagens em que eles aparecem de fato exercendo seu ofício. Vejamos alguns exemplos a seguir: “Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, para que no futuro sejamos tema de canto para homens ainda por nascer” (*Il.* VI, 357-358), e ainda: “Foram os deuses responsáveis: fiaram a destruição para os homens, para que também os vindouros

tivessem tema para os seus cantos” (*Od.* VIII, 579-580). Esses versos mostram que os homens já compreendiam que seus atos presentes poderiam ser cantados futuramente e também tinham noção do que era digno de ser tema para cantos. Numa perspectiva abordada por Brandão, esses versos demonstram a relação de deuses-musas-poetas. Os deuses eram responsáveis por tecer os feitos “para que os poetas possam tecer os cantos” e, como já vimos, quem ajudava os poetas a lembrar dos acontecimentos passados eram as Musas, estas filhas de Zeus e Memória, portanto, o canto épico era “a soma da memória e do poder divino” (BRANDÃO, 1992, p. 49).

Nas passagens a seguir podemos observar um dos papéis do canto: “Mas depois de afastarem o desejo de comida e bebida, a Musa inspirou o aedo a cantar as célebres façanhas de heróis: em um canto cuja fama chegara já ao vasto céu” (*Od.* VIII, 72-74), “É com grande propósito que cantas o destino dos Aqueus, tudo o que os Aqueus fizeram, sofreram e padeceram, como se lá tivesse estado ou o relato ouvido de outrem” (*Od.* VIII, 489-491). Ou seja, o canto também servia para intensificar e clarificar tanto as conquistas e os atos, quanto as perdas e sofrimentos dos envolvidos. O canto transforma e organiza o particular da experiência vivida, além de trazer e permitir uma renovação de significado e sentimento daquilo que foi vivido.

O verso abaixo destaca a arte do poeta/aedo e como ela é presente e significativa na vida dos gregos arcaicos:

“Mas **muda agora de tema e canta-nos** a formosura do cavalo de madeira, que Epeu fabricou com a ajuda de Atena: o cavalo que o divino Ulisses levou para Acrópole pelo dolo depois de o ter enchido com os homens que saquearam Ilion. **Se estas coisas me contares na medida certa**, direi a todos os homens que na sua benevolência o deus te concedeu a dádiva do canto inspirado’. Assim falou: ‘e o aedo incitado, começou por preludiar o deus, revelando depois o seu canto. **Tomou como ponto de partida** o momento em que tinham embarcado nas naus bem construídas...’” (*Od.* VIII, 492-501, friso nosso).

Essa passagem do Canto VIII da *Odisseia* é referente ao momento em que Ulisses, passando-se por um estrangeiro sem revelar sua identidade, esteve no palácio de Alcino e desfrutou dos cantos do aedo Demódoco. Demódoco cantou sobre muitos temas, como a guerra de Troia, as façanhas dos heróis, os amores dos deuses Ares e Afrodite, também atendeu a pedidos de Ulisses e cantou sobre o famoso “cavalo de Troia”. Portanto, observamos que, ao mesmo tempo que os aedos/poetas narravam histórias conhecidas, eles tinham a liberdade de contá-las à sua maneira.

Os poetas possuíam técnicas que levavam os ouvintes ao deleite e a experienciar diferentes emoções, porém as histórias contadas também tinham grande impacto. Eram histórias que, ainda que fossem de um tempo distante, os ouvintes podiam se relacionar,

se conectar, ouvir e aprender sobre seus deuses, além de reforçar suas crenças. A literatura grega bebia da fonte da vida humana “com todos os seus dilemas, alegrias, decepções, erros e acertos” (GONÇALVES, 2014, p. 14).

1.1 A *ILÍADA*

A *Iliada*, que é considerada a epopeia mais antiga do mundo grego antigo, narra os momentos finais do último ano da lendária Guerra de Troia, que supostamente durou uma década, tendo como protagonistas gregos e troianos. O conflito foi originado pelo "sequestro" da espartana Helena, esposa do rei Menelau de Esparta, pelo príncipe troiano Páris. Embora a epopeia não descreva todos os eventos da guerra, ela é rica em digressões e passagens que fazem referência a eventos anteriores, permitindo uma compreensão mais completa da magnitude do conflito.

A *Iliada* é um valioso registro dos pensamentos e valores de alguns grupos sociais da Grécia do período arcaico. Nos seus XXIV cantos é possível observar como homens e mulheres da Grécia Antiga entendiam o divino, como se relacionavam com ele e o que esperavam dele. Mas mais do que isso, mostra como eles, na prática, se comportavam perante suas crenças, como adoravam aos seus *δαίμονες* (*daímones*⁴) e como os rituais religiosos, e sua religiosidade no geral, estão ligados, conexos, à aspectos sociais e políticos da vida privada e pública, como W. Burkert (1977), M. I. Finley (1990) e J. P. Vernant (2009) defendem.

Os gregos antigos acreditavam que o conjunto de cantos e versos da *Iliada* e da *Odisseia*, possivelmente de fins do século VIII a.C ou início do século VII a.C, eram de autoria de um único grande poeta épico, o denominado Homero. Segundo a tradição, Homero tem sua origem na região da Jônia, no Egeu oriental. Para Heródoto, Homero teria vivido numa época anterior à dele, cerca de quatrocentos anos antes, no século IX a.C.. Aristarco de Samotrácia, famoso estudioso de Homero do século III a.C., acreditava que o poeta seria de uma época pós guerra de Troia, cerca de cem anos depois (KNOX, 2011, p. 10). Porém não há registros de sua data de nascimento, ou mesmo de sua existência. A cultura material traz um busto do autor, atualmente no *Neus Museum* de Berlim, contudo este é de época posterior ao período arcaico.

⁴ *Daimon* vem do grego *δαίμων* que significa deus, divindade, Ser divino. Na mitologia grega, *daimon* se refere a todo Ser tido como divino, para além dos deuses olímpicos, do célebre Panteão grego (Zeus, Hera, Atena, Apolo, Afrodite...).

No século XVIII se desenvolveu um movimento crítico quanto a formação e autoria dessas duas principais epopeias gregas, no século XIX esse movimento adquiriu maior forma, e ficou conhecido como a “Questão Homérica” (MALTA, 2015, p. 19). No século XVIII os principais nomes ligados à crítica aos poemas homéricos foram o francês François Hédelin, o italiano Giambattista Vico, o inglês Robert Wood e o maior deles, o alemão Friedrich A. Wolf.

Hédelin destacou as inconsistências (morais, estilísticas e narrativas) encontradas na *Iliada*, juntou ao que se sabia sobre a atividade rapsódica e a ausência de escrita, e concluiu que esse trabalho não poderia ser de um único autor. Para ele, Homero nunca existiu e a *Iliada* teria sido o resultado de um compilado de cantos surgidos de maneira independente e depois reunidos por Pisístrato. Para Vico os poemas homéricos possuíam um conteúdo verdadeiro, refletiam os primeiros tempos da Grécia e Homero seria uma ideia ou caráter heróico de homens gregos, ou seja, tirou de Homero uma existência real e o consagrou de um valor simbólico. Já Wood acreditava que Homero havia sido um poeta real e mais, um gênio que conseguiu pintar um retrato contundente e preciso de um período recuado da Grécia antiga (MALTA, 2015, p. 21-38).

Wolf defendia que os poemas homéricos

“surgiram como cantos menores, numa época em que não havia escrita e a possibilidade de se criar obras muito extensas (por volta de 950 a.C.), e foram assim transmitidos por rapsodos ao longo de 400 anos, durante os quais foram sofrendo expansões e alterações; no século VI, graças à atuação de Pisístrato, eles foram compilados e postos por escrito, ganhando assim unidade” (MALTA, 2015, p. 47)

O autor também apontava Homero como o compositor da maior parte dos cantos originais, texto esse que não pode ser recuperado. Wolf então lança as sementes da corrente analítica que propõe a *Iliada* e a *Odisseia* não como produções inspiradas de um único homem, mas “organismos vivos” (MALTA, 2015, p. 73). Os estudiosos dessa corrente buscavam nas inconsistências o que era autêntico ou de Homero e o que era acréscimo tardio ou de um imitador (MALTA, 2015, p. 74). Em oposição a essa visão, Gregor Nitzsch via em Homero, não o autor de cantos menores, mas aquele que se valeu desse material disperso para construir suas grandes narrativas através da escrita. Esse argumento de Nitzsch estaria próximo do que seria defendido pela corrente unitarista no fim do século XIX e início do XX (MALTA, 2015, p. 77). Maurice Bowra ligado a essa corrente entendia que somente um grande poeta para ser capaz de produzir um grande poema e que a tradição fornecia regras e procedimentos, mas não provia a inspiração

(MALTA, 2015, p. 109). E dentro dessa corrente, Murray afirmava que era quase impossível “encontrar um unitarista ‘puro’, porque não se podia pensar num Homero produzindo subitamente e espontaneamente suas duas grandes obras” (MALTA, 2015, p. 113). Ou seja, havia a questão levantada quanto a autoria individual de cada texto, *Iliada* e *Odisseia*, quanto a autoria dessas duas obras como sendo o conjunto de um mesmo autor ou não.

Os debates em torno dos poemas homéricos não pararam no campo da autoria, mas questionaram a respeito de qual tempo histórico aquelas epopeias tratavam. Havia aqueles que defendiam que os poemas tratavam da época micênica, outros que retratava a “Idade das Trevas”, outros que discordavam de se tratar de um tempo específico e ainda outros que defendiam que as epopeias remetiam à época do próprio poeta, no período arcaico, ou que refletiam um amálgama de tempos históricos (MALTA, 2015, p. 102). Além disso, também se debatia em relação à oralidade do poema.

Milman Parry defendia a hipótese de que a poesia homérica era oral, diante do uso de uma técnica formular e mais tarde ditada a ponto de ganhar a forma escrita (MALTA, 2015, p. 130). Albert Lord nessa mesma perspectiva apontava as duas epopeias gregas como textos orais ditados “frutos da atividade conjunta de um escriba e um cantor iletrado na segunda metade do século VIII a.C.” (MALTA, 2015, p. 134).

A partir da década de 80, Gregory Nagy, dentre outros autores como John Foley, se tornou um nome de grande influência nos recentes estudos homéricos. As maiores contribuições de Nagy estão ligadas à “relação entre oralidade e escrita na transmissão e fixação do texto”, superando a teoria do texto oral ditado, e a outra “centrada num modo de editar os poemas que leve em conta seu caráter oral” (MALTA, 2015, p. 147). Nagy defendeu a hipótese de que a *Iliada* e a *Odisseia* passaram por cinco diferentes períodos de desenvolvimento, que vai desde um período mais fluido, sem texto escrito no segundo milênio a.C. à metade do século VIII, até um período relativamente mais rígido, com “escritura” no século II a.C. em diante (MALTA, 2015, p. 147).

André Malta conclui seu livro, *A Musa Difusa - Visões da oralidade nos poemas homéricos*, enfatizando que não somente a *Iliada* e a *Odisseia* eram dominadas pela oralidade, mas toda a poesia arcaica grega (MALTA, 2015, p. 220). Toda essa poesia foi criada no contexto de uma cultura oral e se manteve assim por séculos, mesmo após a introdução do alfabeto. Outro ponto a se destacar é que sua qualidade singular não é argumento suficiente para que “se defenda uma interferência da escrita na sua composição. É mais fácil imaginar que as circunstâncias históricas, culturais e poéticas

da Grécia Antiga são responsáveis por esses produtos inigualáveis” (MALTA, 2015, p. 220 e 221). Por fim, sobre o autor da *Iliada* e da *Odisseia*, Malta acredita ser uma concepção romântica pensar em um autor original e se volta a pensar nas obras como um produto gradual, “fruto da cooperação de sucessivos cantores por um vasto e indeterminado período” (MALTA, 2015, p. 221 e 222).

Assim como vimos, a *Iliada* e também a *Odisseia* abrem caminhos para inúmeras discussões como a oralidade dos poemas e sua fixação, a questão da sua autoria, gênese e desenvolvimento. Porém, mais do que a história em torno desses textos, o que nos interessa particularmente nesta pesquisa são as histórias contidas neles. É através dessas narrativas que, por exemplo, podemos compreender tão profundamente a deusa Afrodite. Em cada um dos textos podemos apreender aspectos fundamentais do seus poderes e personalidade, sendo assim fontes caras a esta dissertação.

Com um total de 15.693 versos hexâmetros, a *Iliada* é dividida artificialmente em XXIV Livros ou Cantos de tamanho desigual, identificados pela tradição manuscrita com as letras maiúsculas do alfabeto grego (A, B, Γ, Δ, E, Z, H, etc.). Ela é uma das obras gregas mais traduzidas para o português. Temos as traduções de Manuel Odorico Mendes (1874), Carlos Alberto Nunes (1940) e Fernando C. de Araújo Eric (1996), com muitas reedições em anos posteriores. As mais recentes são as de Haroldo de Campos (2003), Frederico Lourenço (2013) e de Trajano Vieira (2020).

A narrativa da *Iliada* se passa em tempos de guerra, grande parte da sua ação se situa no campo de batalha. Contudo, essa guerra definitivamente não é apenas uma questão humana. Ela se inicia em função de uma competição entre deuses⁵ e é conduzida, manobrada, em sua maior parte do tempo, pelos próprios deuses. Estes debatem em concílio, enquanto bebem néctar saboroso, o destino da guerra, eles observam de cima a cidade dos Troianos e pensam em conjunto “se de novo agitaremos a guerra maligna e o fragor tremendo da refrega, ou se estabeleceremos a amizade entre as duas partes” (*Il.* IV. 14-16), tudo dependia do que fosse “agradável e aprazível para todos” (*Il.* IV. 17).

O classista inglês Geoffrey Kirk destaca que as súbitas interrupções das descrições de cenas de batalha para cenas no Olimpo, no qual aparecem os deuses debatendo e planejando ajudar seus favoritos ou então Zeus pesando em sua balança o destino dos homens, são uma fórmula constante para evitar “a ameaça da monotonia, porque proporcionam uma mudança total de atmosfera” (KIRK, 1962, p. 345). Ele ainda continua

⁵ Episódio descrito nos *Cantos Cíprios*.

pontuando que são nesses momentos em que é permitido aos deuses todo tipo de qualidades não heróicas (KIRK, 1962, p. 345).

O Olimpo é dividido entre os que atuam em favor dos gregos, como Hera, Atena, Tétis, Poseidon, e os que atuam em favor dos troianos, como Afrodite, Ares, Apolo, dando força, coragem e ímpeto. Há deuses que inclusive lutam nas fileiras de batalha, como a própria Afrodite, atuação esta que analisaremos no capítulo seguinte. Os próprios humanos esperam essa ajuda, e recebê-la não é nenhum demérito para os heróis, pois aqueles que individualmente recebem a ajuda divina provam ser merecedores, o deus teria visto neles uma espécie de vencedor. A guerra inteira é marcada por sacrifícios, por suas mais variadas razões, assim como banquetes, refeições, festins compartilhados e libações. Logo, apesar de ser um cenário de guerra e derramamento de sangue, o religioso não se distancia em momento algum.

1.2 A *ODISSEIA*

A *Odisseia*, embora mais curta em comparação à *Ilíada*, é uma epopeia com aproximadamente 12.000 versos hexâmetros divididos em XXIV cantos. Nessa obra, a guerra já foi encerrada e os heróis gregos iniciam suas jornadas de retorno às suas terras natais. Essa narrativa épica apresenta uma temática poderosa, abordando questões relacionadas à memória, ao desejo humano e à necessidade de retornar para casa (MARTIN, 2018, p. 20). Como destaca Martin, a *Odisseia* é uma narrativa que cativa o leitor pela sua profundidade e complexidade (MARTIN, 2018, p. 20).

As três linhas narrativas principais são a Telemaquia (cantos I-IV), espécie de preâmbulo, o retorno dos Aqueus, Nestor e Menelau, em que falam de suas aventuras e Telêmaco que parte de Ítaca para encontrar estes heróis e indagá-los sobre seu pai; As aventuras de Ulisses e sua narrativa aos feácios (cantos V-XIII). Por fim, os Cantos XIII-XXIV relatam a chegada de Ulisses à Ítaca, sua vingança, o massacre dos pretendentes à mão de Penélope e o reconhecimento de Ulisses pela esposa (CERQUEIRA, 1992, p. 57-58). Essas três linhas narrativas principais podem ser subdivididas em episódios menores com estruturas autônomas e essas micronarrativas são “como fios dispersos que foram cuidadosamente entrelaçados, de forma a construir um novelo” (PESSANHA, 1992, p. 35).

A *Odisseia* possui uma trama centrada nas viagens, aventuras e reencontros de suas personagens, com destaque para a figura de Ulisses. Diferentemente de outros heróis

épicas, como Aquiles e Eneias, que são retratados como figuras imponentes e reverenciadas, Ulisses é apresentado como um personagem mais humano e próximo do leitor, com suas fraquezas, falhas e virtudes. Segundo Lourenço, ele é a "figura que sofre", um herói que enfrenta desafios e dilemas morais, mente, mata e sobrevive, abraçando as múltiplas experiências que lhe são apresentadas ao longo de sua jornada (LOURENÇO, 2011, p. 96 e 97).

A presença da deusa Afrodite na narrativa da *Odisseia* é menos frequente em comparação com sua participação na *Iliada*, o que suscita reflexões pertinentes, especialmente pelo fato de que esta última é uma história predominantemente sobre guerra e batalhas, enquanto Afrodite não é descrita diretamente como uma deusa ligada a guerra, mas se faz tão ativa em diversos momentos importantes e decisivos destas. Uma conjectura plausível para essa discrepância reside no fato de que a ação narrativa da *Iliada* se desenrola em Troia, a terra de seu povo dileto e de seu filho, o que a impulsiona a se envolver diretamente no conflito bélico. Já na *Odisseia*, conforme mencionado, o foco está em Ulisses e nos retornos dos heróis gregos às suas casas, assuntos que não estão no âmbito de interesse da deusa, ao contrário da deusa Atena, que se faz presente por se tratar de seus protegidos. Apesar disso, Afrodite é a protagonista do episódio marcante cantado por Demódoco no palácio de Alcino, que narra os "amores de Ares e Afrodite da linda coroa" (*Od.* VIII. 267). Nesse episódio, o leitor é apresentado à relação entre Afrodite e Ares, assim como a seu magnetismo perante os deuses, uma vez que Hermes também manifesta seu desejo por ela, mesmo sob correntes (*Od.* VIII. 340-342).

1.3 OS HINOS HOMÉRICOS

Os *Hinos Homéricos* são compostos por 2.227 versos distribuídos irregularmente entre 33 poemas de tipo *rapsódico*⁶ dedicados a 22 divindades gregas. A data de composição de cada um desses hinos é indeterminada, mas supõe-se, diante da notícia mais antiga que se tem sobre sua existência em Tucídides (III. 104), que a composição já estava completa por volta da metade do século IV a.C.. Suas temáticas são variadas, mas há o foco nos relatos míticos, na lista de atributos dos deuses, nos dons das divindades, suas relações entre si e com os humanos.

⁶ Declamado sem acompanhamento musical específico (RIBEIRO JR.. 2010. p. 45).

Os hinos tinham um papel importante durante os festivais das comunidades, eles serviam como proêmios aos coros e cantos épicos, as danças, jogos e competições diversas. Esses festivais eram uma combinação de cerimônia religiosa, festa e competições esportivas, como as festas pan-helênicas, por exemplo. Na ocasião dos grandes jogos que reuniam concorrentes de todo o mundo grego, concursos musicais, coreográficos e poéticos também eram inclusos. Seja na forma de um organizado concurso ou na forma de complemento dos Jogos “os poetas vêm recitar versos, os músicos tocar, cantar e fazer dança” (AMOURETTI e RUZÉ, 1993, p. 146). A utilização dos hinos em festivais aparece na *Odisseia*, no Canto VIII, quando no palácio de Alcino em meio a um festim com suntuoso banquete, com danças por exímios bailarinos, é convocado o aedo Demódoco que passa entoar um belo canto, com sua lira de límpido som, sobre os “amores de Ares e Afrodite da linda coroa” (v. 267).

A palavra “hino” (gr. ὕμνος) só aparece de fato na *Odisseia* (VIII. v. 449) quando Alcino comenta com sua esposa que Ulisses se deleitaria com o jantar “ao som do hino cantado”. Nesse momento, “hino” não tem um valor ou significado religioso intrínseco. Na introdução dos *Hinos Homéricos* pela editora UNESP, Wilson A. Ribeiro Jr. evidencia que originalmente a palavra referia-se a um simples canto ou poema e que sua conotação religiosa viria só depois (RIBEIRO JR., 2010, p. 40). De fato, atualmente ὕμνος é traduzido, segundo o dicionário Liddell-Scott, como “hinos, música festiva, ode em louvor a deuses ou heróis”.

Os *Hinos Homéricos* são particularmente poemas religiosos por seu caráter invocativo e sua composição voltada a relembrar as ações dos deuses perante a comunidade. Ao iniciar o hino, os rapsodos evocavam a divindade homenageada, clamando sua presença, o que os trazia para a cerimônia. Ou fazia isso a partir de uma divindade mediadora. Nos hinos à Afrodite é possível ver as duas formas. “Conta-me, Musa, sobre os trabalhos de Afrodite de ouro [...]” (*h. Hom. 5. 1*). “Cantarei a bela Afrodite de coroa de ouro [...]” (*h. Hom. 6. 1*).

Essa invocação, na realidade, faz parte da estrutura básica dos hinos homéricos. Os hinos iniciam-se com uma introdução, chamada *invocatio*, em que aparece o nome e epíteto do deus ou a deusa mediadora (geralmente as Musas). Em sequência vem a narrativa propriamente dita, chamada de *pars epica*, composta pelo mito que revela os dons e atribuições da divindade e pelas localidades atreladas a ela (como no caso de

Afrodite⁷). E o hino é finalizado com uma despedida, a *precatio*. Esta parte final contém uma saudação, uma prece (pedidos) e a anunciação de um próximo canto, seja à própria divindade em questão ou a outra que se seguiria. A saudação aparece nos três hinos à Afrodite com “Salve” (gr. *χαῖρε*). Já a prece aparece somente nos *h. Hom. 6* e *h. Hom. 10* na forma de pedido. “Permita-me arrebatrar a vitória neste concurso e dá-me compor meu canto” (*h. Hom. 6. 19-20*) e “dá-me um canto sedutor” (*h. Hom. 10. 5*). Por fim, a anunciação de um próximo aparece nos três hinos. No *h. Hom. 5* o rapsodo avisa que passará para outro hino e nos *h. Hom. 6* e *h. Hom. 10* ele declara, com uma mesma fórmula, que retornará a ela em outro canto. “E eu pensarei ainda em ti em outro canto” (*h. Hom. 6. 21* e *h. Hom. 10. 6*)

No Hino Homérico 5, dedicado a Afrodite, é possível observar a amplitude dos seus poderes, os quais incluem a capacidade de manobrar a mente dos humanos, manipular os deuses e dominar a fauna e a flora. A magnitude e o irresistível poder de Afrodite são evidenciados pelo desconforto dos próprios deuses em relação a ela, a ponto de Zeus armar um plano de vingança contra a deusa. A narrativa também apresenta o encontro de Afrodite com o humano Anquises, resultando na concepção do herói troiano Eneias. A descrição deste encontro demonstra o poder e a potência da deusa, aspectos que serão explorados em detalhes no capítulo subsequente.

Os dois outros hinos que são dedicados à deusa Afrodite, o *Hino Homérico 6* e *10*, são consideravelmente menores em extensão se comparados ao *Hino Homérico 5*. O *Hino Homérico 6* descreve a chegada da deusa em Chipre, onde é acolhida pelas Horas e adornada por elas, além de narrar sobre a beleza da deusa e o desejo que os imortais sentiam por tê-la como esposa. Por sua vez, o *Hino Homérico 10* associa a deusa a outra região até então não mencionada, Salamina, e reforça sua origem na ilha de Chipre.

1.4 A TEOGONIA

Hesíodo, nascido na região da Beócia por volta de 700 a.C., estabelece na sua obra *Teogonia* a genealogia dos imortais, organizando e ordenando as origens, linhagens e gerações divinas, além de ter fixado as origens do mundo (cosmogonia), do sacrifício, do

⁷ Afrodite é associada a Chipre (*h. Hom. 5. 2, 58, 66*) e (*h. Hom. 6. 2*), a Citera (*h. Hom. 5. 175*) e (*h. Hom. 6. 19*). E em *h. Hom. 10*, o hino mais curto dedicado à Afrodite se menciona Chipre, Citera e Salamina conjuntamente.

fogo e da mulher. Ele foi responsável por apresentar uma sistematização da vivência religiosa grega tão plural no tempo e espaço.

O empreendimento de classificação cronológica e catalogação das gerações dos seres divinos feitos por Hesíodo era algo novo, segundo o arqueólogo inglês Hugh G. Evelyn-White a *Teogonia*⁸ é o único poema completo do grupo genealógico “que traça desde o início das coisas a descendência e vicissitudes das famílias dos deuses” (EVELYN-WHITE, 1982, p. 20).

Essa ordenação, segundo a historiadora norte-americana Sarah Pomeroy, moldou e provavelmente correspondeu às ideias que os gregos como um todo possuíam acerca das origens dos seus deuses. Pomeroy entende a *Teogonia* como “a versão modelo grega da evolução divina” (POMEROY, 1995, p. 2). Nessa mesma perspectiva, a historiadora francesa Pauline Schmitt-Pantel aponta os textos de Hesíodo como canônicos no pensamento grego, “como relatos da criação da ordem atual do mundo” (2003, p. 133). Além disso, como base dos valores gregos, no que se refere à oposição dos extremos: justiça (gr. δίκη) e excesso, desmedida (gr. ὕβρις).

A *Teogonia* não possui um enredo dramático como a *Iliada* e a *Odisseia*, o princípio unificador da sua narrativa é a sistematização das descendências de cada geração dos imortais. E justamente por não haver uma história propriamente dita no estilo homérico, ela já foi muitas vezes considerada um poema menor (no sentido de qualidade) comparado aos atribuídos a Homero. Evelyn-White chegou a caracterizá-la como “uma colocação meramente artificial de fatos” (EVELYN-WHITE, 1982, p. 11), além de inseri-la na fase de declínio do épico grego⁹. Porém o arqueólogo também considera que as virtudes literárias de Hesíodo são de caráter mais técnico, como a habilidade magistral para estruturar longas listas de nomes (1982, p. 28).

Para além dessas questões que evidenciam a importância e primazia da obra de Hesíodo para a ordenação e disposição das genealogias míticas que em muito fundamentam as crenças gregas do período arcaico, ela é essencial para este trabalho à medida que confere ao nosso objeto de pesquisa, Afrodite, um nascimento singular, cheio de particularidades que enriquecem o estudo acerca da deusa.

⁸ Paul Veyne identifica como sendo uma segunda espécie de literatura mitológica, “a das genealogias míticas, que como com a Ehoiai, as etiologias, as narrativas das fundações, história ou epopéias locais” (2014, p. 48)

⁹ O inglês compreendia que o épico grego passou por três fases usuais: a de desenvolvimento, de maturidade (desta faz parte a *Iliada* e a *Odisseia*) e a de declínio (*Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, ambos poemas de Hesíodo). (EVELYN-WHITE, 1982, p. 9)

O episódio do nascimento de Afrodite das genitais de Urano é retomado na obra de Platão *O Banquete* (380 a.C.). Platão é quem melhor cristaliza a existência de contradições com relação à deusa Afrodite, pelo menos no que se refere ao seu nascimento. Através do discurso de Pausânias, Platão dicotomiza a figura de Afrodite em Afrodite Urânia e Afrodite Pandemia: “[...] sabemos que sem Amor não há Afrodite. Se, portanto, uma só fosse esta, um só seria o Amor; como porém são duas, é forçoso que dois sejam também os Amores” (Plat. Sym. 180a, trad. Harold N. Fowler). Ambas estão ligadas ao seu tipo de nascimento, com e sem a presença feminina.

A Afrodite Urânia é a Afrodite originada unicamente da participação masculina de Urano, esta é vista como superior, espiritual, sublime, e nela o amor não está ligado à cobiça e à lascividade carnal. É o amor pelos mancebos, ainda segundo o discurso de Pausânias. Já a Afrodite Pandêmia é a vulgar, a carnal e o amor de homens inferiores. Esta é fruto da união de Zeus e Dione e por ter havido a participação feminina, o amor aqui é desvairado, ligado somente aos prazeres sexuais, é o amor pelas mulheres (Plat. Sym. 180c). Platão distingue também o amor gerado por cada uma delas do seguinte modo: “É forçoso então que também o Amor, coadjuvante de uma, se chame corretamente Pandêmio, o Popular, e o outro Urânio, o Celestial.” (Plat. Sym. 180c).

Além de todo o processo de nascimento da deusa, encontramos na *Teogonia* qual é a sua terra de origem, a qual geração divina ela pertence, quais seres podem ser identificados como seus “irmãos”, quais são os epítetos que caracterizam a deusa, entre outros. Hesíodo descreve diretamente seus dons e incumbências, mas sua narrativa permite a apreensão de outras esferas de atuação de Afrodite, ligando-a ao mar e à noite. No poema também observamos brevemente sua relação com o deus Ares e os filhos resultantes da união. Todas essas questões serão pontuadas no capítulo seguinte.

1.5 OS CANTOS CÍPRIOS

Os *Cantos Cíprios* fazem parte dos *Ciclos Troianos*, um conjunto de poemas épicos relacionados com a Guerra de Troia. Esses poemas podem ser descritos em duas partes principais, uma que descreve “os acontecimentos anteriores e posteriores aos eventos descritos na *Ilíada*; outra parte relata o retorno dos guerreiros gregos aos seus lares, depois de muitos anos de lutas, e relaciona-se com a *Odisseia*”¹⁰.

¹⁰ RIBEIRO JR., Wilson A. Os poemas cíclicos. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: greciantiga.org/arquivo.asp?num=0582. Data da consulta: 22/11/2022.

Os poemas ligados ao *Ciclos Troianos*, além dos *Cantos Cíprios*, são a *Etiópia* de Arctino de Mileto, a *Pequena Ilíada* de Lesques de Mitilene, *A Destruição de Troia* de Arctino de Mileto, *Os Retornos* de Agias de Trezena e a *Telegonia* de Êugamon de Cirene.

Os *Cantos Cíprios* tendo como seu autor, supostamente, Estasino de Chipre (NAGY, 2006, p. 28), de meados do século VI, possui 11 livros e tratam do tema das origens da Guerra de Troia até o início da *Ilíada*. Apesar de trazer acontecimentos anteriores à *Ilíada*, o texto foi escrito séculos depois, e em resumo apresenta as “núpcias de Peleu e Tétis, o julgamento de Páris, o rapto de Helena, a formação do exército grego, a primeira expedição a Troia, a segunda reunião em Áulis e o sacrifício de Ifigênia, e os primeiros nove anos de guerra”¹¹.

Nos *Cantos Cíprios* observamos o papel de Afrodite sobre o início do desentendimento entre gregos e troianos e por consequência a famosa Guerra de Troia. Observamos a astúcia da deusa em arquitetar um plano para unir Alexandre/Páris e Helena, tirando-a de sua terra natal em Esparta, pelo mar e à noite, aspectos que marcam traços da deusa, como veremos no próximo capítulo.

Portanto, nossas fontes marcam o período arcaico e o desenvolvimento do pensamento grego antigo. Seus ricos conteúdos e narrativas apresentam diversos aspectos da deusa Afrodite, no que se refere às suas relações com outros deuses e humanos, suas esferas de poder, suas áreas de atuação e a dimensão do seu domínio. Quando contrapomos os textos e analisamos o contexto narrativo daquilo que é escrito sobre Afrodite através das vozes presentes no texto, o entendimento sobre a deusa é ampliado.

Um bom exemplo está na análise de Violaine S. Cuchet sobre a governadora da Eólida Mania na obra *Helênicas* de Xenofonte¹². Cuchet mostra que na narrativa, o único olhar depreciativo à personagem viria do homem que mais adiante a assassinaria. A historiadora então conclui que ao contrário de uma análise apressada e superficial do texto que tomaria esse enunciado como uma opinião geral dos gregos com relação às mulheres no poder, a análise do contexto permite relativizar o alcance do julgamento sexista deste homem. De maneira similar, uma análise cuidadosa do texto, considerando os diversos

¹¹ RIBEIRO JR., Wilson A. Estasino / Cantos cíprios. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: greciantiga.org/arquivo.asp?num=0749. Data da consulta: 22/11/2022.

¹² CUCHET, Violane S. *Comment écrire une histoire mixte de l'Antiquité?*. In: I JORNADA ARCAIA: GÊNERO E ANTIGUIDADE: PROBLEMAS E MÉTODOS, 2021. Evento on-line organizado pela Catédra UNESCO Archai sobre as Origens Plurais do Pensamento Ocidental, UnB Programa de Pós-Graduação em Metafísica, UnB Núcleo de Estudos Clássicos e UnB Red Brasília-Buenos Aires de Filosofia Antigua.

níveis e ângulos da narrativa, em paralelo com um olhar de gênero, torna possível uma leitura mais profunda e atenta sobre a deusa.

2. AFRODITE ATRAVÉS DOS DIVERSOS ÂNGULOS NARRATIVOS

A deusa Afrodite por vezes é descrita a partir de uma imagem convencional ou canônica de “ícone da feminilidade, a encarnação do amor e da beleza, alternadamente associada à graça, ternura e harmonia, ou à sedução e ao engano” (PIRONTI, 2010, p. 119). Afrodite também aparece representada com uma “imagem unidimensional da deusa como sedutora” por razão de um “apelo sexual especificamente feminino” (KENAAN, 2010, p. 49) Essas imagens ou rótulos precisam ser questionadas, ressignificadas e reformuladas.

Questionada porque gênero, como evidencia Judith Butler, nem sempre é constituído de forma consistente ou coerente nos diferentes contextos históricos e é impossível separá-lo das interseções políticas e culturais em que é produzido e mantido (BUTLER, 1990, p. 6). Por isso é preciso abdicar de noções preconcebidas de feminino e masculino a fim de pensar sobre a deusa Afrodite, principalmente por se tratar de uma divindade.

Ressignificada porque o “amor” que faz parte da esfera de poder da deusa não é o amor romântico, como pode ser equivocadamente interpretado, e ele se relaciona a outras facetas do seu poder. Por fim, reformulada porque a deusa é complexa, plural, com múltiplas facetas, não deve ser resumida a fórmulas simples e engessadas. Dessa forma, “abandonar as definições prévias do domínio de Afrodite é, portanto, uma condição para lançar luz sobre alguns aspectos de Afrodite geralmente obscurecidos pelo rótulo comum de ‘a deusa do amor’” (PIRONTI, 2010, p. 119). Assim, com uma análise cuidadosa das narrativas dos poemas épicos em seus diversos ângulos através da Narratologia e dos Estudos de Gênero poderemos ampliar a imagem que temos sobre a deusa, imagem já bastante renovada pela cultura material, mas que também precisa/pode ser resgatada na poesia.

A Narratologia é a ciência que estuda os textos narrativos, tendo seu início como campo de estudo e atuação no contexto de expansão do estruturalismo francês nos anos 1960 e 1970. Embora a Narratologia tenha evoluído muito desde sua primeira menção por Todorov em 1960, o estruturalismo continuou a influenciar a disciplina, fornecendo uma estrutura teórica e metodológica para sua análise dos textos narrativos. Em particular, o estruturalismo marcou a Narratologia através da noção da importância de um estudo das relações entre os elementos a fim de se definir a estrutura de um sistema (FONSECA, 2019, p. 14). Como resultado, a Narratologia busca compreender os textos

narrativos como sistemas complexos e dinâmicos, cujas partes estão interconectadas de maneiras precisas e significativas. Uma descrição universal desse sistema poderia fornecer um conjunto de ferramentas analíticas para explicar qualquer texto narrativo em particular (FONSECA, 2019, p. 17). A Narratologia, portanto, oferece uma abordagem sistemática e abrangente para a análise dos textos narrativos, destacando a importância do estudo das relações entre os elementos e da estruturação do texto como um todo coeso e significativo.

O narratólogo francês Gérard Genette, por exemplo, em sua obra *Discurso da Narrativa*, evoca alguns pressupostos estruturalistas e apresenta um estudo das múltiplas possibilidades de organização da narrativa, “obedecendo a uma vontade de sistematização e integrando as várias modalidades da sua efetivação” (GENETTE, 2007, p. 11). A Narratologia não se propõe a formular como deve ser produzido um livro, filme, peça teatral ou o que quer que seja imbuído de narrativa, mas sim como eles funcionam enquanto textos narrativos. Dessa forma, a Narratologia se apresenta como uma ferramenta importante para a organização e sistematização da análise de narrativas épicas do período arcaico que tratam ou apresentam a deusa Afrodite.

Antes de prosseguir com as análises narrativas que evidenciam a pluralidade da deusa Afrodite, no entanto, é fundamental entender o que é a narrativa e como as fontes utilizadas nesta dissertação se encaixam nos critérios e conceitos da Narratologia. Através da compreensão dos elementos estruturais e organizacionais da narrativa, é possível analisar de forma mais clara e profunda a forma como a deusa Afrodite é representada em diferentes textos e tradições literárias.

2.1. O QUE É A NARRATIVA?

Obras introdutórias à Narratologia, tais como *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature* (2004) de Irene de Jong, René Nunlist e Angus Bowie, *The Cambridge Companion to Narrative* (2007) de David Herman, *An Introduction to Narratology* (2009) de Monika Fludernik, *Uma Introdução aos Fundamentos da Narratologia* (2019) de Keven Fonseca, focam em discutir principalmente o conceito de narrativa e o que se enquadraria nessa categoria, assim como os conceitos e diferenças de narração, história, discurso e enredo.

Os critérios e o conceito exato do que definiria um texto como narrativo ainda é algo muito debatido. No uso popular, a narrativa está ligada simplesmente ao verbo e ao

ato de narrar, podendo ser encontrada “onde quer que alguém nos diga algo: um locutor na rádio, um professor na escola, um colega de escola no parquinho” (FLUDERNIK, 2019, p. 2). Há uma tendência, segundo Marie-Laure Ryan, de se dissolver “narrativa” em “crença”, “experiência”, “pensamento”, “explicação” e isso parte da própria popularidade da palavra e seu uso excessivo (RYAN, 2007, p. 22). A narrativa também é muitas vezes entendida, tanto popularmente quanto pelos primeiros narratologistas, como uma cadeia de eventos que levam a uma conclusão, um final ou uma lição. Contudo, isso faria com que todos nós fôssemos narradores, já que em nossas conversas, nas histórias que contamos, enfatizamos “como ocorrências específicas ocasionaram ou influenciaram os eventos subsequentes”, além disso, nossas próprias vidas são marcadas por numerosos obstáculos e ocasiões que nos levam “ao estado atual das coisas e que pode ainda ter mais voltas imprevisíveis e desenvolvimentos inesperados” (FLUDERNIK, 2019, p. 2).

Fludernik também mostra que o significado da narrativa na cultura humana pode ser observado a partir do fato das culturas escritas, e eu acrescentaria as culturas ágrafas também, buscarem suas origens e explicações a diversos acontecimentos e fenômenos nos mitos, além de deixá-los registrados para posteridade (FLUDERNIK, 2019, p. 2). Esses registros podem ser de forma escrita ou oral, com as narrativas sendo contadas/cantadas ao longo das gerações, como ocorreu durante muito tempo com os mitos na cultura grega. É em função dessa busca pelas origens e explicações nas narrativas míticas que surgiu o que Paul Veyne denomina como “segunda espécie de literatura mitológica”, sendo: a das genealogias míticas, as etiologias, as narrativas de fundações, histórias ou epopeias locais (VEYNE, 2014, p. 48). Essa literatura focava em explicar uma coisa em seu princípio, em contar de onde vinha a existência de algo ou alguém, ou então de um costume local, ou de uma cidade (VEYNE, 2014, p. 49).

Diante desses apontamentos surge a questão levantada por Fludernik: “o que não é um tipo de narrativa, ou melhor, como a narrativa deve ser definida para distingui-la do discurso não narrativo?” (FLUDERNIK, 2019, p. 2). Questões como essas levaram os narratologistas a elaborarem um conceito que marcasse a diferença entre os usos literais da palavra “narrativa” dos metafóricos. A busca pela definição de narrativa não foi simples, a cada nova conceituação elaborada, novos critérios faziam-se fundamentais para caracterizá-la de modo a expressar sua especificidade e com isso eram necessárias novas reformulações.

Marie-Laure Ryan apresenta nomes como os de Abbott, Prince, Onega e Landa para demonstrar como a definição de “narrativa” foi sendo incrementada a cada novo estudo sobre a temática. Abbott aponta “narrativa” como a representação de uma sequência de eventos, já Prince acrescenta o aspecto temporal e define “narrativa” como a representação de pelo menos dois eventos em uma sequência de tempo, porém sem uma conexão direta (nenhum evento depende ou provoca o outro). Onega e Landa incrementam tal definição com o aspecto causal, considerando “narrativa” uma sequência de eventos conectada tanto de forma temporal, quanto causal, ou seja, os eventos não estão mais isolados e desconectados um com o outro (RYAN, 2007, p. 23). Ryan então organiza as condições da narratividade em quatro dimensões, as quais mediriam o grau de narratividade de um texto. Dessa forma, a narratividade deixaria de ser uma característica meramente binária, em que um texto a possuiria ou não. A proposta de Ryan está em apresentar os textos narrativos como “um conjunto difuso que permite graus variáveis de pertinência” (RYAN, 2007, p. 28).

As quatro dimensões da narrativa, segundo Ryan, são: a dimensão espacial, a temporal, a mental e a formal-pragmática, elas em conjunto totalizam oito condições da narratividade, porém nenhuma delas por si só sustenta sua narrativa. Aqueles que diferem quanto aos limites da narrativa, determinam em suas próprias análises quais das condições são mais relevantes e importantes para a narratividade. Mesmo em textos que possuem todas elas, alguns optam por dar mais ênfase para umas do que para outras.

Para contemplar a dimensão espacial, por exemplo, é preciso que a narrativa seja sobre um mundo povoado por seres (humanos ou antropomórficos) individualizados. Fludernik coloca como critério para o que constitui ou não uma narrativa a localização espacial do que acontece no texto, é preciso situar o falante em um determinado espaço (RYAN, 2007, p. 28; FLUDERNIK, 2019, p. 6). Para a dimensão temporal o mundo deve ser situado no tempo e passar por transformações ocasionadas por eventos físicos não habituais. Christian Metz diferencia a narração da descrição justamente pela sua função de transpor um tempo para outro tempo (METZ, 2017, p. 32).

Para atender a dimensão mental o texto precisa que os personagens (não necessariamente todos) sejam agentes inteligentes, possuidores de uma vida mental e reajam emocionalmente aos eventos, mas também, em alguns momentos, eles próprios os causem propositalmente. Teorias recentes retiram o enredo e a presença de uma figura contadora do centro do debate e apontam que a existência de um personagem humano (que age, pensa e sente) por si só consegue produzir um nível mínimo de narratividade

(FLUDERNIK, 2019, p. 5). Por fim, a dimensão formal-pragmática é abrangida quando os eventos formam “uma cadeia causal unificada” que levam ao seu fechamento, além disso, a história precisa comunicar algo significativo ao público (RYAN, 2007, p. 28). Nessa perspectiva, Metz defende que uma narração tem um início e um fim, mesmo que seja um final inconcluso o objeto-narração é finalizado. O que esses “finais truncados”, como se refere o autor, “projetam no infinito é a informação imaginativa do leitor, não a materialidade da sequência narrativa”, pois ainda que o texto fosse terminado com reticências, elas próprias são seu final (METZ, 2007, p. 30-31).

É possível identificar nas nossas fontes tais dimensões da narrativa. A *Iliada* é situada geograficamente em Troia no período final da guerra Troia, os eventos são desencadeados pela saída de Aquiles da guerra que acarreta nas vitórias consecutivas dos troianos, findando com sua volta triunfal e a vitória dos gregos. A *Odisseia*, por ser uma narrativa de viagens, aventuras e retornos, é situada geograficamente em diversas localidades a depender do núcleo e momento narrativo, como na terra dos feácios, em Pilos, Esparta, em algumas ilhas e principalmente em Ítaca. Os eventos se passam após a guerra de Troia e são marcados pelo desaparecimento de Ulisses, a busca de Telêmaco por seu pai, a disputada pela mão de Penélope. A narrativa é finalizada com a volta de Ulisses à sua casa, o reencontro com a família e sua vingança final para com os pretendentes desrespeitosos.

O *Hino Homérico 5 a Afrodite* pode ser situado num período anterior à guerra de Troia já que no texto é narrado o nascimento de Eneias, grande combatente troiano. A narrativa se passa principalmente no Monte Ida e seus eventos são marcados pela irritação e vingança de Zeus diante das manipulações da deusa Afrodite, o que desencadeia no encontro e relação da deusa com o humano Anquises. Os *Cantos Cíprios* estão, temporalmente, próximos do início da guerra de Troia, situando-se no Monte Ida, e principalmente em Troia e em Esparta. O texto é curto e fragmentado, mas inicia-se com o evento principal da competição entre deusas para saber quem é a mais bela, tendo Alexandre/Páris para julgar. Tal evento desencadeia na grande guerra de Troia.

A *Teogonia* foge desse marco temporal da guerra de Troia e sua dimensão temporal marca o início das coisas, de tudo o que existe e das gerações divinas. Como a narrativa é sobre a origem dos deuses, o “vazio” é a localização principal do poema, e posteriormente o Olimpo, a casa dos deuses. A dimensão formal-pragmática é mais dificilmente abrangida pois os eventos do texto são sequenciais e imediatos, não há um

início e fim interligados em forma de cadeia, mas a narrativa comunica algo significativo: as gerações dos deuses, suas posições, relações e poderes.

Acerca da dimensão mental desses textos é possível observar claramente mais de um agente inteligente que move a narrativa. Pensando sobre Afrodite, a personagem é apresentada repleta de emoções e ações nos poemas. Afrodite não aparece passiva diante dos acontecimentos e ela continuamente é responsável pelo desencadeamento de muitos deles. A deusa demonstra diferentes tipos e graus de emoções e sentimentos nos textos, o que enriquece a personagem. Dentre os seus afetos destacam-se o amor por Eneias e Helena, a fúria pela humana e por Anquises, além de momentos de fragilidade, como quando chora ao ser atingida em batalha ou quando sente-se envergonhada. Além disso, a deusa também é retratada em situações íntimas, como em suas relações sexuais. Essas diferentes nuances da personagem são exemplificadas em passagens específicas, como pode ser observado na tabela abaixo:

Tabela 1 – Dimensão Mental de Afrodite

DIMENSÃO MENTAL DE AFRODITE / SENTIMENTOS	
AMOR	<i>Il. III. 415-416; Il. V. 314, 318, 370, 378;</i>
FÚRIA	<i>Il. III. 413-417; h. Hom. 5, 284-290</i>
DOR	<i>Il. V. 338-343, 352-362, 376-378; Il. XXI. 424-426</i>
VERGONHA	<i>h. Hom. 5, 198-199; Od. VIII. 321-343, 360-363</i>
DESEJO SEXUAL	<i>Od. VIII. 267-271, 292-296; 126-133, 155-167</i>

Afrodite é desenvolvida de maneira significativa nas narrativas, evidenciando sua relevância na tradição épica e no contexto grego de sua produção. Quando analisamos a deusa pela contraposição entre os textos, reconstruímos uma figura mais profunda e completa. Por fim, todo o debate sobre os critérios de definição de uma narrativa demonstra a complexidade da questão, visto que não é possível afirmar que um narratólogo esteja mais correto que outro em relação às suas escolhas de quais as condições de narratividade são mais importantes. Cada um aplica um diferente critério de narratividade.

Gérard Genette entendia que para compreender de maneira mais clara o que é a narrativa seria preciso distingui-la sob três noções distintas. Primeiramente, a narrativa designaria o enunciado narrativo, o discurso seja oral ou escrito composto de um, ou mais acontecimentos. Em segundo lugar, a narrativa designaria a sucessão de acontecimentos que constituem o objeto do discurso, assim como suas conexões, oposições e repetições. E por último, a narrativa designaria um acontecimento contado por alguém escolhido para tal. Para exemplificar, Genette cita o caso dos cantos IX e XII da *Odisseia*, os quais são dedicados à narrativa do próprio Odisseu, já não mais Homero. Nesse momento, o narratólogo tece sua crítica à teoria narrativa que vêm dando atenção somente ao enunciado e a seu conteúdo e pouco se preocupado com a questão da enunciação narrativa, isto é, com quem fala, visto que haveria uma diferença significativa entre as aventuras de Odisseu serem contadas por Homero e serem contadas pelo próprio Odisseu (GENETTE, 2007, p. 23 e 24).

Genette desenvolveu seu estudo considerando o sentido mais corrente de narrativa, ou seja, no discurso narrativo. Sua análise implica o estudo das relações entre esse discurso e os acontecimentos que relata e entre o mesmo discurso e o ato que o produz (Homero ou Odisseu). Porém, antes de iniciar sua análise, o estudioso apresenta a diferença entre os termos “história”, “narrativa” e “narração”, para que, segundo ele, não haja “confusão e qualquer embaraço de linguagem” (GENETTE, 2007, p. 25). “História” seria o significado ou o conteúdo narrativo do texto, “narrativa” o significante, isto é, o enunciado, o discurso ou o texto narrativo propriamente dito e, por fim, “narração” seria o ato narrativo produtor (GENETTE, 2007, p. 25).

Para H. Porter Abbott a distinção entre “história” e “narração” é importante, pois traz consigo a noção da existência separada entre uma história e sua narração. Uma história pode ser contada de diferentes formas por diferentes narradores, visto que cada um narra a partir de suas próprias perspectivas, com suas escolhas de detalhes e palavras, com seus próprios sentimentos e intenções. A “história” quando diferenciada de “enredo” também traz consigo a ideia de que ela é separada de sua representação, ou seja, da mesma forma que a história pode ser narrada de diferentes maneiras, ela também pode ser projetada de diferentes maneiras (ABBOTT, 2007, p. 40). Abbott apresenta “história” como composta de um ou mais eventos, personagens e prosseguindo sempre no tempo. A “narração” é marcada por dois aspectos significativos: a sensibilidade do narrador e seu distanciamento da ação. E “enredo” é sequência lógica dos eventos, ou a conexão posta entre eles. Enquanto uma história é feita de um número de eventos, o enredo os

conecta, a costura, coloca uma causa ou objetivo e os leva até uma resolução (ABBOTT, 2007, p. 43).

A análise do discurso narrativo de Gérard Genette é justamente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração e entre história e narração. Essa perspectiva o levou a propor outra divisão do campo de estudo, divisão essa já adiantada por Todorov na década de sessenta. Genette apresenta e desenvolve ao longo do seu livro, traçando diversos conceitos para se pensar e analisar os textos narrativos, três categorias para os problemas da narrativa propostas por Todorov “a do tempo, ‘onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso’; a do aspecto, ‘ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador’; a do modo, isto é, ‘o tipo de discurso utilizado pelo narrador’” (GENETTE, 2007, p. 27). Tais conceitos são ferramentas que possibilitam uma leitura mais profunda das nossas fontes. Contudo, nossa análise contará com o auxílio de dois principais conceitos, o de “focalização” e de “personagem”, além do conceito de “tempo da narração e do narrado”, em menor grau.

2.2. CONHECENDO AFRODITE: DONS E RELAÇÕES

Uri Margolin explica que a operação mais básica ou inicial para a construção de um personagem é uma declaração de caracterização de primeira ordem, ou seja, uma caracterização direta, formal. O personagem inicia com uma propriedade específica atribuída pelo narrador, geralmente física ou comportamental (MARGOLIN, 2007, p. 77). Assim, os personagens são normalmente introduzidos nos textos narrativos a partir de três formas: pelos seus nomes próprios, suas descrições formais e seu “caráter” físico e moral (MARGOLIN, 2007, p. 66; GENETTE, 2007, p. 245), além de poder ser identificado pelo leitor através de uma expressão referencial no texto. Observamos isso quando Afrodite pisa em terra firme após seu nascimento na *Teogonia* e o poeta nos revela seu nome, seus epítetos descritivos (ou expressões referenciais) e seus dons (*Hes. Th.* 194-206).

Após a saída da deusa do mar, Hesíodo a descreve, ou a introduz na narrativa, como sendo uma deusa bela, de nome Afrodite, também conhecida como Citereia e Cipriogênita. A deusa logo que nasceu conquistou honra entre deuses e homens através da sua própria potência, e imediatamente obteve seus dons: conversas de donzelas, sorrisos e enganos, delicioso prazer, amor e doçura (*Hes. Th.* 203-206).

Na *Iliada*, no Canto XIV, Hera pede emprestado à Afrodite sua cinta com seus encantos para que conseguisse seduzir Zeus, Afrodite então desata sua cinta do peito e a entrega a Hera. Nesse momento observamos a descrição dos encantamentos contidos na cinta e, por consequência, os encantamentos atribuídos à Afrodite. Estes são: amor, desejo, conversa persuasiva capaz de enganar a mente mais atenta, ou a mais sábia e prudente (*Il. XIV. 215-217*). Nos *Hinos Homéricos* encontramos a amplitude do poder de Afrodite. No *Hino Homérico 5* dedicado à deusa é narrado que seu poder de excitar o desejo subjuga deuses, humanos e animais (*h. Hom. 5. 3-5, 68-74*). O hino também revela o que está envolvido na arte de sedução de Afrodite: enganos, persuasão, “doce conversa e astúcia” (*h. Hom. 5. 249*). Na *Teogonia* vemos que ela é capaz de fazer germinar a grama por apenas pisar na terra, o que evidencia a fertilidade como parte dos seus dons (*Hes. Th. 194-195*). Dessa forma, os dons formalmente descritos ou revelados de Afrodite por Homero e Hesíodo são: os do amor, do desejo sexual, da fertilidade, da beleza, da farsa e do engano.

Sobre sua propriedade física, no Canto III da *Iliada* Afrodite se disfarça de velha senhora, porém Helena consegue reconhecê-la pelo “lindíssimo pescoço da deusa, o peito suscitador de desejo e os olhos brilhantes” (*Il. III. 385-386, 396-397*). No *Hino Homérico 5*, após Anquises se deitar com Afrodite e ela acabar revelando sua verdadeira natureza, o mortal vê “seus belos olhos” (*h. Hom. 5, 181*). E na *Teogonia*, Hesíodo exalta até mesmo seus pés (*Th. Hes. 195*).

Nos poemas épicos, principalmente os homéricos, há uma tendência em ver o belo nas coisas e em enaltecê-las. Na *Iliada*, por Homero tratar de um mundo superior, de nobres, riqueza e grandes heróis, “todo objeto manufaturado que menciona é bem-feito e verdadeiro. Uma nau sempre é veloz, bem construída e segura; uma lança, sempre resistente, comprida e afiada” (RIEU, 2013, p. 66-68). Porém a ênfase na beleza de Afrodite não é por acaso. Na disputa entre Hera, Atena e Afrodite para saber quem é a mais bela das deusas, Alexandre decide por Afrodite. Evidentemente sua escolha também se deu pelo prêmio oferecido pela deusa, o casamento com Helena, mas não é possível negar a beleza de Afrodite (*Cypr. 1. 1, trad. Martin West*). A deusa é marcada por sua incomparável beleza, como também podemos observar no Canto IX da *Iliada* (*Il. IX. 388-391*).

Os personagens também podem ser descritos através das conclusões que outros personagens tiram a seu respeito a partir de seus discursos e condutas. Mas tais afirmações, segundo Margolin, não podem ser tomadas pelo leitor como válidas e

incorporadas diretamente ou acriticamente ao perfil da personagem (MARGOLIN, 2007, p. 77). A deusa Afrodite é descrita por outros personagens de forma contrastante em relação às suas reais propriedades. No Canto V, após Afrodite ser ferida por Diomedes, Zeus afirma que não lhe cabe os esforços guerreiros e a adverte para ir cuidar dos excitantes trabalhos do casamento (*Il.* V. 426-429). Também no Canto V Diomedes diz que a guerra iria fazê-la estremecer apenas de ouvir falar nela (*Il.* V. 349-351). E no Canto XXI Atena compara Afrodite aos combatentes troianos que tanto detesta, classificando tanto eles quanto ela como descarados e audazes (*Il.* XXI. 403-433). Mais adiante neste capítulo iremos analisar tais passagens para obter uma leitura mais crítica sobre as afirmações desses personagens acerca da deusa.

Outra maneira de entender mais sobre um personagem é a partir das relações criadas com outros personagens, como ela influencia ou reflete sobre outro personagem (MARGOLIN, 2007, p. 77). É possível identificar nos poemas épicos trabalhados a relação de Afrodite com Zeus, Dione, Atena, Hera, Ares, Hefesto, as Cárites, as Horas, Anquises, Eneias e Helena.

Na *Iliada* e nos *Hinos Homéricos* há uma relação conturbada entre a deusa com seu pai, Zeus. Na *Iliada*, apesar de Zeus não desejar que os deuses interferissem no rumo dos acontecimentos da guerra, Afrodite incessantemente o fazia. Ela interfere na guerra em favor dos troianos de maneira direta (*Il.* V. 305-318, III. 381-382) e não apenas injetando ânimo, força e coragem nos heróis, como os deuses comumente faziam (*Il.* V. 1-3). No *Hino Homérico 5 a Afrodite* esse atrito é mais notável quando observamos Zeus tramar vingança contra sua própria filha (*h. Hom.* 5. 45-52) com o intuito de envergonhá-la pelas vezes que subjugou os deuses a deitarem-se com mortais (*h. Hom.* 5 50-52).

Já com sua mãe Dione, Afrodite apresenta uma boa relação na *Iliada*. Após ser ferida no campo de batalha com bronze afiado pelo guerreiro grego Diomedes (*Il.* V. 334-336), Afrodite desesperada lançou-se sobre os joelhos de sua mãe e desabafou sobre o ocorrido, sendo então consolada e acalentada por Dione (*Il.* V. 327-384). Na tradição homérica conseguimos observar como são as relações de Afrodite com outros deuses e humanos, assim como os sentimentos e percepções deles sobre ela. Na *Iliada*, *Odisseia* e *Hinos Homéricos* verificamos as relações da deusa também com os deuses, Atena, Hera, Ares e Hefesto, e com os humanos, Helena, Eneias e Anquises.

Com Atena e Hera, na *Iliada*, Afrodite tem uma relação conflituosa. Em diversas passagens as deusas, principalmente Atena, demonstra repúdio por Afrodite e indignação por suas ações. A principal causa da inimizade são as atuações bélicas de Afrodite em

favor dos troianos, dificultando a vitória grega, lado favorito de Atena e Hera. No Canto V, Atena e Hera tentam provocar Zeus contra Afrodite após ela ter ajudado seu filho Eneias no campo de batalha (*Il.* V. 416-430). No Canto V e no XXI, Atena por duas vezes procurou agredi-la. Na primeira ocasião foi através do guerreiro Diomedes, a quem Atena instrui a não combater contra nenhum deus, exceto Afrodite, a qual ele poderia ferir com bronze afiado (*Il.* V. 127-133). Num segundo momento, a própria Atena esmurrou-a nos peitos após ter conferido ajuda ao ferido Ares (*Il.* XXI. 415-433).

Por outro lado, a relação de Afrodite e Ares sempre foi muito próxima em toda a tradição épica grega. Na *Ilíada* eles estão do mesmo lado na guerra de Troia e se ajudam mutuamente quando feridos (*Il.* V. 357-365, XXI. 415-418). Na *Odisseia*, para além de irmãos, eles também vivem um caso amoroso secreto, já que a deusa é casada com o deus ferreiro Hefesto (*Od.* VIII. 266-270). Apesar de Afrodite e Hefesto serem casados na *Odisseia*, não há consideráveis momentos que evidenciam uma relação próxima, significativa e envolta de sentimento entre ambos, a não ser pela tristeza e ira profunda que toma o coração de Hefesto ao pegar Afrodite e Ares juntos em flagrante (*Od.* VIII. 303-311). Nesse momento Hefesto também revela seu ressentimento por Afrodite escolher dar seu amor a Ares, sendo um deus mais belo e bem feito de corpo, enquanto ele é coxo e estropiado (*Od.* VIII. 308-311). Na *Teogonia* Afrodite e Hefesto não são casados, o deus é casado com um das Cárites (*Hes. Th.* 945-946) e a deusa tem três filhos com Ares: Fobos, Deimos e Harmonia (*Hes. Th.* 934-937).

É importante relatar também as relações de Afrodite com seu séquito, as Cárites e as Horas. Após seu nascimento, quando chega o momento da deusa dirigir-se à tribo dos deuses, Éros e Hímeros, seu séquito, a acompanham (*Hes. Th.* 201-202). No *Hino Homérico 5 a Afrodite* a deusa, antes de ir ao encontro de Anquises no Monte Ida, se dirige para o Chipre, em Pafos no seu templo perfumado e lá fica sob os cuidados das Cárites. Essas divindades a banham, ungem com óleo imortal, perfumam, vestem e adornam com ouro, conferindo-a uma preparação completa para sedução (*h. Hom.* 5. 58-67). Na *Ilíada*, elas também teceram veste ambrosial para Afrodite (*Il.* V. 337-338). Já no *Hino Homérico 6 à Afrodite* as divindades que fazem esse trabalho são as Horas. No hino são narrados os cuidados que as Horas dedicaram à Afrodite após sua chegada em Chipre. As Horas lhe acolheram alegres, vestiram, adornaram com coroa de ouro, brincos e colares (*h. Hom.* 6. 5-10), preparando-a para ir ao encontro dos deuses. Diferentemente do séquito que acompanhou Afrodite à tribo dos deuses na *Teogonia*,

no *Hino Homérico 6* quem a conduziu até os deuses foram as Horas (*h. Hom. 6. 14-15*).

Sobre as relações de Afrodite com os humanos, na *Iliada* é verbalizado pela deusa seu amor por Helena e Eneias (*Il. III. 413-417; V. 375-378*). O amor de Afrodite por Eneias se dá pelo fato dele ser seu filho, gerado com o troiano Anquises (*Il. V. 311-313*). Diante disso, a deusa o protege em batalha quando sua vida está em perigo, como durante o seu embate com Diomedes. O herói grego atacou Eneias atingindo-o com uma grande rocha em seu quadril, o que o levou a cair de joelhos. Nesse momento, Afrodite resgata Eneias lançando seus braços em torno dele e permanece desviando os projéteis de seu filho até retirá-lo do campo de batalha (*Il. V. 310-316*). No Canto V da *Iliada* Eneias é chamado pelo menos três vezes de “*φίλον υἱόν*”, “amado filho” (*Il. V. 314, 318, 377*), e uma delas é dita pela própria Afrodite ao desabafar com sua mãe Dione (*Il. V. 375-378*). Em contrapartida, no *Hino Homérica 5 à Afrodite* a deusa o rejeita. Afrodite, ao se perceber que havia tido relações com um humano e ainda produzido fruto dessa união, fica extremamente envergonhada (*h. Hom. 5, 198-199*). Sua relação com Anquises será melhor trabalhada mais adiante quando tratarmos do episódio do seu encontro com o humano.

Por último, na relação de Afrodite com Helena, observamos grande afeição da parte de Afrodite por ela. Apesar de Helena no Canto III da *Iliada* tê-la ofendido com palavras desmedidas, ao ponto de sugerir que a própria Afrodite se tornasse mulher ou escrava de Alexandre/Páris (*Il. III. 408-409*), a deusa no verso 415 diz que a ama terrivelmente (gr. *ἔκπαγλ' ἐφίλησα*). A palavra grega “*ἔκπαγλος*” é um adjetivo que significa “terrível”, “violento” e pode ser usado para caracterizar pessoas e objetos, porém é comumente utilizado para passar a ideia de “excesso”, “excessivamente”, “veementemente” e quando ligado ao amor, o dicionário *Liddell and Scott Greek-English* também traduz como “amar além de toda medida”. Portanto, Afrodite sentia um imenso amor por Helena, por isso a alertou, com a ameaça de uma morte maligna, a parar com tal atitude desrespeitosa para que não a odiasse na mesma proporção que agora a amava (*Il. III. 413-417*). Diante disso, Helena amedrontou-se e seguiu Afrodite em silêncio ao encontro de Alexandre/Páris (*Il. III. 418-423*). A relação entre Afrodite e Helena na mitologia grega revela uma complexidade de emoções e interações que refletem não apenas a natureza divina das deidades, mas também aspectos mais profundos das relações humanas.

É possível conjecturar que essa afeição de Afrodite por Helena se dá por ela enxergar na humana aspectos semelhantes aos dela própria. Ambas são tidas como a mulher e a deusa mais bela, tanto Helena como Afrodite são a causa da morte de muitos homens (*Il.* III. 156-160; XXI. 432-433), gregos e troianos. Além disso, Helena é uma mulher na poesia épica com notória capacidade de ação, tem a ambiguidade, a insubmissão, a astúcia e o carisma como traços mais característicos (LESSA e MACIEL, 2018, p. 104, 105, 109). Helena desenvolve nas epopeias atividades:

“culturalmente associadas pelos gregos às suas esposas legítimas, como a tecelagem (*Iliada*, III, vv. 125-126), o gerenciamento das criadas (*Iliada*, VI, vv. 322-323), a vinculação à roca (*Odisseia*, IV, v. 132), e recebe por isso qualificações próprias do feminino, como “divina entre as mulheres” (*Iliada*, III, v. 171; *Odisseia*, XV, vv.123-125) (LESSA e MACIEL, 2018, 105-106).

Ela também se impõe frente a uma deusa e a seu esposo, vai para fora do *oikos* em direção a muralha e dá suporte estratégico de guerra por nomear os guerreiros adversários (*Il.* III. 154, 161-242, 383-384, 339-412, 429-436). Com isso, Helena se torna uma mulher mortal distinta, digna de ser a dileta de Afrodite (POMEROY, 1995, p. 6).

Para caracterizar um personagem, além de suas relações, as ações que ele realiza, sejam físicas, mentais ou comunicativas, e as declarações de caracterizações indiretas são fontes importantes de informação (MARGOLIN, 2007, p. 77). Dessa forma, ao se analisar as ações de Afrodite e o que é narrado ao longo da extensão de um poema, é possível obter informações mais precisas e abrangentes acerca das propriedades da deusa, em contraposição às descrições diretas sobre ela.

Os poemas como fontes tem muito mais a nos informar sobre os deuses do que aquilo que está explicitamente exposto, pois os deuses são plurais, fogem qualquer descrição engessada e reducionista. Ao ocuparem espaços inusitados nos poemas, adotarem posturas que destoam daquelas atribuídas às suas personalidades e apresentarem poderes não claramente definidos pelo poeta, os deuses se revelam em sua pluralidade e complexidade. Para discernir tais nuances, é necessário analisar e contrapor as narrativas literárias, levando em conta as contradições internas que permeiam os textos. Nesse sentido, buscaremos aprofundar nossa compreensão da personalidade de Afrodite e dos dons que lhe cabiam, bem como investigar como, em certa medida, os gregos a enxergavam, tomando como base os episódios mais significativos em que ela se faz presente nos poemas. Para tanto, concentraremos nossa análise no relato de seu nascimento (*Hes. Th.* 188-192), no encontro com o humano Anquises (*h. Hom.* 5, 80-290) e em suas atuações na guerra (*Il.* III, V, XXI).

2.3. O NASCIMENTO HESIÓDICO X O TEMPO DA NARRAÇÃO E DO NARRADO

O nascimento de Afrodite na *Teogonia* é narrado no contexto da separação entre Terra e Céu, Gaia e Urano. Assim, Afrodite aparece como um subproduto dessa separação. Hesíodo narra a teogonia, ou seja, a origem ou geração dos deuses, e conta o episódio, com a ajuda das Musas, em que Urano tendo se unido a Gaia gerou numerosos filhos, porém não os permitia subir a luz, sempre os ocultava dentro de Gaia, ocasionando-a fortes dores, ao ponto de fazê-la gemer (Hes. *Th.* 154-159). Por essa razão, Gaia planejou um ardiloso estratagema contra ele e conseguiu o apoio de seu filho Crono para colocá-lo em prática (Hes. *Th.* 160-172). O estratagema consistia em deixar Crono de tocaia com uma foice serrilhada em suas mãos, para que, quando Urano se unisse a Gaia a noite, ele o atingisse certamente. E assim foi feito. Crono com a foice ceifou as genitais de seu pai e as lançou para baixo, no mar tempestuoso (Hes. *Th.* 179-183). Com esse ardil, Crono consegue libertar os Titãs aprisionados no ventre de Gaia por Urano e também ocasiona o nascimento de outros Seres, como é o caso da deusa Afrodite. Pois a partir da genital de Urano lançada no mar surge branca espuma em seu entorno e dela nasce Afrodite (Hes. *Th.* 189-192).

Considerando a dimensão temporal e espacial da narrativa, é possível notar que o nascimento de Afrodite, conforme narrado por Hesíodo, é composto por um contexto detalhado e por consequências que contribuem para a formação da personalidade da deusa. Esse aspecto se diferencia da abordagem presente na *Iliada*, que apenas menciona a ascendência divina de Afrodite. Quando utilizamos o conceito de tempo da narração e do narrado para analisar esse episódio, novos detalhes emergem à superfície, enriquecendo a compreensão da formação da deusa, como será demonstrado a seguir.

Christian Metz defende que o texto narrativo é uma sequência duplamente temporal, que envolve o tempo do narrado e o da narração. Isso quer dizer que no texto narrativo há o tempo em que os eventos levam para acontecer na vida das personagens e o tempo que leva para serem contados no texto, ou como Metz exemplifica “três anos na vida do protagonista em duas frases de um romance” (METZ, 2017, p. 31).

É possível aplicar esse conceito para pensar os versos 182-187 e 188-192, como podemos observar a seguir:

“μήδεα δ’ ὡς τὸ πρῶτον ἀποτμήζας ἀδάμαντι
κάββαλ’ ἀπ’ ἠπείροιο πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ,
ὧς φέρετ’ ἄμ πέλαγος πουλὸν χρόνον, ἀμφὶ δὲ λευκὸς
ἀφρὸς ἀπ’ ἀθανάτου χροὸς ὄρνυτο: τῷ δ’ ἐνὶ κούρῃ
ἔθρέφθη" (*Hes. Th.* 188-192, friso nosso).

“E assim primeiro cortou as genitais com adamanto
derrubando da terra ao mar tempestuoso,
então **o mar por muito tempo carregou** e surgindo branca
espuma a partir da carne imortal: nele moça
foi criada” (*Hes. Th.* 188-192, tradução e friso nosso).

Nesses versos vemos o momento em que as genitais de Urano caem ao encontro do mar e lá permanecem por “*πουλὸν χρόνον*” (i.e. muito tempo), até que Afrodite é criada e surge da espuma. O tempo de narração do trecho acima, isto é, o tempo que levou para os eventos serem contados no texto, é de apenas quatro versos. Em quatro versos, Hesíodo narra o acontecimento principal que antecede o nascimento de Afrodite, a inserindo na genealogia dos deuses primordiais, e também o que aconteceu no seu processo de formação até seu aparecimento dentre a espuma do mar. Atentando para o tempo do narrado, ou seja, o tempo que levou para os eventos acontecerem na vida dos personagens, observamos a marca temporal utilizada pelo poeta “*πουλὸν χρόνον*”, “muito tempo”. Isso nos mostra que apesar de aparentar ter sido um processo rápido, ou quase como que instantâneo, o nascimento de Afrodite levou um período (incerto) de tempo.

Hesíodo narra que por muito tempo o mar “carregou”, do grego “*φέρω*”, as genitais de Urano. O mar no seu ato de carregar as genitais em seu âmago, fundiu, com o tempo, seus elementos (sua espuma) aos da genitália (carne e esperma) e deu origem à deusa Afrodite. O poeta utiliza o verbo “*ἐθρέφθη*”, forma derivada do verbo “*τρέφω*”, que significa “criar”, mas também “nutrir”, “fazer crescer”, trazendo o sentido de que esse processo que levou muito tempo se tratava da concepção, da formação da deusa. Não foi um simples contato das genitais com o mar que originou (gr. *γίγνομαι*) Afrodite, mas a junção de ambos acarretou num processo que fez crescer a deusa, que a nutriu (gr. *τρέφω*) na forma como ela é. Jenny Strauss Clay, então, considera Afrodite como nascida do sêmen de Urano e incubada pelo mar (CLAY, 2003, p. 18).

Porém, o trecho em que o poeta cita a espuma surgida em torno da genital ceifada de Urano que caiu no mar divide interpretações entre os estudiosos. Há aqueles que defendem que a espuma referida por Hesíodo se tratava da espuma do mar e outros que ela fazia alusão ao sêmen de Urano. Segundo a perspectiva de Hans Licht, o órgão genital teria sido cortado imediatamente após o ato sexual e, portanto, estaria cheio de esperma no momento em que foi lançado ao mar, e por essa razão Afrodite teria sido produzida “no” e “com” o mar (LICHT, 1932, p. 182). Walter Burkert e Timothy Gantz acreditam que Afrodite teria nascido da espuma que flutuava no caminho de Citera para Chipre (GANTZ, 1993, p. 100; BURKERT, 1985, p. 154-155). Burkert, mais especificamente, destaca que uma espuma teria se acumulado em torno do órgão genital de Urano à medida que esse foi levado pelo mar (BURKERT, 1985, p. 154-155). Há também autores que consideram as duas possibilidades, como West e Powell. West entende que Hesíodo teria feito alusão a ambas as substâncias (WEST, 1966, p. 212-213) e Powell aponta para uma mistura da espuma do mar com o sêmen de Urano, mistura essa que Monica Cyrino define como auspiciosa (CYRINO, 2010, p. 13), tendo resultado no surgimento através da espuma de “um ser de terrível poder, Afrodite, deusa do amor sexual” (POWELL, 1998, p. 84, apud HANSEN, 2000, p. 5).

Numa combinação entre os entendimentos de Licht e Powell, parece razoável pensar que o órgão genital de Urano estivesse repleto de esperma, pronto para ser jorrado após um longo ato sexual, quando lhe foi desferido um golpe. Afinal, a narrativa traz que, de modo a impedir que seus filhos subissem a luz (*Hes. Th.* 154-157), Urano se une a Gaia impossibilitando-a de dar à luz a seus filhos e fazendo-a gemer constrita (*Hes. Th.* 159-160). Dessa forma, o sêmen de Urano misturou-se a espuma do mar, gerando um elemento ou processo perfeito para o surgimento da deusa. O sêmen de um poderoso deus primordial conseguiu fertilizar o mar salgado e torná-lo vivo, capaz de fazer surgir a divina Afrodite.

Desse mesmo episódio da castração de Urano que deu origem a Afrodite, também foi originado o que se pode ser identificado como “irmãos” da deusa, ou, ao menos, seres nascidos de um mesmo denominador comum, Urano, ainda que por meios distintos. São nos versos que contém a narrativa do nascimento desses irmãos de Afrodite que podemos novamente identificar o conceito do tempo da narração e do narrado, como se seguem nos versos abaixo:

“τὰ μὲν οὖν τι ἐτώσια ἔκφυγε χειρός:
ὄσσαι γὰρ ῥαθάμιγγες ἀπέσσυθεν αἱματόεσσαι,
πάσας δέξατο Γαῖα: **περιπλομένων δ’ ἐνιαυτῶν**
γείνατ’ Ἐρινῶς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας,
τεύχεσι λαμπομένους, δολίχ’ ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας,
Νύμφας θ’ ἄς Μελίης καλέουσ’ ἐπ’ ἀπίρονα γαῖαν” (*Hes. Th.* 182-187, friso
nosso)

“No entanto, não caiu da mão sem frutos,
pois tantas foram as gotas de sangue derramadas,
a todas a Terra recebeu. **Após o passar dos anos**
gerou as fortes Erínias e os grandes Gigantes
brilhantes em armas, segurando longas lanças nas mãos,
e as Ninfas que chamam de Melíades na terra sem fim” (*Hes. Th.* 182-187,
tradução e friso nosso).

De um lado, das genitais de Urano nasceu Afrodite, do outro, do sangue derramado do órgão decepado surgiram os Gigantes, as Erínias e as Ninfas Melíades. As circunstâncias e a descrição do nascimento dos irmãos da deusa são semelhantes aos dela própria. Primeiramente, ambos vieram do deus primordial Urano. Em seguida, ambos tiveram suas “sementes originadoras” (a genital e as gotas de sangue) derrubadas dos céus, para baixo, um no mar e o outro na terra. Por fim, nos dois casos, a narrativa apresenta uma diferenciação entre o tempo da narração e o tempo do narrado.

Já vimos que com Afrodite levam quatro versos para o poeta narrar o acontecido (tempo da narração) e “muito tempo” ou “πουλὸν χρόνον” para o evento ocorrer na história (tempo do narrado). Com os irmãos da deusa, os Gigantes, as Erínias e as Ninfas Melíades, levaram cinco versos para narrar desde o derramamento das gotas de sangue na terra até seus nascimentos. Já o tempo levado para eles serem gerados na história se deu “περιπλομένων δ’ ἐνιαυτῶν”, isto é, “após o passar dos anos”. Assim como demorou um tempo considerável para que as genitais de Urano junto ao mar produzissem Afrodite, levaram-se anos para que a terra gerasse os Gigantes, as Erínias e as Ninfas Melíades.

Tabela 2 – Tempo da Narração x Tempo do Narrado

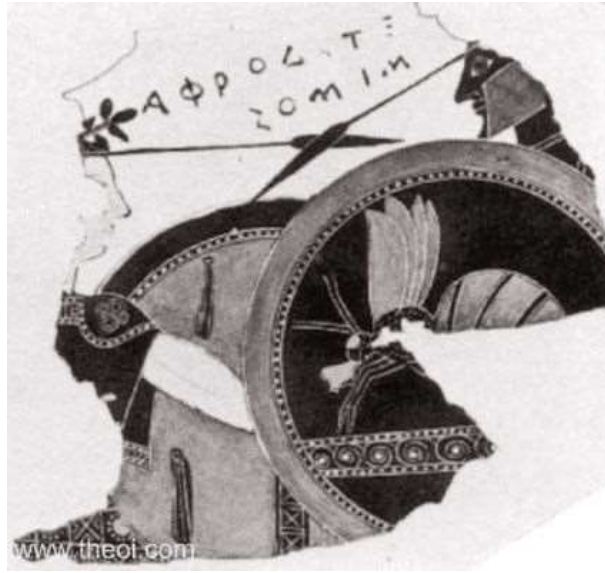
TEMPO DA NARRAÇÃO	TEMPO DO NARRADO
Quatro versos (Hes. <i>Th.</i> 189-192)	“ <i>ποῦλὸν χρόνον</i> ” / “muito tempo”
Cinco versos (Hes. <i>Th.</i> 183-187)	“ <i>περιπλομένων δ’ ἐνιαυτῶν</i> ” / “após o passar dos anos”

Marca-se mitologicamente um vínculo entre Afrodite e seus irmãos, tanto pela ascendência, quanto pelos paralelos da narrativa no que se refere aos seus processos de nascimento. O que é mais significativo sobre esse vínculo para pensar as facetas da deusa Afrodite são os encargos de seus irmãos. As Erínias são ligadas à vingança contra crimes consanguíneos, os Gigantes e as Ninfas Melíades, por sua vez, são ligados à guerra, à luta e ao massacre, o que liga Afrodite também à guerra. Mas essa não é a única vez que Afrodite aparece, na mitologia, ligada à guerra de alguma forma. Mais adiante, no capítulo seguinte da dissertação, abordaremos mais a fundo sobre o lado bélico da deusa: sua atuação direta na guerra e no campo de batalha, sua relação com o deus da guerra sanguinária, Ares, e seu papel determinante no decorrer dos acontecimentos bélicos.

Dessa forma, através do conceito desenvolvido por Metz observamos que Hesíodo muito teve a dizer sobre a criação desses seres divinos. Seus nascimentos se deram de maneira complexa ao longo de um espaço de tempo considerável que foi necessário para o desenvolvimento de criaturas tão complexas. O paralelo dos seus nascimentos, congruentes na forma e no tempo, criaram um vínculo não apenas fraternal entre Afrodite e seus irmãos, mas também vincularam de maneira indireta a deusa a uma esfera tão pertinente como a guerra.

No fragmento de um vaso ático de figuras negras do século VI a.C. do período arcaico, que encontra-se no *Acropolis Museum* em Atenas, vemos uma cena da Gigantomachia (Guerra dos Gigantes). Nessa cena Afrodite aparece lutando contra o gigante Mimon, como segue abaixo:

Figura 1 – Afrodite lutando contra o gigante Mimon



FONTE: Theoi, 2023.

Debaixo da inscrição “*Ἀφροδίτη*” (i.e. Afrodite), vemos a deusa armada com uma lança, apontada na direção do gigante, e carregando um escudo. No lado oposto o gigante também aparece armado com uma lança e carregando um escudo estampado com o símbolo de uma abelha ou vespa. No escudo e nas vestes de Afrodite há o uso de espirais, motivo curvilíneo que passou a ser adotado em profusão na arte grega a partir de 700 a.C. com a influência do Oriente. As vestes utilizadas por Afrodite na imagem se assemelham a descrição feita no *Hino Homérico 5* “mais brilhantes que a chama do sol, trazia espirais recurvadas e botões de flores brilhantes, colares magníficos, todos ornados em ouro” (*h. Hom. 5. 86-89*).

No entanto, o que é notável nessa representação é a dimensão da relação entre Afrodite e os Gigantes. Na literatura, a ligação entre esses seres é explorada por meio de sua genealogia e da construção narrativa, no entanto, o fragmento acima apresenta uma outra visão, mostrando o conflito existente entre eles. Os Gigantes associam Afrodite à guerra, tanto por conta de seu parentesco, como também a impelem ao combate.

2.4 AFRODITE E A LIGAÇÃO COM O MAR

Logo após seu nascimento, Afrodite embarca numa viagem pelo Mediterrâneo e tem como sua primeira parada a ilha de Cítera, depois vai em direção a Chipre, onde

finalmente pisaria em terra firme. Esse breve relato apresenta uma ligação da deusa com o mar que pode ser atestada também em Homero, a qual aprofundaremos a seguir.

O mar que cerca a ilha de Chipre, segundo a narrativa, é o local em que Afrodite surgiu. Podemos constatar através da explicação de seu epíteto Cipriogênita: “Κυπρογενέα δ’, ὅτι γέντο **πολυκλύστῳ** ἐνὶ Κύπρῳ:” (*Hes. Th.* 199, friso nosso). “Cipriogênita, porque nasceu na **tempestuosa** Chipre” (*Hes. Th.* 199, friso e tradução nossos). Além disso, nesse verso, o poeta traz o mesmo adjetivo utilizado anteriormente para caracterizar o mar que as genitais de Urano caíram: “μήδεα δ’ ὡς τὸ πρῶτον ἀποτμήξας ἀδάμαντι κάββαλ’ ἀπ’ ἠπείροιο **πολυκλύστῳ** ἐνὶ πόντῳ” (*Hes. Th.* 188-189, friso nosso). “E assim primeiro cortou as genitais com adamanto derrubando da terra ao mar **tempestuoso**” (*Hes. Th.* 188-189, friso e tradução nossos).

Esse verso também sugere que as genitais de Urano, antes mesmo de caírem no mar, tocam a terra, o que leva a crer ter sido em Chipre. Como da terra as genitais imediatamente caem no mar, teria que ter sido uma cidade costeira, fazendo da cidade de Pafos uma possibilidade. Pafos é uma cidade localizada na costa sudoeste da ilha de Chipre, descrita na *Odisseia* como possuindo templo e altar perfumado dedicado a Afrodite (*Od.* VIII. 362-363; *h. Hom.* 5. 58-59).

No Canto VIII da *Odisseia*, após ser liberta das correntes de Hefesto que a prendiam junto a Ares¹³, Afrodite se dirige a Chipre (*Od.* VIII. 359-362), mais especificamente a Pafos, para ser banhada pelas Cárites. Nessa ocasião elas também ungem a deusa com óleo e a vestem com belas vestes (*Od.* VIII. 364-366). O poeta explica o motivo da deusa ter escolhido se dirigir a Pafos: “foi para Pafos, pois aí tem seu templo e seu perfumado altar” (*Od.* VIII. 363-364).

Utilizando de modo similar a fórmula encontrada na *Odisseia*, seja tomando-a como referência ou trazendo uma informação de conhecimento geral, ou simplesmente recorrendo ao arcabouço conceitual comum dentre os poetas, o poeta do *Hino Homérico 5 a Afrodite* narra um acontecimento semelhante. Após Zeus ter incutido no coração da deusa o desejo por Anquises, ela vai em direção a Pafos para realizar sua *toilette*, assim como observamos na *Odisseia*. A deusa é banhada pelas Cárites, além de ser untada com óleo imortal, vestida com belas vestes e adornada com ouro. O poeta também justifica a escolha da deusa de ir a Pafos pelo fato de ser “onde ela tem santuário e altar perfumado” (*h. Hom.* 5. 58).

¹³ Se trata da canção de Demódoco sobre a traição de Afrodite, esposa de Hefesto, com Ares, episódio que mais adiante trataremos.

Daniel Ogden aponta Pafos com detentora do santuário mais importante encontrado de Afrodite, que remonta ao século XII a.C. (OGDEN, 2007, p. 323). O dicionário grego-inglês *Middel Liddell* traduz o nome “Πάφος” como “Pafos, cidade em Chipre celebrado pelo templo a Afrodite”. Pausânias conta que após a captura de Troia, os gregos em seu retorno para casa foram atingidos por uma tempestade (narrativa observada também na *Odisseia*) e Agapenor, rei da Arcádia, junto a sua frota teriam sido levados para Chipre, onde ele “se tornou fundador de Pafos e construiu o santuário de Afrodite em Palaepafos (antiga Pafos)” (Paus. 8.5.2, trad. W.H.S. Jones e H.A. Ormerod).

É notável a conexão que Pausânias estabelece entre a fundação de Pafos e a construção imediata de um santuário dedicado a Afrodite na cidade. Essa associação direta pode estar relacionada ao conhecimento que os gregos, de forma geral, possuíam sobre a tradição que conta o nascimento da deusa naquela região, buscando, assim, oferecer homenagens e sacrifícios em seu solo. Outra conjectura possível é que Pausânias tenha relatado a construção do santuário naquele contexto como um sinal de gratidão por parte de Agapenor, em razão da proteção da deusa a esses marinheiros em meio a um mar tempestuoso, visto que foram levados em vida à ilha de Chipre. Em uma fonte romana posterior, *Histórias* de Tácito (de aproximadamente 105 d.C.), o autor relata que na primeira Pafos, teria sido o rei Aérias quem fundou um templo para a deusa e, em relatos posteriores, Cíneas quem foi apontado como aquele quem consagrou o templo para Afrodite na região e que a deusa teria se dirigido para lá após seu nascimento do mar (Tac. *Hist.*, 2.3, trad. Alfred John Church, William Jackson Brodribb e Sara Bryant).

De volta a Hesíodo, o poeta então aponta Chipre e Citera como lugares onde Afrodite nasceu ou se achegou e, por isso, recebe os nomes Cipriogênita e Citereia. A tradição hesiódica não abre margens, Afrodite não se originou e nem se lançou a regiões nos interiores ou regiões com apenas a costa para o mar, mas sim ilhas, regiões completamente banhadas pelo mar. A imagem épica de Afrodite associada ao mar e a espuma também pode ser vista nos hinos homéricos dedicados a ela (RAGUSA, 2005, p. 147).

Vimos narrada na *Teogonia* a viagem de Afrodite pelo Mediterrâneo após seu nascimento no mar, atingindo, por último, a região do Chipre. No *Hino Homérico 6 à Afrodite* há uma referência a esse episódio com uma informação adicional:

“αἰδοίην, χρυσοστέφανον, καλὴν Ἀφροδίτην
ἄσομαι, ἣ πάσης Κύπρου κρήδεμνα λέλογχεν
εἰναλῆς, ὅθι **μιν Ζεφύρου μένος ὑγρὸν ἄέντος**
ἤνευκεν κατὰ κῶμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἄφρῳ ἔνι μαλακῷ” (*h. Hom. 6. 1-5*, friso nosso).

“Cantarei a bela Afrodite, venerada, coroada de ouro,
que obteve domínio em toda Chipre marinha,
onde **a força do sopro úmido de Zéfiro**
a levou sobre a onda do barulhento mar,
entre a suave espuma” (*h. Hom. 6. 1-5*, tradução e friso nosso).

Afrodite chegou à ilha de Chipre porque foi levada por um forte vento, possivelmente por conta do mar tempestuoso em que ela se encontrava (*Hes. Th. 189*). Como os gregos entendiam as forças da natureza como divindades, o vento que levou Afrodite é nomeado Zéfiro. Ele a levou pela onda do mar, passando pelas suas suaves espumas. Aqui novamente há a presença da espuma, assim como houve durante o processo de nascimento da deusa.

Dessa forma, traz-se a memória da tradição hesiódica em que Afrodite é chamada de “espumogênita” (*Hes. Th. 196*) ou “ἀφρογενής”: “ἀφρός” de “espuma” e “γενής” do verbo “γίγνομαι”, que significa “nascer”, portanto, “nascida da espuma”. Giuliana Ragusa também aponta essa passagem como uma explicação etiológica oferecida por Hesíodo para o nome “**Afrodite**” (gr. *Ἀφροδίτη*), porém só “esclarece a primeira parte do nome - Aphro de ἀφρός” (RAGUSA, 2010, p. 147), enquanto sobre a segunda metade do nome nada é dito pelo poeta. Hoje, os estudos acerca do nome da deusa seguem inconclusivos, prevalecendo como consenso a origem não grega e nem indo-europeia do nome (RAGUSA, 2010, p. 145).

Os primeiros cinco versos do hino 6 à Afrodite sugerem a escolha do poeta pela tradição em que a deusa é nascida das genitais de Urano. Nos hinos à Afrodite ela é constantemente lembrada como soberana de Chipre “que fica junto ao mar” (*h. Hom. 6. 5*), a que reina sobre Chipre (*h. Hom. 5., 292*) e àquela que é de Cípris (*h. Hom. 5., 2*). Tal fato também remonta a sequência do seu nascimento de Urano, na qual a deusa é marcada como nascida em Chipre (*Hes. Th. 199*).

Em contrapartida, no hino 5 à deusa, ela é categoricamente descrita como “filha de Zeus” (*h. Hom. 5.*, 107). Na *Iliada*, a deusa também é filha de Zeus, encontramos referência a ligação Afrodite-Chipre. No Canto V, versos 330, 422, 458 e 883 essa ligação aparece como seu nome, “A Cípris”, diferentemente dos *Hinos Homéricos* em que essa ligação surge na forma de complemento, de epíteto descritivo ou qualificativo. Diante disso, as diferentes tradições da gênese de Afrodite não são problemáticas entre si, nem se competem. A ligação de Afrodite com Chipre não é reivindicada por uma ou outra tradição, ambas caracterizam a deusa segundo o que ela verdadeiramente é, originária de Chipre.

A ligação de Afrodite com o mar e com a espuma, marcada e reforçada de diferentes formas pela poesia, pode ser observada também em um dos modos como a deusa é invocada e cultuada. Os gregos antigos acreditavam que ela tinha associações aquáticas (CYRINO, 2010, p. 14) e muitas vezes ela aparece vinculada ao mar e como protetora dos marinheiros. Nas colônias de Mileto, Olbia e Kyzikos, entre outras, por exemplo, foram encontradas evidências de culto à Afrodite que fazem referência direta a essa ligação. Em Olbia, na Sardenha, foi encontrada uma inscrição que traz o nome de Afrodite acompanhado do epíteto Euploia, que de forma literal significa “uma viagem justa” ou “boa navegação”. Já em Kyzikos, fontes apontam que a deusa era adorada junto a Poseidon e, seus epítetos de culto incluíam Euploia e Pontia que significam “do mar” (GREAVES, 2004, p. 28 e 30). Pirenne-Delforge destaca que marinheiros que serviam em navios de guerra faziam sacrifícios à Afrodite Pontia no final das expedições (PIRENNE-DELFORGE, 2010, p. 15-16).

Na tragédia *Hipólito*, de Eurípides, vemos mais referências ao epíteto Pontia. No Episódio II, Fedra fala de mulheres que mancharam seu leito conjugal com outros homens, e mulheres que são castas em palavras, mas em segredo possuem ousadia. Em seguida ela questiona Afrodite sobre como essas mulheres conseguem olhar para os rostos dos maridos (*Eur. Hipp.* 413-415, trad. David Kovacs). Fedra, então, se refere à Afrodite pelo nome de Cípris e ainda a chama de Senhora do Mar (gr. *δέσποινα ποντία*). Nesse contexto, talvez não fizesse sentido chamar a deusa pelo seu poder marítimo já que aquela situação se tratava de um problema de âmbito conjugal, também domínio de Afrodite. Porém é possível conjecturar a razão de Fedra ter feito isso pela explicação que Denise Demetriou, em seu artigo “Τῆς πάσης ναυτιλίας φύλαξ: Aphrodite and the Sea” (2010), fornece sobre a ligação entre a esfera do amor sexual e do mar que pertencem à Afrodite.

Demetriou explica que a deusa sendo patrona da navegação tranquila pode ser chamada para ajudar aqueles que estão no meio de uma tempestade metafórica em sua vida amorosa, ou aqueles que buscam encontros sexuais bem sucedidos, seja no início do casamento, dentro ou fora dele (DEMETRIOU, 2010, p. 82). De toda forma, é interessante pensar que suas esferas de atuação não se colidiam, mas faziam sentido nas mentes daqueles que a invocavam.

A autora também apresenta uma série de epigramas helenísticos que estabelecem uma ligação entre Afrodite e o mar. Esses epigramas, embora do século 3 d.C., também atestam a adoração de Afrodite à beira-mar com templos costeiros e uma de suas estátuas também erguidas na costa (DEMETRIOU, 2010, p. 70). Tais epigramas chamam a deusa pelo epíteto “*Eivάλιας*”, que significa “do mar”. O epigrama de Mnasalkes (*Anthologia Palatina*, IX, 333), especifica que os homens no barco deviam parar sua viagem para olhar para um santuário de Afrodite *Eivάλιας*. A continuação do epigrama explica que a deusa está localizada na costa para tornar agradáveis as viagens dos marinheiros e manter uma relação de reciprocidade com o mar, isto é, ela o observa pois lhe é caro fazer isso e o mar olha de volta com temor para a estátua da deusa (DEMETRIOU, 2010, p. 72).

Pirenne-Delforge aponta Afrodite como filha do céu (i.e. Urano, deus primordial, o próprio céu) e do mar, o que também a levava a ser adorada pelos gregos como supervisora dos empreendimentos marítimos (PIRENNE-DELFORGE, 2010, p. 15). Não podemos deixar de citar que a mãe de Afrodite na tradição homérica é também uma deusa nascida do Oceano, uma Oceanina, sendo ela mesma uma ninfa do oceano (Hes. *Th.* 353, 362-364). Dione é da geração das mais de três mil Oceaninas, filhas da união entre Tétis e Oceano, “amplamente espalhadas sobre a terra e as águas profundas” (Hes. *Th.* 365, tradução nossa). Portanto, a ligação de Afrodite com o mar, e também com o céu, se dá, tanto através dos seus parentescos, homéricos e hesiódicos, (CYRINO, 2010, p. 15), quanto pelas circunstâncias do seu nascimento, e, como vimos, essa ligação não se restringe ao campo dos mitos, mas se torna viva igualmente nos cultos. Além disso, a deusa também é frequentemente retratada emergindo das ondas do mar em várias representações artísticas.

A conexão de Afrodite com o mar pode ser interpretada de várias maneiras, mas uma das mais evidentes é sua associação com a fertilidade e a vida. O mar desempenha um papel crucial na subsistência das comunidades costeiras, fornecendo recursos alimentares, materiais e econômicos. A pesca, o comércio marítimo e outras atividades relacionadas ao mar têm sido pilares essenciais para a sobrevivência e o desenvolvimento

dessas comunidades ao longo da história. Essa interpretação é enriquecida ainda mais quando consideramos as dimensões culturais e religiosas associadas ao mar em várias sociedades antigas.

Em muitas culturas, o mar é visto como uma divindade ou um ser sagrado, que deve ser respeitado e honrado para garantir a sobrevivência e o bem-estar da comunidade. Afrodite como nascida do mar representa a força criativa e transformadora da água, que pode gerar vida e beleza a partir do caos e da destruição, ela própria era honrada como aquela que poderia trazer calma ao mar e conferir vitória em batalhas marítimas (HARD, 2004, p. 195). Na mitologia grega, o mar é associado à masculinidade e à virilidade, como pode ser visto no mito de Poseidon, o deus dos mares e dos terremotos, assim como a própria personificação do mar na *Teogonia* é um deus primordial, Pontos. No entanto, a figura de Afrodite transcende as limitações de gênero, pois embora uma deusa, sua ligação com o mar também pode ser vista como uma expressão da sua própria capacidade de navegar por águas profundas e turbulentas, visto que o mar é frequentemente retratado como um elemento tempestuoso e imprevisível (HARD, 2004, p. 99 e 100; *Il. II.* 144-153; *Od. V.* 408-423), simbolizando assim a força e a coragem femininas.

Ao unir a natureza imprevisível e tempestuosa do mar com a figura de Afrodite, que incorpora a capacidade de domar e influenciar essas forças, as narrativas mitológicas sugerem que as capacidades femininas transcendem rótulos de gênero e podem dominar até mesmo os elementos mais indomáveis da natureza. Essa perspectiva reforça o poder e a influência das figuras divinas femininas, como Afrodite, nas sociedades antigas, ao desafiar as expectativas convencionais de gênero e ao inspirar mulheres a se destacarem em esferas tradicionalmente dominadas por homens. Dessa forma, a conexão de Afrodite com o mar se torna uma manifestação simbólica da capacidade feminina de enfrentar desafios, demonstrando força, coragem e determinação em meio às incertezas e turbulências, enquanto simultaneamente contribui para a celebração da complexidade do feminino na mitologia grega.

2.5 O ENCONTRO COM ANQUISES

Um aspecto adicional do poder divino de Afrodite que merece atenção é o seu domínio do engano. Embora o conceito de engano possa ser entendido em termos simples como uma mentira, o uso deste termo para se referir ao poder de Afrodite implica uma

manipulação mais profunda da mente, que demonstra a potência da deusa. Para uma compreensão mais aprofundada desse domínio, é possível analisar o encontro entre Afrodite e Anquises na mitologia grega. Durante esse episódio, Afrodite é retratada como tendo usado suas habilidades de sedução e persuasão para manipular Anquises e seduzi-lo. Essa capacidade de Afrodite de influenciar a vontade e o pensamento dos outros é um exemplo do seu poder divino de engano.

O encontro entre eles se dá no Monte Ida e é planejado por Zeus como uma vingança pelas diversas vezes que Afrodite manipulou a união de deuses e humanos (*h. Hom. 5. 45-52*). O intuito de Zeus com essa união forçada entre Afrodite e Anquises era ensiná-la uma lição e envergonhá-la perante os demais deuses. Assim, tomada pelo desejo, Afrodite se dirige ao seu templo em Pafos, em Chipre, e inicia sua preparação com banhos, óleos, perfumes, bela vestimenta e enfeites de ouro para seduzir Anquises (*h. Hom. 5. 58-65*).

A deusa, já em seu primeiro contato com o humano, se apresenta em uma forma enganosa. Escondendo sua verdadeira face, ela aparece em forma humana, passando-se por uma moça virgem, de bela aparência e completamente adornada, como lemos: “Afrodite, a filha de Zeus, colocou-se diante dele tal qual uma virgem não submetida ao jugo, no talhe e na aparência para que ele não temesse, ao percebê-la diante dos seus olhos” (*h. Hom. 5. 80-84*). Afrodite, como detentora dos enganos e persuasão, opta por aparecer enquanto moça virgem, visto que precisava esconder sua divindade e não assustar Anquises.

Bem sucedida nas suas tramas, Afrodite fez com que o desejo se apoderasse (gr. *ἔρως εἶλεν*) imediatamente de Anquises. Por um instante, ele parece desconfiar que ela é uma deusa disfarçada, talvez Ártemis, Atena, Leto ou umas das Cárites (*h. Hom. 5. 93-95*). Andrew Faulkner encara essa “desconfiança” de Anquises como, na verdade, uma forma de sedução, utilizando-se dos próprios encantos de Afrodite, ele estaria tentando enganar a moça por fingir pensar que ela era uma deusa, de modo a lisonjeá-la e seduzi-la (FAULKNER, 2011, p. 118). Em seguida, Afrodite toma de volta seus encantos e o engana com uma falsa história sobre sua origem, em que seria filha de um rei da Frígia, Otreu, e teria sido sequestrada e levada pelo deus Hermes ao seu encontro para que se unissem e gerassem filhos esplêndidos:

mortal eu sou e a mãe que me gerou é uma mulher. Meu ilustre pai tem por nome Otreu, talvez, de algum modo, ouviste dizer, pois ele reina sobre toda a Frígia de fortes muralhas. Além disso, eu sei vossa língua tão bem quanto a nossa porque foi uma troiana que me educou no palácio, ela me tomou de junto de minha querida mãe ainda pequena e me crio, é por isso que sei bem

a vossa língua. Agora mesmo, Argeifonte de bastão de ouro me arrastou do coro da ruidosa Artemis de fuso de ouro. Nós, muitas jovens e virgens valiosas, dançávamos quando um imenso tumulto se formou em torno de nós (*Hinos Homéricos*, 5, 111-130).

Na passagem acima é evidente a extensão e minúcia do engano de Afrodite. A deusa afirma ser humana, fabula um pai com nome e posição, e uma história que explica a razão de saber tão bem a língua do humano. Além disso, ela se apropria de uma história recorrente, e, portanto, crível, de donzelas raptadas por deuses, como no caso de Perséfone (*h. Hom.* 2, 53-83). Em continuidade, como a persuasão também faz parte da sedução de Afrodite, ela tenta o engabelar através de uma promessa de dote, com vestimentas, tecidos e ouro. Dessa forma, através de falsas histórias e pretextos, ou seja, com os enganos e a persuasão de Afrodite, “o doce desejo, o amor se apodera de Anquises” (*h. Hom.* 5, 144).

O amor, como esfera de atuação da deusa, não assume ternura, ou inocência, é muitas vezes denominado “terrível desejo” (*h. Hom.* 5, 57), que domina o coração e é envolto de tramas. Além disso, tais sentimentos não se desenvolvem dentro das suas vítimas como sementes que crescem naturalmente, eles são impostos, lançados por Afrodite e tomam conta, seja do mortal ou imortal, como observamos no caso de Anquises (*Il.* XIV, 188-189, 312-317, 352-353; *Hes. Th.*, 961-962, 1003-1007; *h. Hom.*, 5, 1-4, 70-74, 91, 143-144).

A palavra relacionada a esse processo é “submeter”, no grego, o verbo é “*δουμάζω*”, que significa “dominar, domesticar, conquistar, subjugar”. Na *Iliada* e na *Odisseia*, esse verbo aparece em contexto de batalha, luta, invasão ou embriaguez por vinho. No sentido de ser subjugado por um ataque, de estar sujeito a outro, de conquistar um domínio e ter o espírito dominado pelo vinho (*Il.* 14, 439; 16, 102-104; 21, 224-226; 22, 174-176, 270-271; *Od.* 3, 305; 9, 454, 516). Portanto, esses dons da deusa não são sutis, são avassaladores, subjugam definitivamente a todos, com exceção de Héstia, Atena e Ártemis, as deusas virgens. Um amor/desejo capaz de gerar uma década de guerra (a Guerra de Troia, na *Iliada*) e de tirar a razão do deus dos deuses, do detentor da *μητις*¹⁴ (i.e. sabedoria e astúcia), Zeus (*h. Hom.* 5, 36-37). Ela consegue enganar (gr. *ἐξαπαφίσκω*) os deuses e levá-los a unirem-se com os humanos, fazendo o próprio Zeus esquecer-se de Hera, sua esposa e irmã, para deitar-se com mulheres mortais (*h. Hom.*

¹⁴ Segundo a mitologia, Métis era deusa da sabedoria, astúcia e prudência. Foi a primeira esposa de Zeus. Ela chegou a engravidar do deus, porém, como havia uma profecia de que um filho de Zeus tomaria seu lugar como rei de homens e deuses, ele a engole viva e acaba saindo da sua cabeça sua filha Atena. Em razão disso, Zeus, a partir de então, detém os dons de Métis.

5, 38). O verbo “ἐξαπαφίσκω” quando se refere à mente, como no caso do verso 38 “φρένας ἐξαπαφοῦσα”, significa confundir e obnubilar, por isso não é estranho pensar que Zeus “esquece-se” da esposa ao ir ter casos na Terra.

Esse poder tem largo alcance e profundidade, pois consegue dominar desde as feras mais selvagens até enganar as mentes mais atentas, ou as mais sábias e prudentes, como se segue:

“καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα ποικίλον,
ἐνθα δέ οἱ θελκτήρια πάντα τέτυκτο:
ἐνθ’ ἐνὶ μὲν φιλότις, ἐν δ’ ἴμερος, ἐν δ’ ὀαριστὺς πάρφασις,
ἢ τ’ ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων” (*Il. XIV, 214-217, friso nosso*).

“e dos peitos soltou o cinto bordado e colorido,
na qual prepara todos os encantamentos:
lá está o amor, o desejo e a doce conversa,
que **rouba a mente** até dos sábios” (*Il. XIV, 214-217, tradução e friso nosso*).

“καί τε παρέκ Ζηνὸς νόον ἤγαγε τερπικεραύνου,
ὄστε μέγιστός τ’ ἐστὶ μέγιστης τ’ ἔμμορε τιμῆς.
καί τε τοῦ, εἴτ’ ἐθέλοι, πυκινὰς φρένας ἐξαπαφοῦσα
ῤηιδίως συνέμιξε καταθνητῆσι γυναιξίν” (*h. Hom. 5, 36-39, friso nosso*).

Até mesmo a mente de Zeus, que deleita-se com o trovão,
ela **conduziu**, ele quem é tanto o maior, quanto quem recebeu a maior porção da honra.

Ela engana totalmente mesmo as mentes sábias, quando quer,
e facilmente uni a mulheres mortais (*h. Hom. 5, 36-39, tradução e friso nosso*).

Ambos os versos de cada texto apresentam ideias semelhantes e complementares. No primeiro, o poeta narra que Afrodite “rouba”, do grego “κλέπτω”, a mente até mesmo dos atentos ou sábios (gr. φρονέω) e, no segundo, ela aparece como quem tem o dom de conduzir, levar ou carregar, do grego “ἄγω”, a mente, mesmo de um espírito sábio, como é o caso de Zeus. Diante disso, conclui-se que Afrodite, quando

age através dos seus enganos, astúcia e doce conversa, é capaz de “roubar a mente” da sua vítima, isto é, de tirar-lhe a liberdade de escolha ou a própria ciência de seus atos, para que, em seguida, ela a conduza segundo seus próprios interesses, fazendo com que tanto mortais, quanto imortais ajam conforme seu desejo, ao menos no que tange o desejo sexual e o amor.

Foi somente quando a verdadeira face de Afrodite é revelada acidentalmente que Anquises retoma sua consciência e percebe o que aconteceu. Nesse momento ele é tomado por um terrível medo, em razão das muitas histórias de humanos tendo fins trágicos por terem se relacionado com deuses. Em paralelo, uma terrível aflição invade Afrodite ao perceber que se deitou com um mortal: “Eneias será seu nome, porque uma terrível aflição me invade, por ter caído no leito de um homem mortal” (*h. Hom. 5. 181-190, 198-199*). Diante disso, a união é iniciada por vingança, mentiras, enganos, persuasão e finalizada por medo, aflição, novamente mentiras e ameaças. Pois, ao se aperceber do que havia feito, Afrodite ordena a Anquises mentir sobre a origem do filho que daria à luz, obrigando-o a dizer que ele era fruto de sua união com uma das ninfas: “Assim que ele vier à luz do sol, será nutrido pelas ninfas de seios fartos que residem nos montes, elas que habitam esta grande e divina montanha” (*h. Hom. 5. 226-228*). Por fim, a deusa o ameaçou de morte pelo raio flamejante de Zeus caso se vangloriasse e contasse de sua relação amorosa com ela (*h. Hom. 5. 281-289*).

Assim, Afrodite, através do seu poder de engano, é capaz de roubar e conduzir as mentes e direcionar as situações conforme deseja. Nos versos 254 e 255 a deusa confessa ter ela própria experimentado essa perda da razão por ter se deitado com um humano, em virtude da manipulação vingativa de Zeus. Mas, por outro lado, a narrativa nos mostra que ela recupera sua razão e sua vontade própria ao decidir não ficar com Anquises. Afrodite apresenta um desejo de ter Anquises como seu esposo (*h. Hom. 5. 242*), porém de maneira lógica raciocina que não funcionaria pelo fato dele ser mortal e logo a velhice o iria envolver (*h. Hom. 5. 244*).

Nessa decisão observamos também uma diferença de comportamento da deusa em relação a outros casos em que deuses se apaixonaram por humanos. No *Hino Homérico 5* há o relato de que os deuses Zeus e Eos levaram adiante suas paixões pelos humanos Ganimedes e Titono, respectivamente. Zeus sequestra Ganimedes, levando-o para o Olimpo e o concede juventude eterna (*h. Hom. 5. 202-218*). Eos pede a Zeus para que Titono fosse imortal e vivessem juntos para sempre, porém a imortalidade não foi acompanhada da juventude eterna e Titono envelhece ao ponto de não mais poder

se mover, diante disso Eos o deixa em um quarto de portas brilhantes por toda a eternidade (*h. Hom. 5. 219- 236*). Afrodite, diferentemente de Zeus e Eos, põe fim a sua relação com Anquises por ele ser humano e também porque sabia da humilhação que sofreria dentre os imortais (*h. Hom. 5. 247- 248*). A deusa além de recuperar sua razão após ser manipulada por Zeus, também, durante o ocorrido, recorre a seus próprios dons para engambelar Anquises a se deitar com ela, como já vimos. Durante todo o encontro com Anquises, Afrodite mostra a eficácia do seu poder em atingir seus objetivos e como ela é uma deusa astuta.

Encontramos mais sobre seu poder do engano através da sua ligação com a noite, apresentada na *Teogonia*. Após a narrativa do nascimento de Afrodite, Hesíodo passa a nomear a extensiva progenitura da Noite. Entre os filhos da Noite estão *Ἀπάτη* e *Φιλότης*. *Ἀπάτη* significa “farsa”, “truque”, “fraude” e “engano”, enquanto *Φιλότης* significa “afeição” e “amor”, como vemos nos versos a seguir:

“τίκτε δὲ καὶ Νέμεσιν, πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι,

Νύξ ὀλοή: μετὰ τὴν δ' **Ἀπάτην** τέκε καὶ **Φιλότητα**” (*Hes. Th. 223-224*, friso nosso).

“Também a destrutiva Noite gerava Indignação, ruína aos humanos mortais; e depois gerou **Engano** e **Amor**” (*Hes. Th. 223-224*, tradução e friso nosso).

De maneira similar, quando são narradas as honras dadas à Afrodite após sua subida à tribo dos deuses, aparecem esses mesmos substantivos próprios, “farsa” e “amor”, porém enquanto adjetivos:

“ταύτην δ' ἐξ ἀρχῆς τιμὴν ἔχει ἠδὲ λέλογχε
μοῖραν ἐν ἀνθρώποισι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσι,
παρθενίους τ' ὄαρους μειδήματά τ' **ἐξαπάτας**
τετέρψιν τε γλυκερὴν **φιλότητά** τε μειλιχίην τε” (*Hes. Th. 203-206*).

“Esta honra desde o início levou e obteu

porção entre homens e deuses imortais,
conversas de donzelas, sorrisos e **enganos**,
delicioso prazer, **amor** e doçura” (Hes. *Th.* 203-206, tradução e friso nosso).

Elsa Bouchard, em *Aphrodite Philommédês in the Theogony*, interpreta o uso dos mesmos termos para nomear os filhos da Noite e adjetivar Afrodite como um forte indício do vínculo entre a deusa e a noite. Para Bouchard, esse vínculo é a razão de um dos seus epítetos, “*μελαινίς*”, “a negra” (BOUCHARD, 2015, p. 11), que de acordo com Pausânias, era usado na adoração à deusa em Corínto e Melangeia, como podemos observar nas passagens a seguir: “À medida que se sobe a Corínto [...] Aqui está um recinto de Belerofontes, um templo de **Afrodite Melaenis**” (Paus. 2.2.4, friso nosso), “Mais longe de Melangeia, a cerca de sete estádios de Mantinea, [...] está um salão de Dionísio e um santuário de **Afrodite Negra**” (Paus. 8.6.5, friso nosso).

Bouchard explica que na poesia épica a noite é um momento para as mentes astutas desenvolverem uma variedade de esquemas (BOUCHARD, 2015, p.12). O próprio estratagema contra Urano tramado por Gaia e Cronos é realizado à noite. É à noite que Hermes executa seu impressionante plano de roubar os bois de seu irmão Apolo, chamando a noite de sua “negra aliada”, como narrado no *Hino Homérico* a Hermes (*h. Hom.* 4, 98). É também na noite que Zeus se relaciona amorosamente em segredo com Maia, mãe de Hermes, em uma caverna, entre outros exemplos.

Vale ressaltar que o uso da noite como cenário para a execução de planos e estratagemas na mitologia grega tem um forte componente simbólico, representando o momento em que o mundo dos mortais é mergulhado na escuridão e incerteza (*Il.* I. 601-606; VII. 478-479; *Od.* V, 465-468; *Th.* 211-225), abrindo espaço para a astúcia e a manipulação. Além disso, a noite é um momento de privacidade e intimidade, como argumenta Eitrem ao analisar o culto de Hécate, deusa associada à noite e à magia, que era frequentemente invocada para realizar desejos secretos (EITREM, 1991, p. 178-180), o que pode explicar o fato de muitos deuses e heróis escolherem esse período para realizar seus desejos e planos secretos.

Portanto, a forma como Afrodite submete suas vítimas e sua ligação com a noite demonstra que o amor, esfera de poder da deusa, não é o amor romântico que entendemos e conhecemos hoje. Sua definição é cultural e seu significado não pode ser transferido de forma universal para qualquer contexto. Ao se denominar a deusa Afrodite como “deusa do amor” seria preciso levar em consideração de que esse é um rótulo que não exprime

integralmente o modo como a deusa era entendida pelos gregos. Vale ressaltar que Afrodite não está ligada ao amor romântico. Evidências antigas atribuem a ela “o poder de despertar eros, de ‘misturar’ criaturas vivas e domesticá-las por meio da união sexual” (PIRONTI, 2010, p. 118). Os termos “*ἔρως*” (“amor”, mas principalmente “paixão sexual”, “*μείγνυμι*” (“misturar”), “*δάμνημι*” (“domar”, “submeter”) “estão no cerne da maneira grega de se referir a Afrodite” (PIRONTI, 2010, p. 118). Hesíodo descreve que “*φιλότητά*” (o “amor”) faz parte das honras que Afrodite conquistou (Hes. *Th.* 203-206), mas o termo não está relacionado a “‘ternura’, ‘carinho’, ‘reciprocidade’ ou mesmo qualquer outro elemento em nossa noção moderna de amor romântico. Em vez disso, significa ‘relacionamento íntimo’, ou ‘união sexual’” (PIRONTI, 2010, p. 118).

Essa faceta da personalidade e poder de Afrodite, que arquiteta ardis, utiliza-se do engano, “rouba/conduz” a mente, submete deuses e humanos a união sexual, a tornou protagonista ou responsável por grandes acontecimentos. Ainda que nos poemas sua capacidade de influenciar o curso dos eventos não seja diretamente citada, é possível identificar diversas atuações da deusa alterando o seguimento dos acontecimentos.

No próprio *Hino Homérico 5* podemos observar uma consequência de grande relevância acarretada pela aventura amorosa de Afrodite com Anquises: o nascimento do herói que haveria de reinar sobre Troia e gerar incontáveis descendentes que o sucederiam, como consta a profecia contida no hino: “Tu terás um filho amado, que reinará sobre Troia, e continuamente filhos nascerão de seus filhos. Eneias será seu nome” (*h. Hom.* 5. 196-198). O destaque de Eneias já era conhecido na *Iliada*, quando mostra que ele era honrado pelo povo troiano assim como a um deus (*Il.* XI. 58-59). Deste modo, a própria união de Afrodite e Anquises teria sido importante em razão de ter produzido um dos heróis mais notáveis da Guerra de Troia (OLSON, 2012, p. 1).

Van der Ben (1981) interpreta esse hino e toda a narrativa do encontro entre Afrodite e Anquises como uma marca do fim das relações entre deuses e homens. Na mesma linha de Ben, Rudhardt (1991) e Clay (1989) concluíram que a saída abrupta de Afrodite da presença de Anquises no verso 291 marcaria “o fim de uma época em que deuses e mortais compartilhavam uma intimidade agora desaparecida” (MORRIS e POWELL, 1996, p. 505). Ou seja, o fim da Era em que deuses e mortais se uniam e davam origem aos semideuses, resultando no fim da época heróica, sendo assim, não mais seriam produzidos heróis.

Diante disso, segundo Morris e Powell, o hino 5 à Afrodite seria uma narrativa de celebração da deusa e seus poderes de sedução que teriam resultado numa “alteração

radical do cosmos e de todas as relações futuras entre os deuses” (MORRIS e POWELL, 1996, p. 505-506). Mas isso não quer dizer que Afrodite tenha perdido seus dons de sedução, tais esferas continuariam fazendo parte de uma das suas incumbências. A diferença, ainda segundo os autores, é que após sua união com Anquises ela passa a temer a humilhação perante os outros imortais, e, portanto, não mais desejava enganar os homens como antes (MORRIS e POWELL, 1996, p. 506).

“οἱ πρὶν ἐμοῦς ὀάρους καὶ μήτιας, αἷς ποτε πάντας
ἀθανάτους συνέμιξα καταθητηῆσι γυναιξί,
τάρβεσκον: πάντας γὰρ ἐμὸν δάμνασκε νόημα.
νῦν δὲ δὴ οὐκέτι μοι στόμα χεῖσεται ἐξονομήναι
τοῦτο μετ’ ἀθανάτοισιν, ἐπεὶ μάλα πολλὸν ἀάσθην” (*h. Hom. 5. 249-254*).

“Os que antes minhas doces conversas e astúcias, com as quais em algum momento todos os imortais uni a mulheres mortais, temiam, pois todos a minha mente submetia. Agora então minha boca não mais será capaz de mencionar entre os imortais. Pois muitos muito foram enganados” (*h. Hom. 5. 249-254*).

Um estudo mais recente pelo autor Andrew Faulkner em sua obra *The Homeric Hymn to Aphrodite - Introduction, Text, and Commentary* traz outro entendimento. O autor encara que o fim das relações entre deuses e homens no hino à Afrodite não é um tema proeminente, nem uma questão explícita. Faulkner é enfático ao destacar que essa interpretação de fim das uniões entre imortais e mortais é exagerada (FAULKNER, 2008, p. 18). Além disso, discorda que o poder de Afrodite de gerar casos entre as duas raças teria se findado, em contrapartida, para o autor, seu poder teria sido diminuído em razão da sua própria vergonha, mas não totalmente interrompido (FAULKNER, 2008, p. 18).

Deste modo, Faulkner aponta que o resultado da humilhação sofrida por Afrodite frente aos outros deuses não implicava no fim dos seus poderes de unir as duas raças. Partindo para a narrativa, é possível apreender que a deusa é ciente que submetia todos os imortais a se unir a mulheres mortais e que muitos deuses foram enganados

por seus dons. Porém em razão da vergonha sofrida não mais se gabaria de tais atos, o que implicava numa escolha por parte da deusa em parar de atuar nesse sentido.

Outro aspecto significativo que é possível destacar da narrativa do hino é o esforço vingativo de Zeus contra Afrodite. Como mencionado anteriormente, o encontro e união de Afrodite com Anquises foi um plano arquitetado por Zeus como vingança pelas inúmeras vezes que Afrodite manipulou a vida dos deuses e humanos, levando-os a se unirem (*h. Hom.* 5. 45-52). Essa vingança de Zeus demonstra um esgotamento frente aos poderes da deusa e uma impossibilidade de apresentar resistência¹⁵. Enquanto filha de Zeus, e tendo em vista a ordem olímpica, Afrodite é, em princípio, subordinada a ele, o deus dos deuses e mais sábio. Porém, a deusa apresenta constantes insubordinações e “cria sérias complicações na ordem do cosmo, misturando o que deveria manter-se bem separado: mortais e imortais” (SERRA, 2017, p. 102). Essas misturas resultavam na raça híbrida dos heróis, que se destacavam em suas aventuras e eram difíceis de conter. No hino, apesar da vitória ter cabido a Zeus, o deus, com toda sua sabedoria e poder, conquistou seu triunfo usando os recursos próprios da deusa: o desejo, o amor e o engano.

Os dons de sedução e engano de Afrodite, diferente do que se pode concluir, não a tornam uma deusa menor, meramente inconstante e exemplo daquilo que devia ser evitado (POMEROY, 1995, p. 9). Com um olhar cuidadoso é possível apreender de tais dons a magnitude do poder da deusa. Numa perspectiva semelhante, o ardil e engano de Penélope na *Odisseia*, em que a personagem tecia grande mortalha durante o dia e durante a noite a desfazia no intuito de enganar seus pretendentes que ansiavam desposá-la (*Od.* XIX, 148-153), revelava, segundo André Malta, sua capacidade de “empregar a inteligência para dirigir as ações e reafirmar sua condição de senhora do lar, responsável por decidir o próprio futuro” (MALTA, 2012, p. 12).

Penélope tinha consciência da sua trama e da sua capacidade de efetuar-la, afirmando no verso 151 que “*τρίετεζμὲν ἔληθον ἐγὼκαὶ ἔπειθον Ἀχαιοῦς*”, isto é, “por três anos passei despercebida pelos Aqueus e os persuadei” (*Od.*, XIX, 151, tradução nossa). O verbo “*ἔπειθον*”, imperfeito de “*πείθω*” significa persuadir, induzir e “*ἔληθον*” imperfeito do verbo “*λανθάνω*” que quer dizer “passar desapercibido”, “passar sem ser observado” e “escapar à atenção”, evidenciam que Penélope conseguiu

¹⁵ A própria Hera foi capaz de superar Zeus quando pegou emprestado para si a cinta com os encantamentos de Afrodite (BRILLET-DUBOIS, 2011, p. 111; HOMERO, *Ilíada*, XIV, 187-224, 312-317, 325-26, 346-349, 352-353).

enganar os Aqueus por inteiros três anos sem que nenhum deles notasse. Assim, suas mentiras e artimanhas demonstravam sua sagacidade e inteligência, a qual, à sua maneira, tornou possível impor sua vontade frente a um cenário desfavorável.

Assim, seus dons de submeter os diversos seres, de conduzir suas mentes, de criar esquemas, ardis e enganos não devem ser encarados como negativos ou como traços ruins da deusa, nem tão pouco serem associados a questões menos importantes (BREITENBERGER, 2007, p. 196). Tais traços, apresentados principalmente nas fontes literárias, também não devem ser interpretados como oriundos de uma perspectiva limitante (BREITENBERGER, 2007, p. 22), mas como expressões de sua potência. Eles clarificam a dimensão do seu poder e a revelam como uma deusa de papel determinante e central.

Além disso, ao contrário de Penélope, que com seu ardil foi capaz de subverter as relações de gênero vigentes, a deusa Afrodite não estava submetida a tais preceitos. Como gênero podemos entender “[...] uma organização social da diferença sexual, baseada nos saberes, nas instituições, no poder e práticas produzidas pelas culturas sobre as relações entre homens e mulheres/masculino e feminino” (LESSA E MACIEL, 2018, p. 108). Nos textos antigos há descrições duais do feminino e masculino de caráter normativo (LESSA, 2010, p. 45-73). Porém, esses aspectos não moldam a deusa plenamente. Apesar dela ser uma representante do gênero feminino, sendo uma divindade, os paradigmas existentes nas sociedades gregas arcaica ou clássica para os humanos não se aplicam sem ressalvas a deusa.

A ideia de um discurso normativo através da construção de modelos de feminino e masculino nas sociedades gregas não deve servir de chave interpretativa para todas as esferas do mundo grego, especialmente a religião, no que se refere à construção das divindades, femininas e masculinas. Fazendo isso podemos incorrer no risco de se suprimir suas multiplicidades, mais enfaticamente das deusas, encarando certos traços característicos como apenas destoantes ou insignificantes para a tradição mítica grega, como por exemplo, a atuação bélica de Afrodite. Visto que Afrodite é uma deusa canonicamente conhecida como “deusa do amor”, associada erroneamente a um sentido romântico e terno da palavra, suas ações militares são menosprezadas por muitos estudiosos, como veremos a seguir.

Portanto, interpretar Afrodite apenas dentro dos limites estreitos dos modelos de gênero normativos das sociedades gregas antigas é limitar sua multiplicidade e ignorar a amplitude e complexidade da divindade. Sua atuação bélica, por exemplo, deve ser vista

como uma expressão de seu poder e não como uma anomalia em sua natureza. Como uma divindade, Afrodite transcende as limitações das construções sociais de gênero e representa uma multiplicidade de facetas que devem ser consideradas na análise de seu papel na tradição mítica grega.

3. AFRODITE E SEU ASPECTO BÉLICO

Existem algumas evidências que apontam possíveis elementos militaristas nos cultos e santuários de Afrodite, embora a maioria desses atestados sejam bastante tardios (CYRINO, 2010, p. 51). Pausânias menciona três vezes a existência de estátuas da deusa armada na Grécia, em Esparta, Citera e Corinto. Em Esparta, segundo Pausânias, havia um antigo templo com uma imagem de madeira de Afrodite armada (Paus., 3.15.10). Em Citera o escritor aponta para a existência do santuário de Afrodite Urânia, que segundo ele seria o mais sagrado e o mais antigo de todos os santuários de Afrodite entre os gregos, nele a deusa é representada por uma imagem armada de madeira (Paus., 3.23.1). E em Corinto existiria um templo de Afrodite, na qual continha imagens da deusa armada, assim como de Hélio e Eros com um arco (Paus., 2.5.1). Cyrino entende que a estátua que Pausânias teria visto em Corinto de Afrodite seria na realidade uma estátua da deusa romana e ancestral divina de César, a Vênus “*Victrix*”, “Aquele que Conquista”, e não uma Afrodite grega, visto que a terra foi completamente arrasada pelos romanos em 146 a.C. e reconstruída por Júlio César em 44 a.C. (CYRINO, 2010, p. 51). Para a autora, de todos os seus primeiros cultos, é mais provável que Afrodite tenha realmente manifestado uma persona militar na Esparta arcaica e clássica (CYRINO, 2010, p. 51).

Quando partimos para as narrativas épicas identificamos a deusa Afrodite como presente nas questões militares e apresentando ações decisivas no curso de eventos relacionados à guerra. Na *Iliada*, nos cantos III, V, XIV e XXI observamos os momentos em que Afrodite e seus dons interferem diretamente na Guerra de Troia e causam mudanças de cenário, assim como nos *Cantos Cíprios* em que a deusa provoca o início da guerra.

A guerra é iniciada quando a deusa une Páris e Helena, pois gera a fuga da espartana com o guerreiro troiano, acarretando na busca por reparação de Menelau e, por consequência, na Guerra de Troia. Nos *Cantos Cíprios*, é narrado como Afrodite manda Alexandre/Páris construir um navio e ir até Esparta, junto com ele vai Eneias, a pedido da deusa. Chegando a Esparta, Afrodite reúne Alexandre e Helena e causa a união entre eles. Durante a fuga do casal à noite pelo mar, Hera provoca uma tempestade contra eles, mas o casal consegue chegar a Sidon ileso. É possível conjecturar que o poeta nessa passagem procurou deixar subentendido que Afrodite os protegeu contra o ataque de Hera, garantindo uma navegação segura, já que ela quem provocou a união e sugeriu a construção do navio. Além disso, eles também são bem sucedidos em Sidon, pois

Alexandre conquista a cidade e, em seguida, partem para Troia, onde celebram seu casamento. Quando Menelau é informado do acontecido, imediatamente planeja uma expedição contra Troia com seu irmão, Agamemnon. Nessa pequena narrativa observamos a ligação de Afrodite com seu filho Eneias, sua preferência pelos troianos, sua escolha pela noite para efetuar seus planos, assim como seus dons, como o engano e o amor. Além disso, a narrativa evidencia a participação ativa de Afrodite no desencadeamento da Guerra de Troia e como aquela que fornece boa navegação.

Afrodite não somente iniciou a guerra, como também impediu que ela finalizasse mais cedo, com mais uma de suas interferências. No Canto III é narrado o episódio sobre um possível fim para a guerra, em que gregos e troianos se sentaram e permitiram uma luta final entre Páris e Menelau, por Helena e todas as riquezas. O acordo entre os povos inimigos foi firmado com sacrifícios a Zeus (*Il. III. 292-301*), contudo, nas duas investidas mortais de Menelau contra Páris, Afrodite interfere. Na primeira ela parte a fivela debaixo do pescoço de Páris que estava sufocando-o. E na segunda, quando Menelau salta para cima dele com uma lança de bronze, Afrodite retira o troiano da luta e o leva para o leito nupcial, chamando em seguida Helena para se juntar a ele. Suas ações, por consequência, levaram ao prosseguimento da guerra e a morte de mais guerreiros e heróis de ambos os lados (*Il. III. 371-384*).

Ainda que nessas ocasiões Afrodite não empunhe pessoalmente uma lança ou espada e entre em combate direto contra um oponente, a deusa age indiretamente ou nos bastidores a fim de manobrar o curso dos eventos. Afrodite nesses episódios está participando da guerra, pois a guerra não se limita a momentos de confronto ou a participação da guerra de linha de frente, com a presença de heróis, guerreiros e soldados reunidos em “batalhões”, a típica guerra “imortalizada e santificada pelas narrativas de Heródoto e Tucídides (Hdt. 6. 107–13; Thuc. 4.89–101, 5.66–74)” (PAYEN, 2015, p. 219). Nesse sentido, pode-se dizer que Afrodite, embora não participe pessoalmente do combate, adentra o campo de batalha por meio de suas ações. Contudo, em outros episódios, podemos observar sua participação direta em batalha.

No Canto V da *Iliada* vemos as proezas bélicas de Diomedes, o grande herói grego durante a ausência de Aquiles. Em dado momento do Canto o herói se encaminha para um embate com o guerreiro troiano Eneias, filho de Afrodite. Diomedes lança uma enorme rocha sobre o quadril de Eneias, dilacerando seus tendões, rasgando-lhe a carne e o fazendo cair de joelhos (*Il. V. 305-309*). Quando a morte estava prestes a tomá-lo, a deusa Afrodite adentra o campo de batalha, lança seus braços em torno do troiano e o

protege com a prega de suas vestes contra os projéteis. Em seguida, a deusa leva seu “filho amado para longe da guerra” (*Il. V. 310-318*). Mas Diomedes não permitiu que o combate terminasse daquele jeito, o herói então montou no seu carro de guerra e passou a perseguir “a deusa Cípris com o bronze afiado” (*Il. V. 330*).

Após Diomedes ter perseguido a deusa por entre a multidão, o herói fere Afrodite na “superfície da mão delicada com o bronze afiado” (*Il. V. 335-336*), o que a leva a dar um alto grito e derrubar seu filho. O herói por fim grita em sua direção: “Afasta-te, ó filha de Zeus, da guerra e da refrega! Não te basta iludires as mulheres na sua debilidade? Mas se pretendes entrar na guerra, penso que a guerra te fará estremecer, só de ouvires falar dela de longe” (*Il. V. 349-351*). Em circunstâncias comuns, um humano atacar um deus o faria recair em *hybris*, isto é, em desmedida, seria uma atitude descabida, que resultaria na sua morte ou em um destino desastroso. Porém Diomedes estava assegurado pela deusa Atena. Ele faz exatamente o que foi instruído pela deusa: “se vier ao teu encontro algum deus para te testar, não combatas de modo algum contra os outros deuses imortais, a não ser que Afrodite, filha de Zeus, entre na refrega: a ela poderás ferir com o bronze afiado” (*Il. V. 129-133*). Atena estava ciente da presença ativa de Afrodite na guerra, ela sabia que a deusa poderia aparecer em algum momento, com isso deixou seu protegido de sobreaviso. Além disso, a ordem de ferir Afrodite por Atena demonstra um sentimento de ira da sua parte que pode ser melhor compreendido numa interação entre as deusas no Canto XXI, a qual veremos mais adiante.

No Canto XXI da *Iliada*, também observamos Afrodite adentrando o campo de batalha para resgatar Ares, o deus da guerra sanguinária, que havia sido ferido por Atena. Ares é atingido brutalmente pela deusa Atena que imediatamente o humilha: “Ainda não percebeste que muito mais forte declaro eu ser, conquanto procures igualar a minha força” (*Il. XXI. 410-411*). Ainda sem fôlego, após ter sido atingido, Ares é levado por Afrodite para longe do combate (*Il. XXI. 416-417, 422*). Após a intromissão e resgate de Afrodite, Atena corre em direção à deusa e “com mão firme a esmurrou nos peitos” (*Il. XXI. 424-425*), derrubando-a junto com Ares na terra (*Il. XXI. 436*). Enfurecida, Atena diz desejar que todos os troianos quando fossem combater contra os aqueus estivessem assim como Ares e Afrodite naquele momento, caídos na terra. No seguimento da narrativa Atena passa a se dirigir somente à Afrodite e compara a deusa aos combatentes troianos “descarados e audazes”, afirmando que a guerra há muito teria acabado, e Troia já teria sido saqueada, se combatentes adversários semelhantes à Afrodite tivessem morrido (*Il.*

XXI. 403-433). Nesse trecho Atena compara Afrodite aos melhores guerreiros troianos, aqueles que sustentavam a guerra.

No Canto XXIII da *Iliada* ainda vemos Afrodite cuidando do corpo de Heitor. Apesar da deusa não ter protegido Heitor da morte, como fez com Páris e Eneias, a deusa zelou pelo seu corpo e impediu que um dos principais combatentes troianos tivesse um fim deplorável: devorado pelos cães. A fim de impedir que os cães se aproximassem, dia e noite Afrodite os afastava, além disso, ungia o corpo do herói com óleo de rosas ambrosial para que “Aquiles não o lacerasse quando o arrastava” (*Il.* V. 187). Esse episódio é mais um dos momentos que evidenciam que a deusa não era indiferente aos assuntos guerreiros, ela estava por perto, guerreando, protegendo e, mesmo após a morte de um guerreiro, ela estava lá. Diferentemente do que Zeus a exortava a fazer, isto é, ocupar-se com os excitantes trabalhos do casamento, Afrodite não se limitava a esta incumbência. A deusa atuava também em situações de sua escolha, como os episódios de guerra, que ela considerava necessitarem de seus dons.

A despeito das atuações bélicas da deusa Afrodite, Fritz Graf, por exemplo, considera que, ao contrário das deusas orientais do amor e da sexualidade que também são deusas guerreiras, Afrodite era “essencialmente anti-guerreira”¹⁶ (GRAF, 2015, p. 124). O autor utiliza como argumento para tal afirmação o Canto V da *Iliada*, principalmente o momento em que a deusa é ferida por Diomedes no campo de batalha (*Il.* V. 334-336). Cyrino aponta para alguns estudiosos que acreditavam que a persona marcial de Afrodite seria um resquício da influência oriental de deusas associadas à sexualidade e à guerra, como Ishtar, mas que mais tarde teria sido “despojada” desse componente militarista e “tornou-se apenas uma deusa do amor” (CYRINO, 2010, p. 50).

Nesta mesma lógica, Ken Dowen considera o ferimento sofrido pela deusa como resultado da sua tolice em participar de uma batalha (DOWEN, 2007, p. 46). Porém não podemos esquecer que Afrodite não é a única deusa já ferida ou desafiada por um humano. A deusa Dione, ao consolar sua filha Afrodite, lembra das vezes que “Muitos de nós que no Olimpo temos nossa morada já sofremos às mãos dos homens” (*Il.* V. 383-415). Além disso, no já mencionado episódio do Canto XXI da *Iliada*, o próprio deus da guerra Ares também é ferido em batalha, e quem o resgata é Afrodite (*Il.* XXI. 416-417).

¹⁶ Embora Graf seja contra a associação de Afrodite com a guerra, ele considera que há um vínculo entre a construção de sua personagem e a das deusas orientais do amor, da sexualidade e da guerra, como por exemplo a deusa Ishtar (GRAF, 2015, p. 124).

Dowen também reforça sua concepção do não pertencimento de Afrodite à guerra por utilizar-se da fala de Zeus quando diz que à deusa não cabem os assuntos guerreiros: “A ti, minha criança, não são dados trabalhos de guerra, mas vá atrás dos excitantes trabalhos do casamento, que todas aquelas coisas sejam preocupação para o célere Ares e Atena” (*Il. V.* 428-430, tradução nossa; DOWEN, 2007, p. 46). Esses versos são fundamentais para a definição moderna de Afrodite “como a deusa da feminilidade e do amor, cuja esfera de influência se oporia ao mundo dos homens e da guerra” (PIRONTI, 2010, p. 122). Contudo quando fazemos uso da teoria do texto narrativo e do conceito de focalização de Gérard Genette, essa associação das falas de Zeus e Diomedes com uma negação homérica do lado guerreiro de Afrodite pode ser questionada.

Genette, a fim de pensar acerca do ‘ponto de vista’ de uma narrativa, propõe a diferenciação do que ele chama “modo” e “voz” através de duas questões que balizam a análise: “qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? [...] “quem é o narrador” ou de forma mais prática, “quem vê?” e “quem fala?” (GENETTE, 2007, 184). Porém falar de ponto de vista ou visão ainda é algo puramente visual para Genette, por isso ele aprofundou trazendo seu conceito mais famoso, que também é um termo “um pouco mais abstrato”, a “focalização” (GENETTE, 2007, p. 187).

Para Genette, a “focalização” se refere a qual ponto de vista está sendo expresso na narrativa ou orientando a perspectiva narrativa. A focalização molda toda uma narrativa ou fração dela, pois os eventos passam pelo filtro do focalizador. Através da focalização de uma personagem, ou “focalização interna”, revelam-se seus pensamentos, personalidade, opiniões e intenções. Genette divide essa categoria em três subclasses: fixa, múltipla e variável. A fixa como o nome já sugere, é quando a narrativa possui apenas um personagem focal. A múltipla é quando um mesmo acontecimento pode ser evocado através do ponto de vista de diferentes personagens. Já a variável é quando há mudanças da personagem focal no decorrer da narrativa, ou seja, quando há variações de ponto de vista. Uma mudança de focalização dentro de um contexto coerente, principalmente se aparecer de forma isolada, pode ser analisada, segundo explica Genette, como uma “infração momentânea do código que rege esse contexto” e essas infrações isoladas são explicadas como “alterações”, as quais podem ser de dois tipos: paralipse e paralepse (GENETTE, 2007, p. 194).

O autor ainda conceitua outras duas categorias de focalização: a “focalização zero” e a “focalização externa”. A focalização zero é uma não-focalização, em que o narrador tem uma visão ilimitada, podendo ver de fora e a partir dos olhos de uma

personagem. A focalização externa é a visão de fora, que não tem acesso aos pensamentos e sentimentos das personagens, é marcada pela ignorância do narrador “em relação aos pensamentos autênticos do herói” (GENETTE, 2007, p. 187-188, 192; FLUDERNIK, 2009, p. 153).

Segundo Fludernik, Mieke Bal posteriormente acrescenta a essa terminologia a noção de focalizador e focalizado, isto é, a instância focalizadora tem acesso a seus próprios pensamentos, mas quanto àqueles que o rodeiam ele só pode contemplar, não é possível que tenha acesso à mente de outras personagens (FLUDERNIK, 2009, p. 38). A fórmula da focalização pode apresentar-se em segmentos narrativos específicos, inclusive de maneira breve, sem precisar ser aplicada a toda extensão da obra (GENETTE, 2007, p. 189).

Contudo, a finalidade da focalização não é apenas revelar os pensamentos e personalidade das personagens, mas moldar o próprio mundo narrado de forma criativa e individualista ao nível do texto. A focalização possibilita que eventos sejam retratados sob pontos de vista diferentes, sob o filtro dos pensamentos e percepções do focalizador. Tendo isso em vista é preciso pontuar a diferença entre um personagem focal e o narrador. “Normalmente, o narrador é o agente funcional que verbaliza a matéria não verbal da história, edita a matéria verbal, administra a exposição, decide o que deve ser contado, em que sequência e estabelece comunicação com o destinatário” (JAHN, 2007, p. 96 e 97). Já o personagem focal se refere ao ponto de vista que orienta a perspectiva narrativa. Por essa razão, as perguntas “quem vê?” e “quem fala?” são postas em questão de modo a pontuar essa diferença no texto narrativo. Visto que “quem vê” revela a partir de quem a perspectiva da narrativa está sendo retratada e “quem fala” indica o enunciador do discurso narrativo (o narrador) e não qualquer personagem falante. Assim sendo, por colocar essas duas questões em oposição direta, “Genette neutraliza tanto o erro de declarar o narrador morto quanto o erro de igualar personagens focais a narradores” (JAHN, 2007, p. 96 e 97).

Aplicando esse conceito à narrativa da *Ilíada*, observamos que as passagens citadas de Diomedes e de Zeus estão em focalização interna, estão expondo as opiniões e pontos de vista dessas personagens. São as perspectivas de Diomedes e de Zeus que estão sendo retratadas naquele contexto e eles próprios estão sendo os enunciadores. Suas falas estão em forma direta e não descritas pelo narrador. Portanto, o que eles explicam sobre Afrodite não significa que Homero está, através de suas falas, descrevendo a deusa e trazendo, por consequência, a imagem que os gregos tinham dela. Nem quer dizer que os

atributos de Afrodite não se associavam ao combate ou que ela era uma deusa que não fazia parte da esfera da guerra no mundo grego antigo. Essas falas do herói e do deus estão apenas refletindo e expressando sentimentos e opiniões próprias desses personagens numa perspectiva de “focalização interna”.

As palavras de Diomedes (*Il. V. 349-351*) podem ser compreendidas em função do contexto em que se encontrava. O herói foi instruído diretamente pela deusa Atena a atacar Afrodite quando a visse no campo de batalha. Assim, Diomedes já estava sendo impulsionado por outro deus a agir e ter sentimentos contra Afrodite. O herói também estava cheio de ímpeto e voraz com a possibilidade de poder atacar alguém tão superior a ele, um deus, e ainda ser bem sucedido, visto que possuía a permissão e o auxílio de Atena. Outra razão para seu desdém contra Afrodite é o fato da deusa ter impedido seu momento de glória. A batalha era o lugar em que os homens tinham a oportunidade de “granjear reputação entre seus pares e a tão ansiada glória eterna”, a vitória concedia o *kléos* (gr. κλέος), isto é, a boa fama, que o acompanhava para além da morte, essa era a “ambição suprema” dos heróis homéricos (JONES, 2013, p. 13). Diomedes em combate conseguiu atingir Eneias e quando o troiano estava prestes a morrer, Afrodite o resgata. Sua intromissão tira de Diomedes a glória de ter derrotado um dos maiores guerreiros troianos. Além dessas razões, é possível também conjecturar que Diomedes nutria ressentimento pela deusa por ela ter causado a guerra que já havia matado tantos homens e o tirado de sua terra, afinal “os heróis não querem morrer. Homero sublinha reiteradamente o desejo deles de voltar para casa, para a família” (JONES, 2013, p. 13).

Já as palavras de Zeus (*Il. V. 428-430*) foram influenciadas por Atena e Hera. As deusas estavam incomodadas com as intervenções bem sucedidas de Afrodite na guerra em prol do lado troiano, o que prejudicava seus favoritos. Atena e Hera, para tentar afastar a deusa dos assuntos guerreiros, provocam Zeus contra ela (*Il. V. 418-419; XXI. 418-422*). Atena conta uma história falsa sobre como Afrodite teria se machucado:

“Zeus pais, encolerizar-te-às em relação àquilo que eu disser? Na verdade Cípris tem estado a incentivar uma das mulheres Aqueias a seguir os Troianos, a quem ela tanto estima; e ao acariciar uma dessas Aqueias de belos vestidos, na dourada pregadeira arranhou Afrodite na mão delicada” (*Il. V. 421-435*)

Nessa passagem a deusa tenta persuadir Zeus a acreditar que Afrodite teria se machucado através de uma intromissão descabida na guerra ao incentivar mulheres gregas a seguir os troianos, ou seja, que Afrodite teria se intrometido na guerra com seus

dons do desejo, amor, sedução e teria se auto-ferido na empreitada. Com tal história risível que escondia a verdadeira ação bélica de Afrodite, Zeus sorriu e pede para que a filha se preocupasse exclusivamente com os desejos no casamento, e que os assuntos de guerra ela deixasse para quem era mais experiente, como a própria Atena (*Il. V.* 426-430).

Em contraste com as falas dos personagens, é possível perceber em diversos Cantos da *Iliada* uma conexão entre Afrodite e a guerra, destacada por suas intervenções diretas no campo de batalha, como mencionado anteriormente. Portanto, a negação de uma característica militar em Afrodite pode ser vista como um estereótipo criado ou uma construção normativa que não se aplica a ela. Um ponto relevante da teoria de gênero no contexto da guerra é a forma como as normas de gênero afetam as experiências e expectativas dos indivíduos envolvidos no conflito. As normas de masculinidade, por exemplo, podem levar os homens a sentirem pressão para demonstrar coragem e bravura em combate, mesmo em situações em que isso possa colocar suas vidas em risco (CONNELL, 2005, p. 213-215). As normas de feminilidade, por outro lado, podem fazer com que as mulheres sejam vistas como inadequadas para o combate, e levá-las a serem menosprezadas ou ignoradas em situações em que sua participação poderia ser valiosa. Entretanto, a deusa Afrodite foge a tais normas e sua ligação com a guerra também é atestada na genealogia hesiódica, na qual é associada aos seus irmãos, os Gigantes, as Erínias e as Ninfas Melíades, seres ligados à guerra e ao massacre (*Hes. Th.* 184-187), assim como é refletido em sua relação com o deus da guerra sanguinária, Ares.

3.1 AFRODITE E ARES: A CORRELAÇÃO INTRÍNSECA ENTRE O AMOR E A GUERRA

Pausânias (*Paus.*, 3.17.5) relata a existência de um templo em Esparta dedicado a Afrodite “*Ἀρείας*” (“Areía”). Esse epíteto faz referência a Ares o que pode tanto indicar a qualificação de Afrodite como uma Ares feminina, “Areía”, uma deusa bélica, ou apontar para um culto conjunto entre os amantes (CYRINO, 2010, p. 51). Esses cultos conjuntos de Afrodite e Ares são encontrados em outras partes da Grécia e da ilha de Creta (CYRINO, 2010, p. 51). O que os estudiosos observam deles é que “provavelmente celebram os deuses como forças conflitantes, mas conectadas, amor e guerra, ligados pela

noção de *mixis*, a intensa fusão física de corpos” (CYRINO, 2010, p. 51), que mais à frente veremos.

A ligação entre Afrodite e Ares aparece também na épica em diversas passagens da *Iliada*, *Odisseia* e *Teogonia*. Algumas dessas passagens já foram citadas anteriormente, como o auxílio mútuo em batalha. No Canto V da *Iliada*, quando Afrodite é ferida por Diomedes, a deusa recorre ao seu “querido irmão” Ares (*Il.* V. 357) e implora que ele lhe acuda e empreste seus cavalos para que ela possa chegar ao Olimpo. A deusa desabafa sobre o acontecido e prontamente Ares “deu-lhe os cavalos com adereços de ouro” (*Il.* V. 363). O inverso também ocorre no Canto XXI quando Ares é ferido e quem o ajuda é Afrodite. Nesse caso o deus nem precisou pedir seu auxílio, ao ver que ele havia sido ferido, a deusa imediatamente pega-o pela mão e o retira do combate. A deusa Hera deixa claro que não é a primeira vez que isso acontece: “Eis que **de novo** a inoportuna [Afrodite] leva Ares flagelo dos mortais para longe da refrega no meio da turba” (*Il.* XXI. 421-422, friso nosso).

Essa fala de Hera evidencia a constância com que Afrodite auxilia Ares em batalha, estando sempre por perto. Mas também pode insinuar que a união entre eles resultava no afastamento do deus do campo de batalha. A relação entre Afrodite e Ares, em muitas de suas apropriações, pode ser vista como algo positivo uma vez que ao ter relações sexuais com Ares, a deusa faria com que ele depusesse suas armas e não fizesse a guerra, levando a máxima retomada com força nos anos 60 “faça amor, não faça a guerra” (CAVICCHIOLI, 2004, p. 30).

Vemos esse ponto na prática na *Odisseia* a partir da canção de Demódoco. Quando Hefesto se afastava de casa, Ares e Afrodite faziam amor às ocultas, “desonrando o leito nupcial do soberano Hefesto” (*Od.* VIII. 169). A narrativa evidencia o amor de Ares por Afrodite, mostrando que não era apenas uma relação sexual, ao menos por parte do deus. Ares ficava de vigília esperando que Hefesto partisse para que pudesse ir à sua casa, “desejoso de se entregar ao amor de Citereia da linda coroa” (*Od.* VIII. 285-288). Hefesto, sabendo do caso entre eles, arquitetava uma armadilha em torno da cama e fingi viajar para longe a fim de pegá-los de surpresa. Ares então vai para a casa de Hefesto se encontrar com Afrodite, pega nas mãos da deusa, trata-a pelo nome e a convida: “vamos para a cama, meu amor, para gozarmos o nosso prazer” (*Od.* VIII. 290-292). Para Afrodite essa ideia parecia “*ἀσπαστόν*”, isto é, “bem vinda”, “uma coisa agradável” (*Od.* VIII. 295). Ares e Afrodite vão para cama e se deitam (*Od.* VIII. 296). O caso entre eles realmente propiciava a Ares não fazer a guerra, já que o deus usava seu tempo para ficar de vigília

a fim de conseguir uma oportunidade de se unir à deusa e quando se deitavam na cama, do grego “κοιμάω”, que também significa “acalmar”, ele evidentemente se despia de suas armaduras, ferramentas de combate e acalmava-se para deitar com a amada. Na *Teogonia* vemos os frutos dessa relação, os deuses tiveram três filhos: “E para Ares fura-pele Citereia pariu Afugentador e Susto, terríveis, que tumultuam cerradas falanges de varões, com Ares destrói-cidade, na sinistra batalha, e Harmonia, a quem o autoconfiante Cadmo desposou” (Hes. *Th.* 933-937).

Ainda assim não podemos resumir sua relação a uma simples questão de oposição complementar, como muitas vezes foi descrito, “Afrodite do lado da paz e do amor, Ares do lado da guerra” (ELLINGER, 2009, p. 1210). Entre os deuses, ou entre os conceitos de amor e guerra há uma correlação. Como vimos são forças conflitantes, mas conectadas, a relação entre os deuses é também de “aproximações, interferências, cumplicidades”, eles são deuses da proximidade corporal, “tanto no corpo a corpo do amor quanto no combate” (ELLINGER, 2009, p. 1210). Afrodite controla Ares na força do seu desejo, como Ares atua em Afrodite no desejo de lutar. E diante de seus desígnios e sua atração recíproca, eles “tendem a trocar de papéis” (BESSONE, 2015, p. 120). Gabriella Pironti apontou a polivalência de Afrodite tendo em vista que a deusa “na cultura e na arte gregas, aparece intimamente ligada a Ares – com o mundo da violência, poder e guerra” (PIRONTI, 2007, apud BESSONE, 2015, p. 120), o que é fortemente e com frequência evidenciado nas narrativas míticas.

Monica Cyrino entende que o poeta épico articula claramente a aparente proximidade temática desses dois conceitos, amor e guerra, e que essa proximidade pode estar ligada à ideia de troca física íntima (CYRINO, 2010, p. 33) A autora aponta para o verbo “mignumi” que era regularmente utilizado nos primeiros poemas épicos e carregava dois significados específicos: um ligado aos corpos em batalha e o outro aos corpos em uma relação sexual (CYRINO, 2010, p. 32-33). Assim o conceito de “mixis” (“mistura”), “mingling” (“misturando”) conecta ou assimila essas duas distintas áreas (CYRINO, 2010, p. 33). Nos poemas épicos esse não é o único verbo usado para referir-se igualmente à união sexual e ao combate, como já mostramos, o verbo “δαμάζω” (“submeter”) aparece tanto nos contextos que caracterizam o poder que Afrodite exerce sobre os amantes, como nos contextos de batalha no sentido de um guerreiro ser subjugado por um ataque.

A relação direta estabelecida na poesia épica entre o amor e a guerra pode ser vista para além da relação entre Afrodite e Ares, como em alguns episódios apresentados no

capítulo desta dissertação. Nos *Cantos Cíprios* a guerra é iniciada por conta da união entre Alexandre/Páris e Helena, união atizada e arquitetada por Afrodite (Cypr. 1. 1, 2, trad. Martin L. West). No Canto III da *Iliada*, a deusa imediatamente após arrebatá-lo do campo de batalha, em meio a um “combate corpo a corpo” (*Il.* III. 435), “deitou-o no perfumado leito nupcial” (*Il.* III. 382), para uma outra atividade corpo a corpo, que pertence a sua outra esfera de poder, a do amor sexual (*Il.* III. 447).

No Canto V da *Iliada*, quando Zeus procura afastar Afrodite da guerra, o deus sugere que ela se ocupe dos excitantes trabalhos do casamento (*Il.* V. 428-430). No Canto III da *Iliada*, Heitor contrapõe a ousadia de Páris no que se refere a seduzir mulheres, servindo-se dos dons de Afrodite, com a falta de “força de espírito e coragem” que ele tem em batalha (*Il.* III. 38-46, 52-55). No Canto XIV da *Iliada*, Hera pede à Afrodite o amor, o desejo e a sedução para que ela conseguisse fazer Zeus “deitar-se em amor com o corpo dela” (*Il.* XIV. 163-164). A intenção da deusa em seduzir seu marido tinha propósito bélico. Como Zeus havia proibido as interferências dos deuses na guerra, Hera planejou tirá-lo de lá, levando-o para sua cama. Tendo sido bem sucedida, Hera pede para que Poseidon vá prestar auxílio aos aqueus (*Il.* XIV. 356-360) e assim ele o faz, vai para a frente do exército e lidera os homens, “segurando na mão firme uma espada temível, longa, semelhante a um relâmpago” (*Il.* XIV. 386-387). Essa estratégia sexual para influenciar o andamento da guerra pode ser vista em sua máxima retomada na comédia *Lisístrata* (c. 411 a.C.) de Aristófanes, quando as mulheres gregas, lideradas por Lisístrata, estando fartas da guerra entre Atenas e Esparta, trancam-se num templo e decidem deflagrar uma greve sexual a fim de forçar uma negociação de paz e acabar com a Guerra do Peloponeso.

Assim, a conexão entre esses dois contextos e a participação ativa de Afrodite na guerra nos revelam que “o conflito, a guerra, a virilidade e a força física” faziam parte do mundo de Afrodite, como faziam do mundo de Ares (PIRONTI, 2010, p. 121). A preconceção de que a deusa não se encaixa nas questões bélicas vai de encontro com toda a sua agência nesse sentido. Não podemos excluí-la precipitadamente do espaço de batalha por conta dos seus dons principais e sua dita delicadeza (*Il.* V. 334-336). A legitimação da guerra tomou formas diversificadas, como o apelo explícito à virilidade, mas um olhar menos comprometido com o senso comum por mostrar que ela não pertence exclusivamente ao universo masculino. Nesse sentido, Scott já ressaltava a importância que os estudos de gênero podem ter para uma nova compreensão dos estudos sobre a guerra (SCOTT, 1995, p. 93).

A história militar é predominantemente contada através da perspectiva masculina, enfatizando os feitos heroicos dos homens em batalhas e combates, enquanto a atuação das mulheres é relegada a um papel secundário, esquecida “ou, pior, de vítimas” (DUCREY, 2015, p. 198). A marginalização das mulheres em relação à guerra e à poesia de guerra está diretamente relacionada à sua posição na esfera doméstica, em que são vistas como pertencentes à esfera do amor e do afeto familiar (BESSONE, 2015, p. 122). No entanto, existem algumas exceções notáveis, como as Amazonas, Atena e Ártemis, que subvertem a ordem social estabelecida ao rejeitar o casamento e dedicar-se à guerra. Federica Bessone argumenta que embora a estranheza das mulheres em relação às armas possa excluí-las como protagonistas ativas na guerra, os épicos não as confinam a papéis passivos de vítimas ou expectadoras. De fato, Alison Keith destaca que, muitas vezes, por causa do amor, as mulheres desempenham um papel crucial como apoiadoras ou catalisadoras da guerra (KEITH, 2000 apud BESSONE, 2015, p. 122). Por exemplo, Penélope, esposa de Ulisses, é lembrada por sua astúcia ao manter os pretendentes de seu marido à distância durante sua ausência na Guerra de Troia. Porém, o caso de Afrodite nos permite ir além.

Considerando as questões de gênero e a análise cuidadosa das narrativas míticas, é possível concluir que não há uma ligação natural e biológica entre o universo militar e o gênero masculino, conforme evidenciado pela relação entre a guerra e a deusa do amor, que representa o feminino. Além disso, é importante notar que há outros espaços de protagonismo feminino presentes nas narrativas, independente de rejeitarem o casamento e serem virgens, como Atena e Ártemis, ou de estarem envolvidas com as tarefas associadas ao casamento e ao amor sexual, como Afrodite (*Il.* V. 428-430). Assim, nas histórias das guerras gregas, ainda que no plano mítico ou lendário, é possível atestar episódios nas narrativas literárias de feitos gloriosos e determinantes que atribuem “um papel proeminente às mulheres divinas e mortais” (DUCREY, 2015, p. 198)

Ao considerar a atuação da deusa Afrodite em atividades tipicamente masculinas, como a guerra, é possível compreender que ela era evocada para exercer suas ações divinas em favor de toda a polis e suas instituições, inclusive dentro de um contexto militar (PIRONTI, 2010, p. 120). Negar o papel bélico de Afrodite é ignorar a narrativa transmitida pelos poetas gregos e pela cultura grega ao longo das gerações. Além disso, essa negação suprime uma faceta importante das incumbências da deusa, diminuindo assim sua potência divina.

A participação de uma deusa do amor e da sexualidade na guerra pode ser vista como uma subversão das normas de gênero no mundo grego antigo. Essas normas, conforme nos aponta Lessa, associavam as mulheres ao domínio doméstico e aos cuidados com a família (LESSA, 2010). A representação mitológica de Afrodite como guerreira questiona a ideia de que as mulheres são frágeis e incapazes de lutar em situações de conflito, desafiando as expectativas sociais que permeavam a vida cotidiana das mulheres na época. Além disso, ela reforça a ideia de que as mulheres não se limitam a um único papel ou identidade, mas são capazes de desafiar as fronteiras convencionais e assumir papéis diversos e multifacetados. Dessa forma, a mitologia grega, apesar de apresentar certos discursos normativos, pode também ser vista como um espaço de resistência e questionamento das normas e expectativas sociais que permeavam a vida das mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme observado, os poemas épicos favorecem a ampliação de nossas concepções acerca das divindades gregas, uma vez que estas emergem em contextos variados, exibindo seus diversos traços e poderes através de suas ações. Ao examinarmos como esses deuses agem nas narrativas, podemos descobrir seus aspectos mais específicos, tais como seus comportamentos, relações interpessoais estabelecidas, os ambientes em que mais se fazem presentes e a magnitude ou escopo de seus poderes.

A análise das atuações da deusa Afrodite por meio das obras *Iliada*, *Odisseia*, *Teogonia*, *Hinos Homéricos* e *Cantos Cíprios* nos propiciou duas contribuições significativas: primeiramente, a evidência de que essas fontes, longe de reduzirem a imagem da deusa, apresentam uma ampla gama de suas facetas; em segundo lugar, a ressalva de que seus dons mais frequentes, ou seja, o amor e o desejo sexual, não são poderes secundários, mas sim possuem grande impacto na vida dos deuses, humanos e na própria ordem cósmica.

Em nossas fontes, foi possível perceber a construção da deusa como uma personagem complexa e multifacetada. Seguindo as operações propostas por Margolin (2007, p. 77) para a construção de um personagem, podemos enxergá-la a partir de diferentes perspectivas. Primeiramente, podemos analisá-la a partir de suas caracterizações ou definições formais encontradas nos textos, o que inclui seus atributos físicos, habilidades e poderes. Em seguida, podemos considerar as conclusões ou visões que outros personagens têm sobre ela, que revelam como a deusa é percebida e interpretada pelos demais seres divinos ou humanos. Outro aspecto importante é considerar as relações que Afrodite estabelece com outros personagens, como os amores e desavenças que surgem ao longo das narrativas. Essas relações fornecem informações sobre a posição da deusa dentro do panteão divino e sua influência sobre outras divindades e seres humanos. Por fim, podemos analisar a deusa Afrodite a partir de suas próprias ações, que revelam aspectos relevantes de sua personalidade, suas características e poderes não tão evidenciados. Essas diferentes perspectivas nos ajudam a construir uma imagem mais completa da deusa, permitindo-nos compreender não apenas seus poderes e habilidades, mas também suas fraquezas e limitações como personagem mitológica.

A sistematização das formas como a deusa foi construída nas narrativas trabalhadas podem ser observadas na tabela a seguir:

Tabela 3 – Operações de Construção da deusa Afrodite

OPERAÇÕES DE CONSTRUÇÃO DA DEUSA AFRODITE NA <i>ILÍADA</i>, <i>ODISSEIA</i>, <i>HINOS HOMÉRICOS</i>, <i>TEOGONIA</i> E <i>CANTOS CÍPRIOS</i>	
DEFINIÇÕES FORMAIS	Incumbida do amor, do desejo sexual, da beleza, da fertilidade, da farsa e do engano (<i>Hes. Th.</i> 203-206; <i>Il.</i> XIV. 215-217; <i>h. Hom.</i> 5. 3-5, 249); Possui uma beleza notável (<i>Il.</i> III. 385-386, 396-397; <i>h. Hom.</i> 5, 181; <i>Th.</i> Hes. 195; <i>Cypr.</i> 1. 1.; <i>Il.</i> IX. 388-391); Seu poder influi sobre os deuses, os humanos, a flora e a fauna (<i>h. Hom.</i> 5. 3-5, 68-74; <i>Hes. Th.</i> 194-195)
CONCLUSÃO/PONTO DE VISTA DE OUTROS PERSONAGENS	Incompatível com os trabalhos de guerra (<i>Il.</i> V. 349-351, 426-429); Intrometida, audaz, grande guerreira, débil e delicada (<i>Il.</i> XXI. 403-433, V. 421-435);
RELAÇÕES ESTABELECIDAS	Seus poderes geram conflito com Zeus (<i>h. Hom.</i> 5. 45-52; <i>Il.</i> V. 426-429); Relação amorosa com Dione (<i>Il.</i> V. 327-384); Odiada por Atena (<i>Il.</i> V. 127-133; XXI. 415-433); Amada por Ares (<i>Il.</i> V. 357-365, XXI. 415-418; <i>Od.</i> VIII. 266-270); Amada por Hefesto, apesar de rejeitá-lo (<i>Od.</i> VIII. 308-311); Amplamente acompanhada (<i>Hes. Th.</i> 201-202; <i>h. Hom.</i> 5. 58-67; <i>h. Hom.</i> 6. 5-10, 14-15); Relação de rejeição e amor com Eneias (<i>Il.</i> V. 310-316, 318, 375-378; <i>Il.</i> V. 310-316); Relação conturbada com Helena (<i>Il.</i> III. 408-409, 413-417)

AÇÕES	Ligada ao mar pelas condições de seu nascimento (<i>Hes. Th.</i> 189-192), pelas localidades do seu surgimento, de seu templo e culto (<i>Hes. Th.</i> 189-192; <i>Od.</i> VIII. 359-366; <i>h. Hom.</i> 5. 58-59; <i>h. Hom.</i> 5. 2, 58, 292; <i>h. Hom.</i> 6. 1-5), por ser filha de uma Oceanina (<i>Hes. Th.</i> 353, 362-365), por seus epítetos (<i>Hes. Th.</i> 196-199); Ligada à noite, arquiteta de estratégias, manipula deuses e humanos, os subjugando e dominando, além de “roubar” e “conduzir” a mente de suas vítimas (<i>Il.</i> XIV, 188-189, 214-217, 312-317, 352-353; <i>Hes. Th.</i> , 223-224, 961-962, 1003-1007; <i>h. Hom.</i> 5, 1-4, 38, 45-52, 70-74, 91, 143-144, 249-254); Ligada a guerra por ser irmã de seres associados a luta e ao massacre (<i>Hes. Th.</i> 182-187), por sua relação com o deus da guerra sanguinária, Ares, por ter ocasionado e prolongado a guerra de Troia, por suas atuações diretas e intervenções no campo de batalha, defendendo, auxiliando e socorrendo seu diletos e aliados (<i>Cypr.</i> 1. 1, 2; <i>Il.</i> III. 435, 371-384, V. 310-318, 357, XXI. 403-433; <i>Od.</i> VIII. 169, 285-288, 290-292; <i>Hes. Th.</i> 933-937)
-------	---

A compreensão da deusa pode ser aprimorada ao combinar esses diferentes ângulos de caracterização ou colocá-los em diálogo. Por exemplo, as definições formais atribuídas pelo narrador à Afrodite revelam uma faceta da deusa que é terna, carinhosa e recíproca (PIRONTI, 2010, p. 118), proveniente de uma visão estereotipada do feminino. Essa visão sugere que uma "deusa do amor" que apresenta grande beleza, pele delicada e

é ornada com coroa, joias e ouro seria graciosa, doce, fraca e teria um poder sutil ou menor. Entretanto, ao associar esses poderes diretamente descritos nos textos às suas ações, é possível perceber sua real força.

A partir da compreensão de gênero como a forma como uma sociedade interpreta as diferenças entre os sexos, é possível perceber que os comportamentos considerados tipicamente femininos ou masculinos variam de acordo com o contexto cultural e histórico. Essa constatação evidencia a natureza construída e mutável do gênero, que não é determinado biologicamente, mas sim socialmente. Ao aplicar essa perspectiva à figura mitológica da deusa Afrodite, é possível identificar os verdadeiros traços e aspectos de seu poder, sem restringi-la a preconceções estereotipadas do feminino. Afinal, como aponta Gonçalves, os comportamentos e características associados ao feminino e ao masculino variam de acordo com o tempo e o espaço (GONÇALVES, 2018, p. 7 e 8), o que implica que a compreensão de Afrodite em diferentes contextos culturais também varia.

Essa visão do gênero como um fenômeno mutável e contextual encontra respaldo na teoria *queer* proposta por Judith Butler (1990), que afirma que o gênero não é uma essência ou uma identidade fixa, mas sim um processo contínuo de produção e reprodução social. Nesse sentido, o gênero é um ponto de cruzamento entre conjuntos de relações culturais e históricas específicas, que moldam as percepções e práticas relacionadas à masculinidade e feminilidade em uma determinada sociedade (BUTLER, 1990, p. 15). Ao reconhecer que o gênero é construído socialmente, torna-se possível questionar as normas e expectativas associadas ao feminino e ao masculino.

Hesíodo define os poderes de Afrodite como ligados ao amor, a doçura, ao delicioso prazer, mas quando analisamos o contexto violento do seu nascimento e sua ligação com a Noite identificamos um lado mais astucioso ou manipulador da deusa, evidenciado a partir dos modos como ela opera. Esse é o lado de Afrodite em que ela desenvolve uma variedade de esquemas, arquiteta e brinca com as vidas de deuses e homens, causando tantos conflitos, como a própria guerra de Troia. Esse lado aparece também nas obras homéricas, na qual o amor e o desejo que Afrodite desperta nos deuses e nos humanos estão constantemente ligados ao engano, mentira, trapaça, invenção e mesmo vingança (*Il.* III, 400-405; XIV, 187-224; *h. hom.* 5, 45-52, 107-110, 185-186).

O conceito de amor associado à deusa Afrodite está relacionado à união sexual, à paixão sexual e à mistura. A deusa promovia a mistura dos corpos das raças humanas e divinas em união sexual, o que alterava a ordem do cosmos e resultava na criação da

raça dos heróis e em conflitos. O amor de Afrodite tinha o poder de domar e submeter suas vítimas. A deusa era capaz de "roubar" e conduzir as mentes de mortais e imortais segundo seus interesses no campo do amor e do desejo sexual.

Nos poemas quando deuses e humanos, como Atena, Zeus e Diomedes, expressam seus pontos de vista sobre Afrodite e confrontamos suas opiniões com as ações da deusa, percebemos o quanto ela os incomodava. Nas narrativas épicas Afrodite desafiava a autoridade de Zeus, prejudicava os planos de Atena e impedia o sucesso de Diomedes. A deusa não era passiva, nos contextos em que estava presente ela era uma figura ativa, atuando e influenciando acontecimentos.

As atuações de Afrodite no âmbito militar é um aspecto destacável. Sua intervenção foi responsável por ocasionar e motivar a guerra de Troia, bem como prolongá-la com suas interferências, mesmo quando estava prestes a findar. As narrativas que envolvem a deusa são frequentemente associadas à guerra, desde seu nascimento até sua relação com Ares, irmão e amante. Essa conexão é explorada também em relação a sua família divina, que inclui Gigantes, Erínias e Ninfas Melíades. Além disso, a temática do amor e da guerra está interligada nas narrativas, evidenciando uma relação complexa entre esses conceitos. Em síntese, a influência de Afrodite nas narrativas mitológicas relacionadas à guerra é inegável e destaca-se pela sua atuação ativa em eventos militares e pela constante associação de sua figura com essa temática.

Margolin argumenta que os personagens em uma narrativa são compostos de descrições complexas, e não necessitam, necessariamente, de formar um conjunto logicamente consistente (MARGOLIN, 2007, p. 68). De maneira análoga, os deuses gregos são retratados como sendo múltiplos e diversos, sendo que a multiplicidade é uma característica fundamental dessas divindades e não implica numa fragmentação sem sentido. Assim, a pluralidade de características atribuídas a uma divindade, como é o caso da deusa Afrodite, evidenciam a dimensão do seu poder e protagonismo.

Nos poemas épicos e hinos do período arcaico da Grécia antiga, a deusa Afrodite é apresentada como uma divindade multifacetada, cujos dons e incumbências estão vinculados a diferentes esferas. Entre elas, destacam-se a esfera do amor e do desejo, na qual Afrodite é retratada como aquela que provoca paixão e união sexual, misturando os corpos. A esfera da fertilidade, em que a deusa promove a concepção e a procriação. A esfera do mar, onde protege e concede uma boa navegação. A esfera da noite, na qual arquiteta ardis contra suas vítimas; e a esfera da guerra, na qual atua ativamente, defendendo, auxiliando e socorrendo em batalha aqueles que lhe são favoráveis. Além

disso, Afrodite domina e submete suas vítimas, "roubando" e conduzindo suas mentes. Seus poderes se estendem a todas as formas de vida, desde imortais até mortais, passando pela fauna e pela flora, e podem alterar a ordem do cosmos. Sua influência e poder são, portanto, amplas e profundas, revelando a complexidade e a importância da deusa na mitologia grega.

Portanto, é possível afirmar que a compreensão da figura de Afrodite, assim como de outras divindades mitológicas, é ampliada a partir da análise crítica e aprofundada das fontes literárias que as descrevem. Ao confrontar tradições e narrativas presentes em um mesmo texto, é possível resgatar a pluralidade de Afrodite, que muitas vezes é ocultada por visões preconcebidas e estereótipos sobre o feminino. Nesse sentido, a leitura cuidadosa e atenta das fontes literárias, levando em conta os aspectos narrativos, observando-os através das abordagens da teoria de gênero, se torna fundamental para que as múltiplas facetas da personagem sejam evidenciadas e sua dimensão de poder compreendida em toda a sua complexidade.

Fontes

CIPRIA. In WEST Martin L. *Greek Epic Fragments from the seventh to the fifth centuries BC*. Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, London, England, 2003.

EURIPEDES. **Hippolytus**. Trad. David Kovacs. Cambridge. Harvard University Press. Disponível: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0006.tlg005.perseus-eng1:1-33>. Acesso em: 12/01/2023.

HERÓDOTO. *Histories*. Trad. A. D. Godley. Cambridge. Harvard University Press. 1920. Disponível: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0016.tlg001.perseus-eng1:1.1.0>. Acesso: 12/01/2023.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Editora Hedra, 2013.

HINO HOMÉRICO 4 - A HERMES. Trad. Leonardo B. Antunes. Neolympikai, 2014. Disponível: <http://neolympikai.blogspot.com/2014/10/hino-homerico-4-hermes.html/>. Acesso em: 23/04/2021.

HINOS HOMÉRICOS. Ed. Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

PAUSANIAS. *Description of Greece*. London: William Heinemann Ltd., 1918.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. Trad. W.H.S. Jones, Litt.D., e H.A. Ormerod, M.A.. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918. Disponível: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0525.tlg001.perseus-eng1:1.1.1..> Acesso em: 12/01/2023.

SEMÔNIDES. **Fragmento 7**. Trad. Maria Fernanda Brasete. *Ágora Estudos Clássicos em Debate* 7, 2005, p. 153-162.

PLATÃO. *Symposium*. Trad. Harold N. Fowler. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1925. Disponível: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg011.perseus-eng1:172a>. Acesso: 12/01/2023.

TÁCITO. *The History*. Trad. Alfred Church, William Brodribb, Sarah Bryant. Editado pela Perseus. New York: Random House, 1942. Disponível: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1351.phi004.perseus-eng1:1.1>. Acesso: 12/01/2023.

TUCIDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Referências Bibliográficas

ABBOTT, H. PORTER. Story, plot, and narration. In HERMAN, David. *The Cambridge Companion to narrative*. Londres: Cambridge University Press, 2007.

AMOURETTI, RUZÉ. **O Mundo Grego Antigo - Dos Palácios De Creta À Conquista Romana**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

BESSONE, Federica. Love and War - Feminine Models, Epic Roles, and Gender Identity in Statius's Thebaid. In Keith, Alison and Jacqueline Fabre-Serris, **Women and War in Antiquity**. Johns Hopkins University Press, 2015.

BRANDÃO, Jacyntho L. Primórdios do épico: ILÍADA. APPEL, GOETTEMS, *In As Formas do Épico – da epopeia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

BREITENBERGER, Barbara M. *Aphrodite & Eros: the development of erotic mythology in early Greek poetry and cult*. New York: Routledge, 2007.

BOARDMAN, HAMMOND, LEWIS. *The Cambridge Ancient History. Volume IV - Persia, Greece and the Western Mediterranean c. 525 to 479 B.C.* Reino Unido: Cambridge University Press, 2008.

- BOUCHARD, Elsa. Aphrodite Philommêdes .In *The Theogony. Journal of Hellenic Studies* 135, 2015, p. 8–18.
- BURKERT, Walter. **A Religião Grega das épocas arcaica e clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- BURKERT, Walter. **Greek Religion**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Lisboa: Editora 70, 2001.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York and London: Routledge, 1990.
- BUXTON, Richard. Tragedy and Greek Myth. WOODARD, Roger D. In *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 166-189.
- CAVICCHIOLI, Marina. A posição da mulher na Roma Antiga: do discurso acadêmico ao ato sexual. In FUNARI, Pedro; FEITOSA, Lourdes; SILVA, Glaydson. **Amor, desejo e poder na Antiguidade - relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: UNICAMP, p. 287-297.
- CERQUEIRA, Ana Lúcia S. O ver e o conhecer na ODISSEIA. APPEL, GOETTEMES, **As Formas do Épico – da epopeia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.
- CLAY, Jenny. **Hesiod's Cosmos**. New York: Cambridge University Press, 2003.
- COHEN, Ada. Mythic Landscapes of Greece. In WOODARD, Roger. **The Cambridge Companion to Greek Mythology**. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 305-330.
- CONNELL, R. W. **Masculinities. Second Edition**. Cambridge: Polity Press, 2005.
- CYRINO, Monica S. **Aphrodite**. New York: Routledge, 2010.
- DAVIES, Jonh K. The Historiography of Archaic Greece. In RAAFLAUB, WEES, **A Companion to Archaic Greece**. Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd., 2009.
- DEMETRIOU, Denise. **Τῆς πάσης ναυτιλῆς φύλαξ: Aphrodite and the Sea**. Revista Kernos [Online], v. 23, 2010, pp. 67-89.

DOWEN, Kevin. Olympian Gods, Olympian Pantheon. In OGDEN, Daniel. *A Companion to Greek Religion*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2007, p. 41-55.

DOWDEN, Ken. The epic tradition in Greece. In FOWLER, Richard. *The Cambridge Companion to Homer*. New York: Cambridge University Press, 2007.

DUCREY, PIERRE. War in the Feminine in Ancient Greece. In Keith, Alison and Jacqueline Fabre-Serris, *Women and War in Antiquity*. Johns Hopkins University Press, 2015.

ELLINGER, Pierre. Gabriella Pironti - Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne. In *Histoire ancienne*. Annales HSS, 2009, n. 5, pp. 1209-1210.

EITREM, Samson. The Cult of Hecate. In *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*, edited by Christopher A. Faraone and Dirk Obbink, 79-98. New York: Oxford University Press, 1991.

EVELYN-WHITE. H. G. *Hesiod the Homeric Hymns and Homerica*. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

FAULKNER, A. *The Homeric Hymn to Aphrodite: Introduction, Text, and Commentary*. New York: Oxford University Press, 2008.

FAULKNER, A. *The Homeric Hymns Interpretative Essays*. New York: Oxford University Press, 2011.

FERREIRA, José Ribeiro. *A Grécia Antiga, Sociedade e Política*. Lisboa: Edições 70, 2ª edição, 2004.

FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. Abingdon: Editora Routledge, 2009.

FINLEY, M. I. **Grécia Primitiva: Idade do Bronze e Idade Arcaica**. Tradução de Wilson R. Vaccari. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1990.

FONSECA, Keven F. **Uma introdução aos fundamentos da Narratologia**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Niterói, 2019.

GANTZ, Timothy. *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 2007.

GONÇALVES, Ana Teresa M. **Entre gregos e romanos: história e literatura no Mundo Clássico**. Revista Tempo, 2014, v. 20, pp. 1-14.

GONÇALVES, Talita Nunes Silva. Gênero: Desnaturalização da diferença e combate à intolerância. In **Gênero no Mundo Antigo: Contribuições para um debate**. Revista Hélade, 2018, v. 4, n. 1, pp. 5-8.

GRAF, Fritz. *Homer's Iliad The Basel Commentary*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia Grega**. Porto Alegre: Editora L&pm, 2013.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Porto: Edições ASA, 1990.

HANSEN, William. *Foam-Born Aphrodite and the Mythology of Transformation*. The American Journal of Philology, Vol. 121, No. 1, 2000, pp. 1-19.

JAHN, Manfred. Focalization, In HERMAN, David. *The Cambridge Companion to Narrative*. Londres: Cambridge University Press, 2007.

JONES, Peter. Introdução. In LOURENÇO, Frederico. **Ilíada**. São Paulo: Penguin Classics Companhia de Letras, 2013.

LESSA, Fábio de Souza. MACIEL, Felipe Marques. A Helena épica sob a ótica do gênero. In **Gênero no Mundo Antigo: Contribuições para um debate**. Revista Hélade, 2018, v. 4, n. 1, pp. 104-123.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: MéliSSa – do Gineceu à Agorá**. Rio de Janeiro, Mauad, 2010.

- LICHT, Hans. **Sexual Life in Ancient Greece**. London: Routledge & Kegan Paul, 1932.
- LOURENÇO, Frederico. Prefácio. In LOURENÇO, Frederico. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia de Letras, 2011.
- KENAAN, Vered L. Aphrodite: The Goddess of Appearances. In SMITH, Amy; PICKUP, Sadie. **Brill's Companion to Aphrodite**. Boston: Brill, 2010.
- KNOX, Bernard. Introdução. In LOURENÇO, Frederico. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia de Letras, 2011.
- KIRK, G. S. **The Songs of Homer**. New York: Cambridge University Press, 2009.
- KIRK, G. S. **The songs of Homer**. New York: Cambridge University Press, 1962.
- KURY, Mário. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MALTA, André. **A musa difusa: Visões da oralidade nos poemas homéricos**. São Paulo: Annablume Editora, 2015.
- MALTA, André. **Penélope e a arte da indecisão na 'Odisseia'**. Nuntius Antiquus , v. 8, p. 7-28, 2012.
- MARGOLIN, Uri. Character. In HERMAN, David. **The Cambridge Companion to Narrative**. Londres: Cambridge University Press, 2007.
- MARTIN, Richard P. Apresentação. In HOMERO, **Odisseia**. Tradução Christian Werner, São Paulo: Ubu Editora LTDA, 2018.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo, Editora Perspectiva. 2017.
- MORRIS, I. **The Use and Abuse of Homer**. Classical Antiquity, California, University of California Press, vol. 5, No. 1, abril, 1986, pp. 81-138.
- MORRIS e POWELL. **A new companion to Homer**. Leiden: BRILL, 1996
- MORRIS, IAN. The Eighth-century Revolution. In RAAFLAUB, WEES, **A Companion to Archaic Greece**. UK: Blackwell Publishing Ltd., 2009.

- OLSON, S. D. *Homer's Iliad The Basel Commentary*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- OLSON, S. D. *The Homeric Hymn to Aphrodite and Related Texts*. Berlin: De Gruyter, 2012.
- PAYEN, Pascal. Women's Wars, Censored Wars? A Few Greek Hypotheses (Eighth to Fourth Centuries BCE). In Keith, Alison and Jacqueline Fabre-Serris, *Women and War in Antiquity*. Johns Hopkins University Press, 2015.
- PESSANHA, Nely M. Características básicas da epopeia clássica. In APPEL, GOETTEMES, *As Formas do Épico – da epopeia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. Flourishing Aphrodite: An Overview. In SMITH, Amy; PICKUP, Sadie. *Brill's Companion to Aphrodite*. Boston: Brill, 2010, p. 3-16.
- PIRONTI, Gabriella. Rethinking Aphrodite as a Goddess at Work. In SMITH, Amy; PICKUP, Sadie. *Brill's Companion to Aphrodite*. Boston: Brill, 2010.
- POMEROY, Sarah. *Godesses, Whores, Wives and Slaves*. New York: Schocken Books: 1995.
- POMEROY, S. B. *Women's History and ancient History*. The University of North Carolina Press, 2014.
- RAAFLAUB, WEES. *A Companion to Archaic Greece*. UK: Blackwell Publishing Ltd., 2009.
- RAGUSA, Giuliana. Da castração à formação: a gênese de Afrodite na Teogonia. In: *Letras Clássicas*. São Paulo, nº 5, 2001, p. 109-130.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma Deusa: a Representação de Afrodite na Lírica de Safo*. São Paulo: Editora Unicamp, 2005.
- RAGUSA, Giuliana. *Lira, Mito e Erotismo: Afrodite na Poesia Mélica Grega Arcaica*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

RIEU, E. V. Introdução à edição de 1950. In LOURENÇO, Frederico. **Ilíada**. São Paulo: Penguin Classics Companhia de Letras, 2013.

RIBEIRO JR. Introdução. In [HOMERO]. **Hinos Homéricos**, Tradução Edvanda Bonavina da Rosa [et al.]; Wilson Alves Ribeiro Jr. (Org) São Paulo: Unesp, 2010.

RYAN, Marie-Laure. Toward a definition of narrative. In HERMAN, David. **The Cambridge Companion to Narrative**. Londres: Cambridge University Press, 2007.

SALE, William. Aphrodite in the *Theogony*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association. In **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Vol. 92, 1961, p. 508-521.

SMITH, Amy; PICKUP, Sadie. **Brill's Companion to Aphrodite**. Boston: Brill, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VEYNE, P. **Os gregos acreditavam em seus mitos?**. 1 ed. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

WEST, Martin. L.. Hesiod: **Theogony - With commentary**. Oxford: Clarendon Press, 1966.

ZAIDMAN, Louise; SCHMITT-PANTEL, Pauline. **Religion in the Ancient Greek City**. New York: Cambridge University Press, 2008.

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Dimensão Mental de Afrodite

Tabela 2 – Tempo da Narração x Tempo do Narrado

Tabela 3 – Operações de Construção da deusa Afrodite

Lista de Figuras

Figura 1 – Afrodite lutando contra o gigante Mimón