



## As sacerdotisas de Dioniso na arte e na literatura: um estudo de religião material na Grécia Antiga

### *The priestesses of Dionysus in art and literature: a study of material religion in Ancient Greece*

Luana Telles\*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar criticamente tanto os vasos leneios quanto a peça “As Bacantes”, de Eurípides, a fim de entender melhor as práticas e rituais associados às ménades, sacerdotisas do deus Dioniso. A metodologia adotada envolve uma abordagem interdisciplinar que combina análise textual, estudo iconográfico e contextualização histórica. Ao examinar tais evidências, este artigo visa contribuir para uma compreensão mais profunda dos rituais menádicos e da relação entre arte e prática religiosa na antiguidade grega.

**Palavras-chave:** Politeísmo grego. Espiritualidade na Grécia Antiga. Dioniso. Rituais menádicos. Dança e religião.

**Abstract:** This article critically examines Lenaeus vases and Euripides’ play *The Bacchae* to explore the practices and rituals of the Maenads, the priestesses of Dionysus. Using an interdisciplinary approach that combines textual analysis, iconographic study, and historical context, the study seeks to deepen our understanding of Maenadic rituals and illuminate the interplay between art and religious practice in Ancient Greece.

**Keywords:** Greek polytheism. Spirituality in Ancient Greece. Dionysus. Maenadic rituals. Dance and religion.

## Introdução

Aqueles que se debruçam no estudo da espiritualidade grega mergulham em uma série de desafios metodológicos e epistemológicos. É preciso pensar em como acessar a experiência religiosa de uma tradição tão distante no tempo e cuja prática não mais perdura. Por isso, analisar o estudo das práticas religiosas através de seus aspectos tangíveis, chamados nesse dossiê de *Religião Material*, torna-se um campo extremamente fecundo para a compreensão da Grécia Antiga. Ao examinar elementos como vestimentas, arquitetura, iconografia e literatura, entre outros, traçamos uma perspectiva que reconhece nestes elementos relações corpóreo-materiais portadoras de significado cultural e também religioso.

---

\* Contato: [lulu\\_telles@hotmail.com](mailto:lulu_telles@hotmail.com) – ORCID: 0009-0000-9304-7198. Doutoranda em Ciência da Religião (UFJF, Juiz de Fora-MG). É membra do grupo de pesquisa RENATURA (UFJF, Juiz de Fora-MG).

Vernant, por exemplo, destaca que, “se não existissem todas as obras de poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de uma religião grega” (Vernant, 2009, p. 17). Esse aspecto também ocupa um espaço importante na análise de Burkert (1985), tanto que, para ele, a compreensão da religião grega é circunscrita temporal e espacialmente pela extensão da linguagem e da literatura grega. Essa noção levanta uma questão interessante, deixada por Vernant para nós, pesquisadores das religiões: “Em suma, os mitos e a mitologia, nas formas que a civilização grega lhes deu, devem ser vinculados ao domínio da religião ou ao da literatura?” (Vernant, 2009, p. 36). Para o autor, os mitos e a literatura estavam interligados, mas ele enfatizaria que a sua origem e significado remontavam à esfera religiosa, sendo essenciais para a compreensão da religiosidade e da cultura gregas. Burkert também concorda que a literatura é a nossa maior fonte de estudo sobre a religião, bem como a análise das leis sagradas e da arte grega, como templos, estátuas e pinturas de vasos.

Essa compreensão é extremamente importante para o estudo das práticas menádicas, objeto deste trabalho. Embora haja registros poéticos e iconográficos das ménades desde o período arcaico e clássico na Grécia, a evidência documental mais antiga dos rituais orgiásticos datam do período helenístico (séc. III e II AEC), conforme apontado por Larson (2001, p. 95) e Hedreen (1984, p. 57) e demonstrado por Henrichs (1978, p. 121). Por isso, Hedreen (1984, p. 57) levanta a questão intrigante sobre se a arte pode fornecer evidências concretas sobre as atividades menádicas em Atenas. Larson (2007), Pierce (1998) e Hedreen (1984) concordam e sugerem que é possível estudar as ménades clássicas através dos chamados vasos leneios. No entanto, como aponta Larson, “as cenas das mulheres dançando são consistentes com a hipótese de menadismo ritual na Ática Clássica, mas não podem confirmá-lo na ausência de outras evidências” (Larson, 2007, p. 135, tradução nossa).

Além disso, outros estudiosos consideram a tragédia de Eurípides, “As Bacantes”, como uma fonte potencial para estudar essas mulheres, ampliando assim as possibilidades de investigação sobre os rituais menádicos. Assim, a chamada “religião material” pode ser uma ferramenta para a compreensão das ménades na Ática nesses períodos mais antigos.

### **Rituais menádicos: a dança sagrada para Dioniso na iconografia grega**

De acordo com Pierce (1998) e Silva (2019), os vasos leneios apresentam representações dos rituais secretos femininos dedicados ao deus Dioniso, possivelmente realizados durante os festivais que ocorriam na região da Ática, na Grécia Antiga, especialmente na cidade de Atenas e seus arredores, sendo reconhecidos pelo seu potencial como evidência da religião dionisíaca do século V AEC (Pierce, 1998, p. 59). Esses vasos, segundo a autora, compõem um grupo de cerca de setenta exemplares áticos do século V AEC. Desde o início do século XX, especula-se se essas cenas poderiam ser atribuídas a um festival ático específico. Embora a hipótese de Frickenhaus em 1912 (apud Pierce) sugira que esses rituais ocorressem durante as celebrações das Leneias, tal teoria teria sido contestada, com sugestões de que possam representar outro festival, a Antestéria.

Além disso, havia uma terceira hipótese, de que representariam cenas genéricas ou até mesmo mitológicas.

Segundo Larson (2007), os elementos mais comuns desses vasos são mulheres que dançam em êxtase ao redor de um pilar de culto temporário dedicado a Dioniso, frequentemente representado como uma coluna ou pilar com uma máscara barbada ao ar livre, como na figura abaixo. De acordo com Pierce, é provável que o uso da coluna mascarada não se limitasse a um festival específico, como explicado anteriormente, pois os vasos não formam um grupo coerente. Conforme destacado por Otto (1965, p. 80), essas celebrações, presumivelmente noturnas, envolviam cânticos e clamores em invocação ao deus, possivelmente sob o mesmo título cultural usado nos rituais noturnos das Antestérias. Silva acrescenta: “o orgiasmo das cerimônias do meio do inverno parece ter relação com a evocação de divindades ctônicas cuja reaparição é um penhor do despertar já próximo das forças da natureza. Existe pelo menos a presunção de que as festas das Leneias tenham sido coordenadas pela celebração de mistérios desse tipo” (Silva, 2019, p. 332).

Para Larson, a presença de sátiros nesses vasos indica que as mulheres representadas são ninfas; contudo, estudos modernos, influenciados pela descrição euripidiana dos atributos das acompanhantes de Dioniso, passaram a associá-las mais frequentemente às ménades lendárias e históricas, e não mais às ninfas (Larson, 2001; Hedreen, 1994). Para Larson e Hedreen, essa hipótese é altamente problemática, pois sustenta seu argumento

---

**Figura: “Vaso Leneio”: no interior, Dioniso segura uma videira em uma mão e na outra, o tirso; o sátiro à sua esquerda toca uma flauta dupla. Na parte externa, diversos elementos concordam com a cena das sacerdotisas da peça, que dançam descalças (no vaso, ao redor de um pilar com roupas e uma máscara de Dioniso). Muitas estão com o tirso, a nébrida e os cabelos soltos adornados com coroas de hera, exceto uma, que toca uma flauta dupla. Uma delas segura um animal, possivelmente uma corça, em uma das mãos, provavelmente representando a vítima sacrificial.**



Fonte: “Desenho baseado em uma *kylix* de figuras vermelhas áticas por Makron (pintor) e Hieron (ceramista). Publicado em Harrison, Jane Ellen e D.S MacColl. Greek vase paintings (1894).

na iconografia de figuras vermelhas<sup>1</sup> do século VI AEC, quando as companheiras dos sátiros sofrem uma mudança radical de comportamento: ao invés de cenas sexuais com os sátiros, agora elas resistem, fogem ou os repelem de forma agressiva. Isso poderia significar, de acordo com esses autores, uma mudança na identidade dessas mulheres: antes eram ninfas, mas, com a influência da literatura, tornaram-se mênades “castas”.

Hedreen sugere que essa castidade deve ser entendida como uma forma de renunciar ou de escarnecer os papéis tradicionais de gênero na sociedade grega antiga. No entanto, para o autor, essa mudança de comportamento poderia simplesmente ter sido inspirada pelos dramas satíricos, pois nada no comportamento dessas mulheres nos iluminaria sobre seu status ontológico (se são mortais ou imortais). Henrichs (1984, p. 257) critica o movimento que existiu durante muito tempo, por parte de alguns acadêmicos, de basear toda a visão moderna de Dioniso na obra de Eurípides, e de forma mais branda, nas pinturas dos vasos atenienses; postura que é “reduativa e ameaça obscurecer a diversidade regional e funcional de Dioniso, e a diferença fundamental entre suas manifestações míticas e culturais” (Henrichs, 1984, p. 257, tradução nossa).

Considerando esses aspectos, ao analisar uma série de vinte e oito *stamnoi* de figuras vermelhas desses vasos leneios, Pierce (1998) buscou estabelecer conexões entre as cenas retratadas nessas cerâmicas com outros tipos de informações históricas sobre os cultos dionisiacos no século V AEC. No entanto, ao contrário de considerar essas imagens como registros precisos de eventos reais, Pierce as interpreta como uma expressão visual de eventos recorrentes na vida de Dioniso e seu culto. Segundo sua análise, as imagens representam as bacantes adorando Dioniso por meio de teoxênia, celebrando uma *thysia*, preparando banquetes e simpósio para o deus, e concluindo com um *kómos* (Pierce, 1998, p. 59). Da mesma forma, Hedreen (1994, p. 57) nos direciona à análise de Bron no final da década de 1980, que explora as inter-relações entre mito, ritual e representação visual nas pinturas de vasos atenienses. Bron argumentou que os artistas retrataram um processo ritual de transformação, no qual uma mulher se torna uma mênade, não como uma documentação fotográfica de rituais reais, mas como representações artísticas. Hedreen ressalta que, através dos ritos de possessão e transe, homens e mulheres aspiram a se tornar bacantes e sátiros, sendo percebidos como adeptos míticos do deus e representados pelos pintores de vasos sob a forma de sátiros e bacantes.

Acreditamos que tal reflexão poderia se expandir para os cenários narrados na peça de Eurípides – como também observa Barbosa (2010, p. 149): “As Bacantes de Eurípides é o maior testemunho do dionisismo”<sup>2</sup>, ao modo que o tragediógrafo enxergava; e, por este motivo, o culto retratado não era, necessariamente, o culto praticado e, como não possuímos registros de cultos menádicos ocorrendo em Atenas no período clássico, não temos como saber sobre a veracidade de tais descrições. Dodds (1940) aponta que, embora muitos elementos da peça sejam “tradicionais”, como o tirso, a coroa de hera,

---

1 São chamados assim pois as figuras desses vasos são deixadas em cor natural do barro, enquanto o fundo é preto.

2 O autor utiliza o termo “dionisismo”, herança de Friedrich Nietzsche no estudo das religiões modernas; contudo, não há registros de que os gregos antigos tenham utilizado essa terminologia para descrever suas manifestações religiosas.

a nébrida e o *sparagmós*, outros elementos, como o discurso de Tirésias para justificar o novo culto e a possível relação entre Dioniso e o deus Sabázio, refletem o contexto em que Eurípides escreveu a peça.

Precisamos fazer uma breve pausa para analisar o termo “tradicionais”: afinal, é “tradicional” para quem? O culto oficial de Atenas no período clássico, perto do século V AEC, não envolvia danças na montanha, nem práticas omofágicas, muito menos era um festival bienal invernal; os festivais dionisíacos na Ática tinham outro caráter: “o valor deles era mais social do que religioso” (Dodds, 1940, p. 168, tradução nossa). Embora a cidade de Atenas enviasse um colégio feminino, as tíades, para Delfos, o festival destas mulheres era confinado ao Parnaso. Dodds destaca que críticas mais recentes relacionaram as descrições da peça ao movimento órfico, devido às referências a Orfeu e ao mito de Zagreus. No entanto, Dodds concordou com Murray, Wilamowitz, Sandys e Bruhn de que a peça tratava de um elemento mais primitivo e selvagem da “religião dionisíaca” que Eurípides encontrou na Macedônia, onde possivelmente escreveu a peça. De forma que o coro não apresenta um novo pensamento ou sentimento, mas retoma os antigos.

No quinto século, esses rituais já estavam completamente transformados, sobretudo em Atenas, em festas políades promovidas pelo Estado. Por conta disso, para Caballero (2013, p. 162-163), a peça apresenta certas deformidades em relação a esses cultos femininos, pois o autor acaba exagerando nas ações rituais e as mistura com elementos mitológicos. Apesar disso, a autora destaca as influências de curto, médio e longo prazo da peça, propondo a existência de dois tipos de menadismo: aqueles rituais anteriores à peça e aqueles praticados a partir da influência de Eurípides no período helenístico e romano.

Não temos como datar exatamente esses rituais, mas é certo que pertenciam a um momento em que a cidade ainda não estava tão urbanizada, e as divisões entre o ambiente rural e urbano não eram tão nítidas. De acordo com Barbosa (2010, p. 179), podemos acreditar que no período homérico estes ritos poderiam ser mais comuns, dada a predominância do ambiente rural.

### **Esboço de uma Teologia Dionisíaca n”As Bacantes”, de Eurípides**

“As Bacantes” de Eurípides é uma peça que foi apresentada postumamente em um concurso de teatro nas Grandes Dionísias em 405 AEC, um ano após a morte de seu autor. De acordo com Geraldo (2014), o título da peça significa “mulheres adoradoras do deus BÁCCHOS”; já para Torrano (1995, p. 19), ele recebe esse nome por conta do coro composto pelas bacantes originárias da Lídia. Atualmente, existem duas principais hipóteses sobre o que teria inspirado Eurípides a escrever a peça: uma primeira teoria, sustentada por muitos acadêmicos principalmente do final do século XIX, sugere que Eurípides poderia ter se encantado com os costumes bárbaros em seu exílio na velhice, e escreveu a peça para elogiá-los, como apontam os versos 402-415.

A segunda hipótese, defendida por autores como Sousa Silva (2007), Foley (1980), Jareski (2007), Barbosa (2010) e Geraldo (2014), sugere que, por meio da peça, o poeta



estava fazendo uma crítica ao sistema políade em que viveu. Apesar de Eurípides compor a peça em exílio, na corte do rei Arquelaus na Macedônia em 408 AEC (Barbosa, 2010; Geraldo, 2014), ele estaria representando o cenário ateniense, marcado pelo desenvolvimento do discurso racional, pela Guerra do Peloponeso e pela influência crescente dos cultos estrangeiros. Isso é evidenciado pelo comportamento ímpio do rei frente aos cultos bárbaros (v. 482-485), e, através do conflito entre forças irredutíveis e intocáveis representado por Dioniso e por Penteu.

É impossível afirmar o que teria inspirado Eurípides a escrever, mas sua tragédia pode ser uma ferramenta para compreender as práticas menádicas na Antiguidade. De acordo com Longo (1984), podemos traçar um esboço de uma teologia dionisiaca através da peça que pode ser balizado em três pontos, analisados a seguir.

Primeiramente, através da análise da inserção do culto em Tebas. Na peça, o prólogo é narrado pelo próprio deus Dioniso (v. 1-12). Segundo Torrano, a filiação de Dioniso como filho de Zeus, afirmada por ele e por suas companheiras desde os primeiros versos e negada por seus opositores, aparece em vários momentos do texto, sendo o motivo e o eixo do drama. Dioniso prossegue seu pronunciamento anunciando seu retorno a Tebas depois de ter instituído seus mistérios pela Ásia (v. 13-22). Mais adiante, o coro nos conta mais sobre sua chegada (v. 83-87) e seu duplo nascimento (v. 88-119). Trata-se, portanto, da narração de introdução de um culto estrangeiro na cidade de Tebas, como indicado pelo deus (v. 21-23).

Como observado por Barbosa (2010), nesse início Eurípides mistura características dos cultos mais antigos relacionados a Reia (v. 59, 72-87, 126-144) – chamados de *orgiôn* (v. 34) e *órgia* (v. 80) – com aqueles relacionados ao nascimento cretense de Dioniso Zagreus (v. 120-125; 291-298), combinando-os com aspectos do imaginário social do período clássico, em que Dioniso é um deus rural e estrangeiro. Outra característica que se destaca no período clássico é a aparência afeminada e bela (v. 235-236, 352-254; 438; 453-459) de Dioniso; como aponta Barbosa (2010, p. 161), este aspecto ressaltado na peça de Eurípides mostra que o autor realiza uma mescla de elementos do “dionisismo” primordial com aspectos do “dionisismo” de sua época.

O autor sugere que, ao atribuir traços asiáticos ao deus, o poeta estava indicando que, embora nascido em Tebas, Dioniso não considera mais a Grécia como sua pátria. Por isso, apesar de por vezes apresentar uma relação ambígua com o nascimento do deus, “o autor quis dizer foi que Dioniso se considera muito mais um bárbaro. [...] Dioniso não se sente bárbaro por não ter nascido em solo helênico, ele se sente bárbaro por ter aderido a costumes não helênicos; para os gregos é isto que importa” (Barbosa, 2010, p. 163). Em 2011, em outro artigo, Barbosa complementaria seu pensamento com a tese de Vlassopoulos, dizendo que “Dioniso é a síntese da ‘simbiose mediterrânica’” (Barbosa, 2011, p. 20), um deus grego que aderiu características bárbaras.

Versnel (2011) propõe que n’*As Bacantes* podemos identificar traços de uma forma de henoteísmo. O Dioniso apresentado por Eurípides, estranho entre os outros deuses dos gregos, apresentava grandes paralelos religiosos com os novos cultos estrangeiros que adentraram no imaginário da Grécia a partir do século V e, mais expressivamente, no século IV AEC. Esses cultos, como os frígios à deusa Cibele e ao deus Sabázio, eram notáveis por sua maioria de adeptas femininas. Algumas características comuns

incluem a exaltação do novo deus acima de todos os outros, exigindo reverência universal, louvores e hinos fervorosos de seus seguidores, além de punições severas para os não crentes. Versnel sugere que “As Bacantes” é um dos melhores exemplos na literatura grega, que captura os primeiros reflexos dos cultos estrangeiros na religiosidade grega, representando divindades não olímpicas que circulavam nas cidades gregas durante o período clássico.

O primeiro episódio (v. 170-369) pode ser dividido em três momentos: a reação de Cadmo e Tirésias ao culto, a reação de Penteu e a tentativa de Tirésias de apaziguar o rei. No primeiro momento (v. 170-214), Cadmo e Tirésias, ambos, importantes autoridades na religião e na política de Tebas, aderem ao culto. Penteu – que estava fora –, retorna e apresenta suas preocupações sobre a cidade e as mulheres que estavam abandonando seus lares, acusando-as de estarem embriagadas e de irem para cama com outros homens (v. 223-225), e proclama que vai prender as bacantes e o forasteiro<sup>3</sup> (v. 239). Ao perceber a presença dos anciãos, os critica, acusando seu avô de senilidade e Tirésias de ser ganancioso por tentar lucrar com os novos cultos (v. 249-257; 324).

De acordo com Barbosa (2010, p. 158), a reação inicial de Penteu (v. 215-238) reflete sua preocupação com a reputação da cidade e com o comportamento das mulheres que abandonaram seus lares para participar do novo culto. Ele critica especialmente a participação de seu avô, fundador da dinastia tebana, sugerindo que sua adesão ao culto representa uma quebra dos costumes tradicionais da pólis. Além disso, Penteu questiona a presença das mulheres mais velhas entre as bacantes, implicando que elas estão ultrapassando os limites sociais estabelecidos para sua idade e gênero. Essa análise evidencia a tensão entre tradição e inovação, bem como a preocupação do governante em manter o controle sobre a ordem social e religiosa da cidade.

Para Mota (apud Barbosa, 2010), o final deste episódio marca o ponto de maior distanciamento entre Penteu e Dioniso (v. 343-357). Isso se deve à *hýbris* do rei, “seu sentido, na passagem em exame, denota a insolência, a transgressão, a desmedida de Penteu mediante a recusa em reconhecer a divindade de Dioniso, que subverte completamente o sentido da piedade grega” (Jareski, 2007, p. 220). A *hýbris* que cega Penteu e guia seu comportamento alterado vai se desenvolvendo ao longo da peça: o rei chama o comportamento das mulheres de transgressão (*hýbrisma*, v. 779) e ameaça buscá-las no Citerão com escudos e armas (v. 778-809), para que pudessem retornar a seus afazeres domésticos – “como escravas do tear as mantereí” (v. 514). A arrogância de Penteu terá consequências drásticas, seu destino já estava traçado (v. 50-52) e estava sendo planejado entre as bacantes lídias (o coro) e Dioniso (v. 810-881). O destino de Penteu inicia-se quando Dioniso, ofendidíssimo com a postura do rei, de tentar tirar as bacantes à força (v. 790-791), oferece-lhe a chance de testemunhar o ritual nas montanhas, desde que se vista com uma “túnica de fino linho” (v. 821) e se disfarce de mulher, já que seria morto se fosse visto como homem. O destino trágico de Penteu se desenrola a partir de seu disfarce (v. 964-965) e culmina com o retorno de sua mãe, Agave, à Tebas, segurando sua cabeça decepada.

---

3 Nesse primeiro momento, Dioniso se apresenta como um forasteiro com forma humana (v. 4), afirmação reiterada mais tarde (v. 53-54).

Leinieks (1996, p. 327) destacaria três princípios religiosos e políticos importantes retratados na peça: a libertação<sup>4</sup>, a universalidade e a unidade do culto a Dioniso. A universalidade se manifesta no desejo do próprio deus de que todos participem de seus rituais, incluindo humanos, animais e paisagem natural, como evidenciado em diversos versos da peça (v. 13-20, 47-50, 114-115, 206-209, 482, 726-727, 1295). A unidade dos adoradores de Dioniso é ressaltada pela sincronia de suas ações: as bacantes realizam as mesmas atividades simultaneamente, como dormir (v. 683), acordar e dançar em harmonia (v. 691-692), evocar Íaco Brômios em uníssono (v. 725), correr (v. 1091), atacar Penteu (v. 1130-1131) e ficar com as mãos ensanguentadas (v. 1135-1136). Até mesmo Penteu percebe essa unidade dionisíaca ao notar que o forasteiro está junto das bacantes, chamando-as de cúmplices no ritual (v. 512).

No entanto, a concepção de unidade de Penteu é contrastada com a de Dioniso; para Leinieks (1996, p. 330), isto ocorre porque a unidade para o rei tebano se aplica somente nos limites da cidade e da sua casa (*óikos*), ela não se aplica a todos. Por outro lado, a unidade dionisíaca é universal e, normalmente, se expressa de forma pacífica, tornando-se violenta somente quando provocada, seja pelo deus ou pelos adoradores. Ao longo da peça, Dioniso inicialmente não busca destruir a cidade (v. 1343; v. 389-392), agindo de forma punitiva apenas quando as mulheres tebanas e o rei se comportam de maneira violenta em relação ao deus e suas seguidoras.

Segundo Longo (1986), o segundo momento é marcado pela tentativa de Tirésias de estabelecer uma relação entre Dioniso e o panteão dos deuses mais respeitados pelos tebanos na tentativa de apaziguar a situação entre a oposição de Penteu e a introdução do culto de Dioniso em Tebas. De acordo com Longo (1986, p. 100), as divindades que gozavam de um culto especial em Tebas eram Deméter, Apolo e Ares. Na peça, primeiramente, Tirésias associa o presente do vinho de Dioniso com os grãos de Deméter (v. 272-285), sugerindo uma conexão cultual tanto local quanto pan-helênica entre as duas divindades, ambas relacionadas às necessidades humanas básicas de alimentação e sustento, como aponta Longo (1986, p. 95). Para o autor, isso coloca Dioniso como um mediador entre o mundo dos homens e dos deuses. Além disso, Tirésias associa a loucura ritual dionisíaca com a profecia apolínea, relacionando *manía* e *mantiké*, nos versos 298-309, em que é destacado que a visão profética é inseparável da experiência extática. A relação de Ares com Tebas, por outro lado, se dava no nível mítico (Longo, 1986, p. 100), na lenda de fundação da cidade, sendo, neste sentido, bisavô de Dioniso e Penteu.

O terceiro ponto destacado por Longo seria marcado pela explicação dos trabalhos dedicados a Dioniso. Ainda no começo da peça, na fala de Dioniso, temos o primeiro indício de que a participação das mulheres é essencial, visto que Dioniso apresenta e caracteriza as mulheres que fariam parte de seu cortejo. Primeiro conta que puniu as filhas de Cadmo (suas tias) e todas as mulheres tebanas por não acreditarem em sua mãe e nem em sua filiação divina (v. 23-54). Depois, apresenta suas companheiras presentes

---

4 Poderíamos destacar quatro formas de liberdade na peça: libertação física, da fome e da sede, dos problemas cotidianos e a libertação das mulheres no contexto dos rituais menádicos. Por conta desses elementos, Dioniso era venerado em Tebas como Lysios, o Libertador.



desde a Lídia (v. 55-63). Essas mulheres inspiradas por Dioniso se organizavam em tíasos, como nos é informado tanto por Dioniso (v. 57), por elas mesmas (v. 581-584) e por Penteu (v. 221). Como Leinieks (1996, p. 337) aponta, elas são referidas na peça como um grande tíaso coletivo, chamadas pelo termo no singular (*thíason*, v. 978); mas também foram organizadas em três tíasos pelo mensageiro, guiados pelas três cadmeias (v. 680-682), e, foram referidas na forma plural (*thiásois*, v. 115; 135; 532; 1180). Dioniso é identificado como o guia desse tíaso pelo coro nos versos 547-548, 556-564 e 579.

Existem muitas controvérsias sobre essas companheiras de Dioniso na peça: Hedreen (1994), Caballero (2013) e muitos outros autores fazem uma distinção entre as ménades – que seriam as mulheres tebanas em frenesi –, e as bacantes – que seriam as seguidoras que se identificam com o deus –, representadas pelo coro das mulheres lídias. Contudo, o próprio coro se chama de “mainádes” nos versos 102, e depois no 601. Buscando contornar essa situação, Cole (1980) fala sobre duas formas de experiência báquica: (i) das mulheres que participam por vontade própria dos rituais e podem entrar em comunhão espiritual com Dioniso e com o grupo báquico (*thiaseúetai psykhán*; v. 75); e a segunda experiência deixaria de ser resultado de uma união ritual, para se tornar uma ilusão controlada por Dioniso (v. 1043-1152). Em outras palavras, existiriam dois grupos de mulheres: aquelas que acompanharam o deus desde a Ásia e participavam solenemente da *teletai* e da *órgia* de Dioniso; e as mulheres de Tebas, punidas por se recusarem a reconhecer o deus e seus mistérios.

Em última medida, a diferença entre os grupos femininos é a relação que essas mulheres tem com o culto de Dioniso e com o próprio deus; em outras palavras, “o acesso ao deus é indireto e simbólico, como nós interpretamos o que vemos é produto do nosso grau de envolvimento e assente aos eventos na nossa frente” (Foley, 1980, p. 112). Ele mesmo pronuncia que, apesar de tirar essas mulheres de seus lares – “deve esta cidade saber, ainda que não queira, que não está iniciada em meus Baqueumas” (v. 39-40) –, ele não as havia iniciado. A loucura das tebanas, assim como a de Penteu, é a cegueira frente à sabedoria de Dioniso. Para Torrano,

[...] o coro das Bacas mostra o culto dionisíaco em sua forma tradicional; descreve seus parâmetros: a coroa de heras, o tirso (bastão adornado com heras e pâmpanos e com uma pinha no alto), a nébrida (pele de corça que se ata ao pescoço); descreve seu comportamento e gestos: o tíaso (grupo de Bacas guiadas por Baco), as corridas errantes nas montanhas, o sacudimento da cabeça para frente e para trás, solta a cabeleira, a laceração e imediata devoração ritual de animais, as visões miríficas que consumam as danças extáticas; narra os seus mitos e formula os seus preceitos e exigências religiosas (Torrano, 1995, p. 22).

E quais foram os parâmetros estabelecidos por Eurípides na obra? Foram descritos, principalmente, em três momentos: no diálogo entre Penteu e o estrangeiro (Dioniso disfarçado), na fala do mensageiro (v. 660-777) e na primeira declaração do coro (v. 64-169). Vamos analisá-los na ordem em que aparecem na peça.

Trabulsi (2004, p. 210) concorda com Torrano (1995) sobre a entrada do coro das bacantes possuir valor religioso ligado ao caráter litúrgico. Trabulsi cita o estudo de Festugière, explicando que esse caráter teria três elementos: a *phýsis*, referente aos santuários, aos atributos e à natureza do deus Dioniso; o *génos*, que se referia à genealogia

e ao nascimento mitológico; e a *dýnamis*, que seria os domínios, o poder e os feitos do deus e sua relação com os mortais, com seu contexto social, político, religioso e cultural.

No segundo episódio da peça (v. 434-448), Penteu – enfurecido com a fuga das bacantes que saem invocando Brômio do cárcere (v. 434-448) –, manda prender o forasteiro (v. 451-452). O coro (v. 519-555), apavorado com a prisão de seu guia, pede ajuda à deusa Dirce – filha do deus Aqueloo – e reafirma a filiação de Penteu – que era filho de um *spartoí* chamado Equíon (v. 991-996). Para Torrano (1995), essa seria uma estratégia para distanciar mais ainda o rei do deus, apesar de pertencerem à mesma família. Nessa cena, ocorre o diálogo entre o rei e Dioniso, ainda mascarado (v. 453-518). O ritual descrito pelo poeta é, ao menos pelo que nos é descrito nessa cena: iniciático, secreto, estrangeiro, noturno e envolve uma outra forma de sabedoria, que não seria reconhecida por Penteu – afirmação que é recorrente na obra: “a sapiência não é sabedoria” (v. 395) / “o sábio parece ao leigo não pensar bem” (v. 480) / “D. Não me prendam! Digo eu lúcido a loucos” (v. 504) / “Que é a sapiência?” (v. 876). Por outro lado, algumas teorias modernas desenvolveram a hipótese de que Penteu estaria sendo iniciado por Dioniso, como para Foley (1980) e Seaford (1998).

Para Seaford (1998), o travestimento de Penteu é uma inversão típica de um rito de passagem de uma iniciação mística. Para o autor, a passagem descrita pelo rei (v. 918-922), indica que Penteu estava olhando através de um espelho, objeto que era utilizado em outros mistérios dionisíacos e órficos, pois era compreendido que o espelho dava acesso a um conhecimento escondido (neste caso, como aponta o autor, o conhecimento que o espelho deu acesso foi a revelação de Dioniso como touro). Para Geraldo, a capacidade de Penteu de ver a figura divina de Dioniso só foi possível quando ele se comporta dentro dos parâmetros de sua *órgia*; para a autora, essa seria a primeira vez que Penteu “faz uma reflexão apropriada: ‘Acaso fera não terias sido sempre?’ (v. 921), e Dioniso responde: ‘agora estás olhando o que devias olhar’ (v. 924)” (Geraldo, 2014, p. 88).

O espelho também estava associado ao mito de desmembramento de Dioniso pelos Titãs, pois Nonno narra que o deus criança estava olhando um espelho quando morreu. Seaford conclui que: (i) o reflexo do espelho é acompanhado por uma transformação do iniciado místico; (ii) a transformação é daquele que observa naquilo que ele vê na imagem, como Penteu que se vê como mulher no reflexo e se transforma em bacante, “nos tornamos um com o que vemos no espelho” (Seaford, 1998, p. 104, tradução nossa); e, (iii) isso corresponde com o desvelar do iniciado místico, para que ele possa ver o conhecimento proposto. Foley (1980, p. 116) segue a proposta de George Thomson sobre um possível padrão ritual na iniciação de Penteu, que teria três estágios: o primeiro é a *pompê*, a procissão antes do festival, na peça, ocorre com o travestimento de Penteu e Dioniso se oferecendo para guiá-lo (*pompós*; v. 964-965; 974-975) aos concursos; o *agón*, que são os concursos do festival, no caso de Penteu, o *agón* é representado pela ida às montanhas, onde “é ridicularizado e ‘sacrificado’ (934, 1114, 1127, 1135) pelo deus” (Foley, 1980, p. 119, tradução nossa); e, o *kómos* (comemoração após o concurso representada pela exaltação da vitória de Dioniso; v. 1153-1164).

Por outro lado, assim como Geraldo, estou mais inclinada a acreditar que “Penteu não foi iniciado na religião dionisíaca, mas foi consagrado como a vítima ritual do

culto a Dioniso” (Geraldo, 2014, p. 104); pois, se formos considerar que existiam duas experiências menádicas na peça, uma punitiva e outra iniciática, temos que estender a possibilidade para Penteu estar sendo somente punido.

No próximo episódio da peça (v. 604-861), após destruir o palácio real, Dioniso manda o rei ouvir a notícia de um pastor que observara as mônades, podemos dividir o relato desse mensageiro em três momentos, como aponta Torrano (1995): (i) as bacantes dormem e acordam, experienciando a terra jorrar o que necessitam (v. 680-713); (ii) os pastores tentam atacar e prender as Bacas – mas elas revidam mostrando força sobre-humana (v. 714-747); e (iii) furiosas com a profanação de seus mistérios, as mônades descem as planícies destruindo pastos e animais que encontram (v. 748-768). Mas, a todo instante, esse relato relaciona o comportamento e o “movimento intenso que coloca o corpo em certo isomorfismo com o mundo animal” (Colombani, 2017, p. 28, tradução nossa) e com o mundo natural. À caçada sem armas praticada por suas sacerdotisas (v. 1236-1237) –, “a caça – como já foi dito por nós – é um elemento do mundo selvagem, da floresta, dos campos não arados.

E a natureza, quadro supremo do tremendo episódio, acolhe, por entre o verde pujante dos pinheiros, as carnes gotejantes de sangue, num grito chocante de tons que é também o brado, em tonalidades diferentes, de um mesmo impulso vital. Verde e rubro, viço e fluxo de vida, redimem um momento de destruição que o é também de força e renovação (Sousa Silva, 2007, p. 16).

“Um animal dilacerado pelas mãos de mulheres coloca em evidência as atitudes mais animais do ser-humano” (Barbosa, 2010, 179). Essa comparação das mônades e de Dioniso com animais (Dioniso aparece na peça ao mesmo tempo como mortal, divino e animal) e a associação ao ambiente selvagem destacam a ideia do ctonismo presente nessas práticas, pois os elementos da natureza e as forças telúricas (como o terremoto que destrói o palácio) estão sempre agindo em conjunto com as mônades e com Dioniso.

Inspiradas por Dioniso, as bacantes praticavam seu ritual à noite, organizadas em tíasos, elas acendiam suas tochas (v. 145-146, 307, 485-486, 862) para subir as montanhas (*oreibasía*). Nas mãos, as mônades carregavam o tirso (v. 25, 80, 1054), cobriam-se com peles de veado bordadas de tufo branco de lã (v. 136-137; 696-698), andavam com os cabelos soltos (v. 695) e coroados com heras ou serpentes (v. 111-112). Dessa forma, percebemos que as sacerdotisas de Dioniso buscavam assimilar diversas características de seu deus em suas vestimentas (v. 24-25) e comportamentos. Eurípides também descreve o *habitat* das bacantes nas montanhas (v. 76; 218-219; 811; 977-978), “eis *óros*, para a montanha” (Trabulsi, 2004, p. 211), elas gritavam, e nos vales relvados sob os verdes e umbrosos pinheiros (v. 38; 1048-1052), o próprio Dioniso é “*ὄρειος, ὀρειμανής, ὀρέσκιος, οὐρεσίφοιτος* [originário da montanha]” (Dodds, 2002, p. 272). “Também ela um factor de comunhão com as preferências do seu deus; porque é nas alturas dos montes, abrigo das feras (v. 556-557) e sombreadas pelas copas das árvores (v. 560-564) que também Dioniso tirsóforo se move” (Sousa Silva, 2007, p. 14).

No Cíteron, possuídas por Dioniso (*enthéos*), elas dançavam descalças (v. 664-665, 863-864), agitavam (v. 80, 723-724) e golpeavam (v. 239-241; 731-733) seus tirsos no solo ou em quem as observava, e saltavam nas montanhas como potrinhas ágeis no

pasto (v. 166-167) ou como corças a brincar livres nos prados (v. 866-873), “longe dos homens, por entre folhas da floresta frondosa” (v. 874-875). Os trabalhos em honra a seu deus (*órgia*) progrediam para a caça da vítima sacrificial – geralmente, um bode (Barros, 2013) (v. 137-138) –, em que era praticado o *sparagmós* (v. 736-747; 1108-1109) – “Nós com a mão mesma agarramos esta fera e distribuímos dispersos os seus membros” (v. 1209-1210) –, e, possivelmente, a *homophágia* (v. 136-139) do animal capturado. No caso da peça, o animal a ser sacrificado seria o próprio rei Penteu (v. 977-1152)<sup>5</sup>.

Esse comportamento não precisa ser induzido pelo consumo de vinho – a mania é a expressão da “mudança da consciência na intoxicação como a irrupção de algo divino” (Burkert, 1985, p. 162); para Larson (2007, p. 126) e Belloto (p. 142), é justamente o elemento do *enthousiasmós* (a inspiração dionisíaca), e o apelo especial às mulheres que diferenciavam a adoração de Dioniso das de outras divindades olímpicas. “É nesse ponto que o êxtase dionisíaco atinge a perfeição: literalmente fora de si (*ékstasis*), a bacante, possuída pelo deus (*éntheos*), vivencia a experiência inefável do livramento. Essa é a forma pela qual se encontra a felicidade – pela consagração ao deus. E esta é a essência desse culto: ser feliz (*mákar*) (Eurípedes, 1973, vv. 138-171)” (Barros, 2013, p. 87).

## Conclusão

Buscou-se ressaltar a importância de se observar o cenário grego com outra percepção, com os sentidos atentos as sutilezas presentes na literatura, assim como na expressão artística das inúmeras cerâmicas descobertas pela arqueologia. Dessa forma, apesar de não se poder confirmar a existência das práticas menádicas nos documentos históricos dos períodos arcaico e clássico, a análise crítica e interdisciplinar dos vasos leneios e da peça “As Bacantes”, de Eurípedes, apresenta-se como uma possibilidade de estudo sobre essas cerimônias menádicas e de compreensão do papel das sacerdotisas de Dioniso, integrando literatura, teatro, estudo iconográfico e contextualização histórica. Este enfoque transdisciplinar não apenas amplia nosso entendimento sobre como objetos e práticas sensoriais moldam experiências religiosas e identidades culturais, como também destaca a importância da materialidade na formação de significados religiosos e sugere novas direções metodológicas para a pesquisa acadêmica.

Por isso, neste trabalho, consideramos, assim como Otto (1965, p. 174), Henrichs (1978, p. 145) e Seaford (1998, p. 101), que o *menadismo* é uma espécie de performance, realizada por um grupo feminino (tíaso), de um certo tipo de registro cúltico

---

5 Sobre os sacrifícios dedicados a Dioniso, Larson (2007, p. 137) chama atenção de que, quando realizados sob os auspícios do Estado Grego, seguiam as mesmas normas que para os outros deuses. No entanto, os sacrifícios realizados em contextos menádicos seguem outros padrões; a prática do *sparagmós* era muito representada nos vasos áticos, retratando as ménades ou o próprio deus segurando pedaços dilacerados de animais, geralmente, uma cabra ou um cervo. Porém, a prática da *homophágia* não está clara para nós. Para a autora, quando o coro (v. 139) fala: “ὁμοφάγον χάριν” (transl. *ōmophágon khárin* / tradução “ato alegre de comer carne crua”), estava falando do comportamento de Dioniso (sob os epítetos de Omestes e Omadios), não necessariamente do seu; entretanto, o consumo de carne crua pode sim ter ocorrido em certos mistérios dionisíacos. Para concluir, para Larson, o mito grego estava recheado de relatos de homens e crianças sendo despedaçadas pelas ménades – que não conseguiam distinguir entre humanos e animais –, no entanto, não há evidências críveis de que essas formas de “sacrifício” eram praticadas regularmente em qualquer cidade grega.

mitológico, geralmente, envolvendo as *órgias* em honra a Dioniso, com o objetivo de *ekstasis* (Hedreen, 1984). Otto compreende que, nos rituais menádicos, as mulheres “devem se tornar como os espíritos femininos de uma natureza que está distante do homem – como as ninfas que o alimentaram” (Otto, 1965, p. 179, tradução nossa); e também para Hedreen (1984), “em sua loucura, as mênades tornam-se brevemente como ninfas: abandonam suas casas e seus filhos na cidade e habitam, como ninfas, nas montanhas e florestas” (Hedreen, 1984, p. 49, tradução nossa).

Podemos concluir que são as tarefas e os gestos das bacantes, observados nessas expressões artísticas, que constituem a essência que fazem delas sacerdotisas de Dioniso; com outras palavras, ser mênade é uma atitude e não uma identidade (Sousa Silva, 2008; Caballero, 2013; Díez Platas, 2002; Henrichs, 1978).

## Referencias

BARBOSA, Leandro Mendonça. De Selvagem a Efeminado: as representações de Dioniso no imaginário ático (séculos VII a V a.C.). 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

BARBOSA, Leandro Mendonça. O Estrangeiro e o Autóctone: Dioniso no Mediterrâneo. *Mare Nostrum*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 20-40, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/marenostrum/article/view/105771>. Acesso em: 24 ago. 2021.

BARROS, Gilda Naécia Maciel de. As Bacantes: a Face Humana do Irracional. *Educação & Linguagem*, São Paulo, v. 16, n.2, p. 77-98, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/4472>. Acesso em: 20 abr. 2022.

BURKERT, Walter. *Greek Religion: Archaic and Classical* / Walter Burkert; tradução John Raffan. Reino Unido: Blackwell; Harvard University Press, 1985.

CABALLERO, Silvia Porres. Maenadic Ecstasy in Greece: Fact or Fiction? In: BERBABÉ, Alberto; JÁUREGUI, Miguel Herrero; CRISTÓBAL, Ana Isabel; HERNÁNDEZ, Raquel Martín. *Redefining Dionysos*. Alemanha: De Gruyter, 2013.

COLE, Susan. New Evidence for the Mysteries of Dionysos. *Greek, Roman and Byzantine Studies Journal (GRBS)*, Durham, v. 21, n. 3, 1980. Disponível em: <https://grbs.library.duke.edu/article/view/6831>. Acesso em: 26 jan 2022.

COLOMBANI, María Cecilia. *Dioniso y las Ménades: Las marcas de una Relación Excepcional*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: [https://digital.ucp.pt/en/livro/dioniso\\_y\\_las\\_ménades\\_las\\_marcas\\_de\\_una\\_relación\\_excepcional](https://digital.ucp.pt/en/livro/dioniso_y_las_ménades_las_marcas_de_una_relación_excepcional). Acesso: 01 ago. 2021.

DÍEZ PLATAS, María de Fátima. Capítulo 6.2: Las Ninfas en el Mundo Dionisiaco. In: DÍEZ PLATAS, María Fátima. *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia Arcaica*. 2002. Tese (Doutorado em Filologia Clássica) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002. p. 323-383.



DODDS, E.R. Maenadism in the Bacchae. *The Harvard Theological Review*, v. 33, n. 3, 1940. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1508090>. Acesso em: 27 jul. 2021.

DODDS, E.R. Os Gregos e o Irracional / E.R. Dodds; tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

EURIPIDES. Bacas: O Mito de Dioniso. Eurípides; estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995. Título original: Bakxai.

FOLEY, Helene. The Masque of Dionysus. *Transactions of the American Philological Association*, v. 110, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/284213>. Acesso em: 27 jul. 2021.

GERALDO, Lidiana. Dioniso nas Bacantes: uma Análise Interpretativa da Tragédia e das Representações Mítico-Rituais da Religião Dionisíaca. 2014. Monografia (Licenciatura em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2014.

HEDREEN, Guy. Silens, Nymphs, and Maenads. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 114, 1994, pp. 47-69. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/632733>. Acesso em: 22 ago. 2021.

HENRICHS, Albert. Greek Maenadism from Olympias to Messalina. *Department of the Classics, Harvard University*, v. 82, p. 121-160, 1978. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/311024>. Acesso em: 20 mar. 2022.

HENRICHS, Albert. Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard. *Department of the Classics, Harvard University*, v. 88, p. 205-240, 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/311453>. Acesso em: 22 jan. 2022.

JARESKI, Krishnamurti. Os Paradoxos de Dioniso n'As Bacantes de Eurípides. *Contexto*, ano XV, n. 14, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6667>. Acesso em : 20 abr. 2022.

LARSON, Jennifer. *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*. Nova Iorque: Oxford University Press. 2001.

LARSON, Jennifer. Epiphany and Transformation: Dionysos. In: LARSON, Jennifer. *Ancient Greek Cults*. Nova Iorque: Routledge, 2007a. cap 10, p. 126-143.

LEINIEKS, Valdis. *The City of Dionysos: A Study of Euripides' Bakchai*. Alemanha: B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig, 1996.

LONGO, O. Longo Oddone. Dionysos à Thèbes. In: *Les grandes figures religieuses: fonctionnement pratique et symbolique dans l'Antiquité. Actes du Colloque international (Besançon, 25-26 avril 1984)* Besançon: Université de Franche-Comté, 1986. pp. 93-106 (*Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 329). Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/ista\\_0000-0000\\_1986\\_act\\_329\\_1\\_1667](https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1986_act_329_1_1667). Acesso em: 28 já. 2022.

OTTO, Walter. *Dionysus: Myth and Cult* / Walter Otto; tradução Robert Palmer. Estados Unidos: Indiana University Press, 1965.

- PIERCE, Sarah. Visual Language and Concepts of Cult on the “Lenaia Vases”. *Classical Antiquity*, v. 17, n. 1, abr. 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25011074>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- SANTAMARÍA, Marco Antonio. The Term βάκχος and Dionysos Βάκχιος. In: BERBABÉ, Alberto; JÁUREGUI, Miguel Herrero; CRISTÓBAL, Ana Isabel; HERNÁNDEZ, Raquel Martín. *Redefining Dionysos*. Alemanha: De Gruyter, 2013.
- SEAFORD, Richard. In the Mirror of Dionysos. In: BLUNDELL, Sue; Margaret Williamson. *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*. Londres: Routledge, 1998. cap. 8, p. 101-117.
- SILVA, Rafael. A “pólis” em êxtase: Figurações de Dioniso na Antiguidade. *Codex: Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, jul./dez. 2019, p. 44-55.
- SILVA, Rafael. Festivais Dionisiacos na Atica (I): Dionisias Rurais e Leneias. *Hélade*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2019, p. 317-341.
- SOUSA SILVA, Maria de Fátima. Bacantes de Eurípides: Símbolos em Confronto. *Synthesis*, v. 14, 2007. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.407/pr.407.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.407/pr.407.pdf). Acesso em: 27 jul. 2021.
- VERNANT, Jean-Pierre. Mito e Religião na Grécia Antiga / Jean-Pierre Vernant; tradução Joana Angélica D’Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- VERSNEL, H.S. Heis Dionysos! – One Dionysos? A Polytheistic Perspective. In: *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism* / edited Renate Schlesier. Berlim/Boston: de Gruyter, 2011.

Recebido em: 29/06/2024.

Aprovado em: 09/12/2024.

Conflito de interesses: Nenhum declarado.

Editor responsável: Patrícia R. Souza.