

As transformações das imagens de Dioniso (séculos VI e V a.C.): O CASO DA TIRANIA

Leandro Barbosa Mendonça¹

Resumo: O que pretendemos com este artigo é propor um cotejamento entre dois períodos da História Antiga Clássica, mais precisamente da História Ática. A passagem do século VI a.C para o V^o século a.C. foi primordial na política de Atenas e dos demais *demoi* que compunham a região da Ática. Os governos liderados pelas tiranias – experiência vivida pela maioria das cidades-estado – fez com que acontecesse uma mudança nos próprios padrões ideológicos das *polis*, antes estritamente aristocrática. Em Atenas a ascensão do tirano Pisístrato, ocorrida neste sexto século a.C., faz com que camadas menos abastadas da população – em sua maioria habitantes do ambiente rural, além das muralhas – aproximem-se do ambiente urbanizado, como forma de conceder legitimidade ao governo do tirano, que não possuía o apoio de muitos *ghênoi* poderosos. Esta aproximação se dá, primordialmente, no campo religioso. Divindades campestres, que não eram contempladas pelos governos aristocráticos de outrora – como Dioniso – passam a vigorar dentro da cidade, tanto em festas oficiais quanto em imagens de cerâmica confeccionadas por pintores da cidade.

Palavras-chave: Pisístrato; Dioniso; imagens

Las transformaciones de las imágenes de Dioniso (siglos VI y V a.C): EL CASO DE LA TIRANIA

Resumen: Lo que queremos con este artículo es proponer una comparación entre dos períodos de la Historia Clásica Antigua, con mayor precisión la Historia de Atica. El paso del siglo VI a.C. hasta el V^o siglo a.C. fue central en la política de Atenas y de otros *demoi* que componían la región del Atica. Los gobiernos dirigidos por las tiranias – una experiencia para la mayoría de las ciudades-estado – lo han hecho posible un cambio en los patrones ideológicos de la *polis*, antes estrictamente aristocrática. En Atenas, la subida del tirano Pisístrato, que se produjo en este siglo VI a.C., hace que los estratos menos favorecidos de la población - en su mayoría residentes del medio rural, más allá de las paredes – estuviesen más cerca del medio urbanizado como una forma de otorgar legitimidad al gobierno tirano, que no cuenta con el apoyo de muchos *ghênoi* poderosos. Este enfoque se lleva a cabo, principalmente, en el campo religioso. Deidades rústicas, que no fueron contempladas por los gobiernos aristocráticos del pasado - como Dioniso - entrará en vigor dentro de la ciudad, en fiestas oficiales y en imágenes de cerámica hecha por los pintores de la ciudad.

Palabras Clave: Pisístrato; Dioniso, imágenes

O que pretendemos com este trabalho é inserir Dioniso e o dionisismo no contexto de crise social e de ascensão à tirania. José Antonio Dabdab Trabulsi nos

¹ Doutorando em História, Universidade de Lisboa, Portugal.

aponta que Dioniso passou a ser primordial na Ática somente com a tirania de Pisístrato, já que Sólon representava uma aristocracia e não se colocava ao lado do *demos* (TRABULSI, 2004, p.98). Com a ascensão das tiranias – de um modo geral – as cidades conheceram a explosão cultural e artística. Como Atenas obteve uma evolução econômica tardiamente, foi somente com Pisístrato e seus filhos que a cidade sofreu uma evolução cultural, haja vista que as primeiras compilações das epopéias homéricas foram realizadas neste período.

Juntamente com esta ebulição cultural, a religiosidade sofreu uma profunda transformação em sua configuração: grosso modo, ela modificou-se de aristocrática para popular. Destarte, o processo não pode ser explicado tão levemente. Embora a tirania de Pisístrato fosse moderada, era sim uma tirania que atendia aos interesses de uma aristocracia – mesmo que esta já não fosse a mesma aristocracia de outrora. Pisístrato ergueu várias obras e promoveu vários festejos em homenagem à deusa Atena, divindade *políade* por excelência, entretanto estabeleceu também uma “liberdade” quanto ao culto de divindades. Deuses que anteriormente eram evitados pela *polis* aristocrática passaram a ser cultuados livremente, mesmo entre os segmentos menos abastados.

Não podemos cair no equívoco de enxergarmos uma simples relação de poder por parte do tirano, o ser maldoso que deseja dominar ideologicamente seu povo através de suas crenças. Isto engessaria o debate. Partiremos do princípio de que nossa documentação coloca o tirano como sendo um habitante da montanha, dos campos distantes dos centros urbanos, por isso ele mesmo um ser regido por divindades *cthônicas*². Pisístrato não era somente um governante manipulador, ele era o próprio agente de seu segmento no poder, que manipula e também é manipulado por uma tradição religiosa que abarca, em um primeiro momento, somente sua gente; após a ascensão ao poder, todos os outros estratos da sociedade *políade*.

Ao tomar a atitude de aproximar os ritos *cthônicos* do seio da *polis*, além de aproximar a própria população rural da vida urbana, Pisístrato também passa a ter sob controle diversos ritos que antes eram praticados longe do conhecimento dos governantes. Um rito rural não sofria o mesmo controle social de um rito praticado em um ambiente urbano, fugindo ao domínio do governante. Trazendo o culto

² De acordo com Walter Burkert (2003), as divindades *cthônicas* são aquelas campestres, ruralizadas, celebradas longe das muralhas da *polis* urbanizada. Por esta razão são também deidades misteriosas.

cthônico de Dioniso para dentro das muralhas da *polis*, Pisístrato obtém uma dupla vantagem: ao mesmo tempo em que transforma este culto em uma resistência aos antigos ideais aristocráticos, ele também traz para perto de sua regência um ritual que não fazia frente ao poder oficial. Dioniso é integrado no sistema da cidade ao mesmo tempo em que é favorecido por ele, com inúmeros incentivos artísticos, como veremos adiante.

Trabulsi enumera todas as atitudes que o tirano moderado tomou quando da aproximação do dionisismo rural nos meios urbanos. Entre eles, podemos citar a reorganização das festas dionisíacas, com a criação das Grandes Dionisíacas e a inserção do culto ao deus no cronograma de festas oficiais de Atenas; desenvolvimento dos concursos trágicos em honra ao deus, que irão conhecer seu apogeu no século seguinte; construção de várias estátuas e monumentos representando a divindade, como a passagem que narra a vinda de uma imensa estátua de madeira de Dioniso de *Eleutherai*, trazida da Beócia; o aparecimento da representação do deus na cerâmica, que se intensificará com o passar das décadas, ao mesmo tempo que abarcará duas camadas da sociedade não privilegiadas, representando juntamente com Dioniso – camponeses – Hefesto – artesãos – (TRABULSI, 2004, p.95).

Assim como a passagem relatada de que a própria deusa Atena conduz Pisístrato de volta à cidade – o que mostra a religiosidade em contato direto com a *polis* – em algumas estátuas de Dioniso percebe-se – segundo uma tradição – os traços do próprio Pisístrato (TRABULSI, 2004, p.95). Desta forma, temos o governante aliado à crença religiosa, para a manutenção de uma memória governamental e uma afinidade do governante com as divindades. A aristocracia teve de passar a se “acostumar” com estas divindades, e em muitos casos também se aproveita delas. Dioniso, antes uma divindade livre que corria errante pelos bosques, passa a ser confinado em lugares do sagrado:

A evolução do dionisismo ateniense no século VI me parece, portanto, o esforço mais importante na sua integração à cidade. Da mesma forma que os mistérios, o dionisismo era realizado, de início, fora dos quadros sociais e políticos aristocráticos; o que o tornava ainda mais “livre” que os mistérios é que ele não tinha um “lugar” preciso. Rural, e não citadino, além disso, o dionisismo era a corrente mais dificilmente recuperável pela cidade aristocrática. A *polis*, atribuindo-lhe santuários e teatros, de certa maneira o aprisiona, dando-lhe *lugares*. A obra da tirania ateniense se apresenta, assim, na longa duração, como o maior esforço possível no processo de reelaboração da ideologia

aristocrática, em vistas de sua permanência no século V e além dele (TRABULSI, 2004, p.96).

Para compreender a inserção da memória religiosa no cotidiano da *polis* ateniense, trabalhamos com as representações de Dioniso por meio de algumas imagens presentes na cerâmica. Devemos de antemão alertar que não se trata de uma profunda análise arqueológica destes artefatos, muito menos se trata de um debate teórico-metodológico acerca dos métodos arqueológicos de análise. Pretendemos somente levantar uma discussão iconográfica das representações divinas por meio de uma História das Imagens, com um acervo arqueológico que representa Dioniso por intermédio de imagens ou, como coloca Haiganuch Sarian: “Esta é a grande especificidade da maioria dos documentos de cultura material da Antiguidade Clássica: não são objetos arqueológicos como quaisquer outros; eles são portadores de imagens.” (SARIAN, 2005, p.13).

As primeiras representações de Dioniso em vasos gregos são tardias; datam do primeiro quartel do século VI a.C. ou até dos últimos anos do século VII a.C. e foram fabricadas em Corinto (TRABULSI, 2004, p.110). A explicação para estas representações não terem acontecido anteriormente – já que as imagens de deuses já apareciam em vasos do final do século VIII a.C. – reside primeiro no fato de Dioniso não ser uma divindade antiga do panteão e também pela ideologia aristocrática que predominava nestes séculos. As representações do deus em Atenas são tardias, principalmente se comparadas a Corinto. Enquanto o tirano Cipselos já havia iniciado seu governo em Corinto, Atenas ainda vivia sob a égide do governo aristocrático.

Embora as primeiras representações dionisíacas fossem realizadas em Corinto, é em Atenas que a cerâmica atinge uma maior perfeição e é produzida em larga escala, como forma de aquecimento da economia. No período clássico, as representações imagéticas de Dioniso alastram-se por toda a cerâmica ateniense. Uma grande especificidade dos ceramistas áticos é a presença de figuras humanas ou humanizadas em seus vasos, o que os tornava muito mais criadores de imagens do que decoradores de vasos: “A imagem e a imagística são fenômenos essencialmente atenienses, qualquer que seja a origem dos artistas, pois é sobretudo no meio intelectual de Atenas que não se podia conceber criação artística sem a participação da figura humana.” (SARIAN, 2005, p.119). Esta figura humana

era representada como forma de identificar o público com a cena ao ser retratada e também para a manutenção de uma memória mítica.

Estas primeiras imagens de Dioniso representam o deus como um homem campestre e rústico, sempre acompanhado de *daimones*³, em florestas, o que ressalta a idéia da imagem campestre da divindade, que serviu de foco na política de promoção dos meios rurais conduzida pela tirania. Segundo Trabulsi, as primeiras imagens seguras de Dioniso fora dos meios campestres foram confeccionadas por volta de 580 a.C., por Sófilos; o pintor o representa juntamente com outros numerosos personagens presentes no casamento de Peleu e Tétis (TRABULSI, 2004, p.111). Um vaso muito estudado e discutido por estudiosos da cultura material é o vaso François, elaborado por Kleitias, cerca de dez anos mais recente que o de Sófilos. Em ambos os antiqüíssimos vasos, percebemos um Dioniso cabeludo e barbudo vestido do *chiton*, e sempre fazendo parte de uma múltipla gama de personagens. Por meio das datações é concluído que as aparições de Dioniso iniciam-se na tirania de Pisístrato, comprovando a hipótese do uso desta divindade *cthônica* pela política tirânica.

O menadismo é uma prática que demora certo tempo para aparecer nas representações de cerâmica. Thomas Carpenter, na sua obra *Art and Myth in Ancient Greece*, aponta que, no início das representações iconográficas, Dioniso é acompanhado por ninfas; somente da metade para o final do sexto século é que as mênades aparecem nas imagens (CARPENTER, 1991, p.15). O pintor de Amásis inicia em 540 a.C. as cenas de Dioniso em cortejo com as mênades, colocadas normalmente ao lado de sátiros, serpentes ou panteras; isto mostra que o ritual em honra a Dioniso – muito retratado no teatro do século V a.C., já era conhecido pelos pintores atenienses, mais uma prova da política pisistrátida de aproximação da religiosidade *cthônica*. Já o transe e as práticas rituais do modo que ficaram conhecidas só aparecem em vasos a partir da última década do século VI a.C. (TRABULSI, 2004, p.117), já que podemos aproximar o termo mênade da palavra grega *manía* – loucura, possessão divina.

É perceptível como a imagem de Dioniso transforma-se com o passar das décadas do século VI a.C. As imagens presentes nos primeiros vasos de Sófilos e Kleitias, que mostravam o deus com um aspecto quase selvagem, vão se alterando

³ Criaturas divinizadas, mas não poderiam ser considerados deuses; possuíam um aspecto bestial e sexualizado seus costumes campestres eram exaltados nas efigies.

para tornar a representação do deus mais aceitável aos olhos da *polis*; acontece uma tentativa de “civilizar” o deus e torná-lo urbano, abolindo o aspecto selvagem deste deus rural para adequar-se aos modos da cidade. O deus que era rústico passa a ser à imagem de um cidadão ateniense – embora ainda continue com representações de seu ritual, porém com os sátiros em uma imagem menos bestializada e as mênades mais calmas e comportadas. No final do século V a.C., temos uma transformação no rosto do próprio deus, que passa de um senhor maduro para um jovem efebo: “Mas a mudança de longe mais evidente que ocorre nas imagens dionisíacas é a que se refere ao próprio deus. Ele era o deus macho, viril, muitas vezes hierático, sóbrio, por vezes ameaçador; ele se torna o deus jovem e imberbe, muitas vezes efeminado.” (TRABULSI, 2004, p.121-122). Esta questão de Dioniso ser rejuvenescido no decorrer do século V a.C. também é colocada por Walter Burkert:

No século VII e VI, as pinturas idealizadas nos vasos mostram Dioniso como um velho barbudo, num traje comprido, segurando a sua taça especial para o vinho, kántharos, na mão. Em meados do século V, Dioniso, à semelhança de Hermes, sofre um rejuvenescimento. Como no hino ‘homérico’, Dioniso é agora representado como jovem e a maior parte das vezes nu. (BURKERT, 1993, p.327)

Outra forma de aproximação de Dioniso aos costumes dos cidadãos políades promovida por Pisístrato é a imagem do deus aliada ao herói cívico, no caso Hércules. A tirania lançou mão de idealizações de heróis para alavancar a ideologia de força dos governos tirânicos e é ressaltada por Clístenes, quando este – com o fim da tirania ateniense – instituía ideais democráticos. O herói Hércules, que após conseguir persistentemente realizar os doze trabalhos impostos por sua madrasta Hera, é recebido no Olimpo com as honras de deus. A obediência e determinação de Hércules passam a ser louvadas como os ideais que um cidadão também deveria seguir. Já o Dioniso primordial não tem regra nem obediência, muito menos determinação para realizar algo que não queira. A figura de Dioniso aparecerá juntamente com a de Hércules exatamente para incutir este mesmo ideal democrático ao deus errante. Porém, a imagem de Hércules praticamente desaparece da cerâmica com o fim das tiranias, enquanto que a imagem de Dioniso só aumenta, principalmente quando da apropriação do deus pela tragédia ateniense

do século V a.C. A aproximação entre Dioniso e Hércules certamente refletia o ideal da comunidade ateniense.

Analisemos, então, algumas imagens iconográficas que mostram as diversas facetas de Dioniso. É importante ressaltar que as imagens sobre as quais vamos nos debruçar não representam a totalidade de imagens do deus. Durante o período arcaico até o fim do período helenístico, as representações dionisíacas surgiram e se intensificaram em vasos e afrescos, e seria impossível em um artigo abarcar todas as espécies de cerâmica. As primeiras quatro imagens apresentadas foram também analisadas na tese de Livre-Docência de Sarian. A primeira trata-se do vaso do pintor Sófilos – que pode ser contemplado em uma imagem panorâmica na página anterior – encontrado em Atenas e datado de aproximadamente 580 a.C. é, como já foi dito, a imagem mais antiga de Dioniso encontrada até hoje. A cerâmica encontra-se no British Museum, em Londres, com alguns pedaços ausentes, porém sem comprometer a análise iconográfica. A cena da análise encontra-se na parte superior do vaso; no primeiro lance de imagens.

De acordo com os especialistas, como Snodgrass (2004), Sófilos sempre teve preferências por motivos heróicos ou de guerra. Desta forma, este vaso que iremos analisar é incomum em sua produção. Pode ser simplesmente uma exceção ao estilo do autor, ou pode ter sido encomendado por algum cliente, que pediu um tema específico. Ou ainda Sófilos desejou retratar uma passagem mitológica que provavelmente estava sendo muito difundida neste período – o casamento de Peleu e Tétis – já que o próximo vaso que iremos analisar – o vaso François – também retrata o mesmo cortejo e data quase da mesma época do vaso de Sófilos.

A cena que vemos retratada, como já elucidamos, é o cortejo nupcial de Tétis e Peleu e vemos Dioniso junto a outros deuses do Olimpo – identificados com seus nomes – sem uma posição de destaque, o que nos leva a concluir que neste primeiro momento, um pouco anterior ao início do governo de Pisístrato, o deus não é primordial, e torna-se personagem principal na cerâmica ateniense somente com o passar das décadas do governo tirânico. Já podemos identificar em Dioniso o elemento vegetal, como a planta – parece ser uma vinha, já com cachos – que o deus segura em sua mão direita. Sua figura barbuda e cabeluda ainda é ruralizada e campestre e é representado descalço. Todavia, a imagem de Dioniso, mesmo este estando barbudo, não choca. Não havia a intenção de colocar Dioniso como uma figura bestial – como é o caso dos sátiros; a barba é um sinal de majestade e poder.

É perceptível também que Dioniso está em segundo escalão; provavelmente sua função está em representar a vinha e o vinho, indispensáveis para uma ocasião como esta (TRABULSI, 2004, p.112). As obras assinadas – assim como este *dinos* de Sófilo, o vaso François, de Kleitias e do oleiro Ergótimo – eram obras de grande valor, artigos de luxo (SARIAN, 2005, p.124), sempre decoradas com motivos mitológicos que enalteciam o imaginário mítico. O vaso pintado por Sófilos tem a inscrição com os nomes das divindades presentes; este costume começou a aparecer em artefatos do período geométrico, destarte só irá se popularizar no princípio do século VI a.C. (SNODGRASS, 2004, p.154-155). Esta tradição acabou facilitando demasiadamente o trabalho dos arqueólogos e historiadores quanto a análise iconográfica destas obras.

É importante também compreendermos que representar Dioniso nestes vasos – pois apesar de muitos serem fabricados somente para a exportação, estavam em um ambiente urbano – é uma forma de marcar a energia do campo participando da cidade. Desta forma, a tirania “jogava” com o imaginário popular, as pessoas menos abastadas economicamente sentiam-se fazendo parte da cidade e, conseqüentemente, da participação da vida na *polis*.

Da mesma forma que o *dinos* de Sófilo, a cratera François – a segunda obra de cerâmica mais antiga que representa o deus – também mostra a imagem de Dioniso de uma forma secundária, junto com outros deuses. A cratera encontra-se no Museo Archeologico de Florença e leva o sobrenome do arqueólogo que a descobriu, Alessandro François, em um rico mobiliário de uma tumba etrusca em Chiusi (SARIAN, 2005, p.128). Esta cratera é considerada um dos documentos mais ricos acerca da questão de imagens de toda a Grécia.

O ambiente e a ocasião que iremos analisar são os mesmos da cerâmica anterior, o casamento de Peleu e Tétis. Dioniso está na procissão nupcial juntamente com outras divindades e, embora esteja faltando um pedaço do vaso bem na parte que representa seu rosto, percebemos que o deus é figurado de frente e vestido com uma máscara, mostrando que o pintor Kleitias tinha plena consciência do culto tradicional do deus, que apresentava Dioniso com o aspecto de uma máscara (SARIAN, 2005, p.124). A máscara, embora não esteja completamente visível, possui olhos fixos na pessoa que o observa, olhos grandes, que demonstram força e firmeza. Este tipo de olhos, chamado pelos especialistas de “profiláticos”, aparece a partir do século VII (FRONTISI-DUCROUX, 1991, p.178). Este rosto com

uma máscara foi um elemento utilizado tanto no ritual quanto depois, quando das representações teatrais. Nela percebemos a relação entre a presença e a ausência: a ausência do deus é suprida com uma máscara que o representa e causa a impressão da presença:

Uma separação impõe-se, porém, entre a máscara cênica, acessórios cuja função é resolver, assim como os outros elementos do vestuário, problemas de expressividade trágica, e, de um lado, as mascaradas rituais em que os fiéis se fantasiam com fins propriamente religiosos e, de outro, a máscara do próprio deus, que, por sua face única com olhos estranhos, traduz alguns aspectos próprios de Dioniso, essa força divina cuja presença parece inelutavelmente marcada pela ausência (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p.161).

O deus parece ser representado com uma noção de movimento; ele corre rapidamente para a direita, enquanto os outros deuses parecem bem mais calmos. Na mão direita o deus segura uma vinha com um cacho de uvas na ponta. A forma de identificação do deus vem através de elementos que já estão no imaginário popular, sem que ninguém houvesse manipulado. O que os pintores fazem é se apropriarem de elementos que já eram conhecidos pelo povo como parte de Dioniso – como a ânfora de vinho e o cacho de uvas – e representarem estes elementos em suas obras, como forma de identificação do deus. Estas caracterizações estão presentes em praticamente todos os vasos; a imagem do deus independe da vontade dos pintores, e estes têm de representar o deus conforme as pessoas o identificam.

Pela máscara e pela longuíssima barba é perceptível a imagem rústica do deus, principalmente se comparado às outras divindades que compõem o cortejo, todas com formas menos selvagens. Entretanto, Dioniso representa a ligação entre os deuses e os mortais – ligação representada também pelo próprio casamento de uma deusa com um mortal:

Com o corpo de perfil, ele caminha entre os outros deuses, em posição central – que a cratera exige – e integrado com os Olímpicos e seu cortejo. Identificável pelos seus atributos, a longa túnica jônica e a ânfora de vinho, seu presente para os humanos. Está no casamento de Tétis e Peleu, cuja união – uma deusa e um mortal – é paradigmática; Dioniso anda com os deuses. Mas ele vira o rosto dos deuses para olhar para os homens. A ação oferece a imagem do deus ao espectador, faz com que o bebedor da cratera fite o deus, provocando uma evasão de imagem, evasão parcial, limitada ao rosto. Dioniso está, tanto nesta obra como em muitas outras, para marcar o diferencial entre os próprios deuses, e sua relação especial com os seres humanos. O contato com estes é visual, e a

influência de seu olhar causa o dobro da potência que ele exerceria através do vinho (FRONTISI-DUCROUX, 1991, p.177).

Esta ação do deus, de se virar para quem o olha, é no mínimo intrigante – principalmente porque é o único ser divino do cortejo a fazer isto. Podemos concordar com Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, que afirmam que esta é uma ação que une o homem ao deus, pois quem olha Dioniso se sente como parte de seu cortejo (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p.175).

Em outra cena do mesmo vaso – já que o vaso conta com mais de 120 representações, entre indivíduos e animais – Dioniso está próximo de Afrodite e ambos estão sob efeito do vinho. Além de representar o mito que narra o relacionamento entre os dois, Thomas Carpenter, em sua obra *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: its development in black-figure vase painting*, analisa que esta relação narra também a sexualidade de Dioniso, que sempre foi considerado um deus da orgia e do sexo (CARPENTER, 1986, p.97). O vinho que sempre acompanha Dioniso entorpece os homens e os fazem amar; o amor de Afrodite e a embriaguês de Dioniso misturam-se neste vaso. Embora somente dez anos – ou um pouco mais – separem o vaso de Sófilos do vaso de Kleitias, percebemos que no segundo Dioniso possui uma importância maior, sendo representado duas vezes no mesmo vaso, em ocasiões diferentes, junto com diversas divindades e em posições diferentes.

Estas primeiras representações de Dioniso iniciam uma longa tradição iconográfica. A imagística do deus irá alastrar-se pela cerâmica de toda Atenas e a ascensão definitiva de Pisístrato vai fazer com que surjam diversas representações distintas do deus, todavia sempre respeitando alguns símbolos e tradições mitológicas para que ele seja identificado. A próxima imagem trata-se de uma ânfora do último quartel do século VI a.C., de artista anônimo, porém sabemos que se trata de um pintor do grupo dos Leagros.

O pintor utiliza a técnica de figuras negras sob argila e sua pintura caracteriza uma conhecida categoria de cerâmica produzida no final do período arcaico. Em uma face da ânfora vemos Dioniso com uma mênade – e é esta face que mostramos a seguir – e na outra face Hércules combatendo o touro de Creta, o que ressalta a afirmação de Dioniso junto ao herói cívico durante as tiranias. Esta

ânfora faz parte do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, possui 25 cm de altura e 16,5cm de diâmetro (SARIAN, 2005, p.128).

Vemos na imagem produzida na ânfora elementos de identificação do deus Dioniso, como o cântaro em uma de suas mãos – para lembrar a sua associação com o vinho – e em sua outra mão, um ramo de sarmento, bem como a coroa de hera sobre sua cabeça: elementos simbólicos que aproximam o deus do elemento vegetal. A posição de Dioniso, sentado em um trono, concebe um estado hierarquizado ao deus. A figura feminina de pé em frente a Dioniso executa uma harmoniosa dança, o que nos leva a identificá-la como uma mênade, figura do ritual dionisíaco executante da música nos cortejos (SARIAN, 2005, p.121).

Contudo, esta cena distancia a concepção pessoal do deus. O ritual dionisíaco era realizado com danças frenéticas e sua atitude hierática e real aproximava-o muito mais das representações dos deuses máximos do Olimpo, como Zeus ou Poseidon (SARIAN, 2005, p.125). Estas representações não combinavam com o deus popular, campestre e mascarado como Dioniso era representado até então, que distribuía seu festejo jocoso a todos que aceitavam se curvar ao seu transe. Como esta é uma ânfora do final do século VI a.C., podemos concluir que neste momento o deus já estava urbanizado e “civilizado” e, pela atitude serena da mênade – que antes dançava errante pelos campos – que seu mito já se encontrava oficializado. Não há música – a mênade não carrega nenhum instrumento musical – mas trata-se de um rito, perceptível pela mênade a dançar. Mas um rito tradicional de Dioniso não poderia ocorrer sem música. Concordando com Sarian, de que os pintores deste grupo se preocupavam com uma ideologia mitológica, concluímos que o pintor não estava tão preocupado em retratar as especificidades do culto dionisíaco tradicional; sua intenção provavelmente era a de retratar o novo culto ao deus, já modificado pela tirania na época em que o vaso foi produzido, no último quartel do século VI a.C.

Um outro vaso, que pode ser conferido no Cabinet des Medailles da Bibliothèque Nationale de Paris, é o de Amásis, assinado pelo oleiro com este nome, que foi descoberto em Vulci, na Etrúria e datada de 540/530 a.C. (SARIAN, 2005, p.128). Trata-se de um vaso de figuras negras em que podemos ver Dioniso com duas figuras femininas. O deus é representado com seu cântaro, símbolo que o caracteriza, barbudo e cabeludo. As mulheres são mênades, uma oferece uma lebre, a outra segura uma vinha e possui uma pantera ou um tigre desenhado – ou a

própria roupa foi feita com a pele do animal – em suas vestimentas; estes animais poderiam remeter a uma memória de uma omofagia, presente no rito dionisíaco, que foi se perdendo com o passar do tempo; o consumo de carne crua passou a ser considerado demasiado bestial para um culto políade. Podemos concluir então que se trata de um momento durante um ritual, com o sacrifício e oferenda ao deus. Mais uma vez tanto o deus – que tem como única ação na cena uma reverência com sua mão esquerda – quanto às sacerdotisas estão em posições serenas e calmas durante o ritual e, por se tratar de uma ânfora já do último quartel do século VI a.C., ressaltamos nossa reflexão sobre a civilidade do deus e de seu rito após certo tempo de poder tirânico em toda a Grécia.

A próxima cerâmica é uma ânfora ateniense de autor desconhecido e tida como confeccionada por volta de 500 a.C., retirada do LIMC. Nela percebemos Dioniso junto a outro homem – provavelmente uma divindade – que não conseguimos distinguir por causa da falta de elementos simbólicos que o identifiquem. Já Dioniso é facilmente reconhecido pela quantidade de vinhas que envolvem o deus. Neste vaso é interessante percebermos uma constatação feita por José Antonio Dabdab Trabulsi sobre as ânforas do fim do século VI a.C. e do século V a.C.:

Evidentemente, o vinho e a dança não estavam ausentes das cenas dionisíacas anteriores, mas me parece que o extremo fim do século VI e o início do século V sobrecarregaram Dioniso e as ménades com traços do “outro”. As roupas são mais orientais, as serpentes e *pardalis* se multiplicam; a loucura das ménades faz com que essas imagens sejam muitas vezes utilizadas para ilustrar o êxtase das *Bacantes*. Eu arrisco então aqui uma hipótese; o classicismo (ou a época pós-tiranía, se preferirmos) sobrecarregou certos traços “bárbaros” de Dioniso. A literatura do século V poderá talvez confirmar esta hipótese (TRABULSI, 2004, p.118).

Não é difícil percebermos traços bárbaros em Dioniso na imagem que este vaso projeta: a começar pelo turbante que o deus utiliza, adorno costumeiramente oriental. Da mesma forma, o manto que sai do turbante é diferente dos outros mantos que o deus aparece usando, pois ao contrário dos mantos gregos, este manto sai direto do turbante e não se parece em nada com os mantos helênicos que se apóiam nos ombros. A barba – além de estar civilizada, curta, diferente do vaso François – é alongada e bem penteada, e de perfil poderíamos pensar que se trata de um indivíduo asiático. A afirmação de Trabulsi pode ser muito bem aplicada a este vaso e a alguns outros. Este “barbarismo” torna-se um sinal da intensificação

das relações de Atenas com outras pátrias devido às rotas comerciais ao final do século VI a.C. A literatura do século V a.C. vai reafirmar este “barbarismo” dionisíaco. Este vaso também reforça a idéia de Dioniso ter passado a ser representado de forma mais estática em meados do fim do século VI a.C., pois o deus está sentado em um simpósio em uma discussão com o outro indivíduo, bem diferente do Dioniso do vaso de Sófilos ou do vaso François. Neste segundo vaso a diferença é ainda mais gritante, pois o Dioniso mascarado corre rapidamente para a direita em meio a um cortejo nupcial. Já o Dioniso desta ânfora mais se assemelha a Zeus ou a outros deuses temperantes que observam a humanidade sentados em seus tronos no Olimpo

O próximo vaso é mais ou menos da mesma época do anterior – de 510 a.C. para mais novo, e retrata uma cena semelhante à do vaso de 500 a.C.. Foi descoberto em Atenas e se encontra no Museu Nacional desta cidade. Nela, Dioniso – à direita – está na companhia de outro indivíduo, que acreditam ser Hefesto, embora sem muita certeza (LIMC, 1982, p.470). Dioniso também usa turbante e sua barba é semelhante a do outro vaso. A vinha – símbolo que o identifica – é acompanhada por um outro artefato na mão do deus, um bastão, que também é seguro pelo outro homem. Uma figura felina – uma pantera ou, de acordo com Gasparri, um leão – está abaixo do móvel em que os deuses estão deitados. Dioniso está novamente em um simpósio e é representando mais uma vez de forma estática.

A última cerâmica a ser analisada por nós neste trabalho é um vaso de figuras vermelhas da primeira década do século V a.C., já do período clássico, que retrata a volta de Hefesto ao Olimpo, confeccionado pelo pintor Kleophrades (CARPENTER, 1991, p.26). Nele, percebemos a aproximação entre as duas divindades, que representavam segmentos sociais não abarcados pela antiga política social aristocrática. A opinião predominante ainda é a de afirmar que ambos os deuses foram inseridos nas relações sociais da política tirânica. Esta visão tradicional deve ser atenuada. É fato que os tiranos utilizaram imagens divinas, mas não podemos afirmar que Dioniso junto a Hefesto não existiam antes da tirania e, após ela, passaram a existir. A questão não é tão simplista; a imagem dos deuses fez parte de um processo, e não podemos cair no equívoco de acreditar que de um dia para o outro isto ocorreu. Em todo o vaso, vemos o cortejo divino de reinserção de Hefesto no panteão divino; em uma face o deus é representado em cima de uma mula itifálica e sendo escoltado por sátiros.

Destarte é a outra face que nos interessa. A face representada mostra Dioniso – com seu cântaro e sua vinha simbólicos de sua representação – vestido com pele de leopardo e rodeado por sátiros – também vestindo o mesmo tipo de pele – que embalam um cortejo musical. A diferença na imagem de Dioniso é perceptível quando analisamos suas vestimentas, agora postas de maneira civilizada sob um manto que concede à imagem divina um caráter real; sua barba e seus cabelos não estão mais espalhados de modo anárquico.

O primeiro sátiro toca uma lira e mantém seu falo ereto, em uma condição itifálica que credita à imagem divina um caráter sexualizado. O terceiro e o quarto sátiro também possuem seus falos eretos; o terceiro toca uma espécie de flauta e o quarto carrega uma enorme ânfora. O falo sempre fez parte da representação de Dioniso, mas acentua-se com a organização dos concursos teatrais no final do sexto século e estagmenta-se no século seguinte. Este vaso do século V a.C. também traz Dioniso de uma forma barbarizada; o manto de pele de leopardo e os cabelos com madeixas crespas e tranças lembram alguém do mediterrâneo asiático, provavelmente persa. Assim como no outro vaso analisado, de 500 a.C., este, já do século V a.C., reafirma a imagem do deus bárbaro. Também neste vaso percebemos quão elaborada se tornou a imagem de Dioniso. O ser rústico e jocoso dos primeiros vasos passa – sobretudo a partir das ânforas do século V a.C. – a utilizar vestimentas mais “adequadas” ao padrão divino e civilizado.

A questão fálica do ritual dionisíaco possuíam inclusive uma divindade própria: Priapo. Filho de Dioniso com a deusa da paixão Afrodite, o deus é o protetor das pastagens e plantações; uma divindade asiática venerada primordialmente em Lâmpsaco (GRIMAL, 2000, p.395). Com um descomunal falo ereto – castigo de Hera, por sua mãe, Afrodite, ter se deitado com Zeus – o filho do deus representava a fertilidade sexual e passou a fazer parte das representações do culto dionisíaco. De acordo com alguns pesquisadores, como Marlene Fortuna (2005), Priapo chegou a ser representado como o ciúme da virilidade, o ciúme e a insegurança que os homens sentiam – e sentem – de suas mulheres com outros homens de falo maior que o dele. Marlene Fortuna dos relata um mito, que faz parte do nascimento de Priapo em Lâmpsaco, após Afrodite ter dado à luz a este verdadeiro monstinho e o ter abandonado:

As senhoras de Lâmpsaco, no entanto, adoram-no, só tem olhos para ele e seu membro. O jovem Priapo, desejando pôr seu “grande instrumento” à prova, se sente todo entusiasmado a responder à solicitação delas. Os maridos se opõem e exigem o exílio de Priapo. As esposas, aos prantos, suplicam o auxílio dos deuses. E daí, por uma maldição dos deuses, uma doença grave abate-se sobre o sexo dos cidadãos de Lâmpsaco. Priapo tem de ser chamado de volta à pátria para o infortúnio acabar e os cidadãos voltarem à normalidade (FORTUNA, 2005, p.136).

Contudo, Priapo jamais conheceu o gozo, seu falo desproporcional é inútil para o seu prazer.

Esta série de vasos por nós analisadas neste trabalho nos remete a um conceito muito difundido durante todo o percurso historiográfico e muito discutido pela historiografia recente: o de memória. A “memória manipulada”, de Paul Ricoeur, pode muito bem ser percebida claramente quando da análise das cerâmicas. De acordo com o autor, a memória conta com uma fragilidade própria, que propiciará sua manipulação – em uma proximidade entre a imaginação e a memória – para a construção de novas identidades (RICOEUR, 2007, p.94). Na tentativa de aproximar a identidade campestre e rural vivida pelas camadas menos favorecidas de Atenas, Pisístrato em seu governo passa a trabalhar com esta memória identitária no cotidiano *políade*, com a presença da divindade que traz a idéia do rural – Dioniso – em semióforos utilizados no dia a dia do *oikos*. A memória é guardada por meio de imagens de deuses e homens que representam “coisas” (YATES, 2007, p.50); no caso de Dioniso, a ruralidade, no caso de Hefesto, o trabalho artesão, no caso de Zeus, a civilidade e o poder, e assim sucessivamente. Mas ao mesmo tempo o tirano transforma esta imagem – a de Dioniso – em uma idéia de cidadania, civilizando a divindade e moldando-a aos padrões das quais a *polis* necessitava.

Remetemo-nos à questão do pintor e da importância da idéia que o indivíduo artista exerce neste processo de transformação mnemônica e identitária. É aliada à idéia e à opinião destes produtores de cerâmica que o tirano trabalha para montar uma narrativa – para utilizar uma idéia de Ricoeur – que torne a idéia Dioniso em um discurso aceito pela nova identidade. Como coloca Ricoeur: “Até o tirano precisa de um retórico, de um sofista, para transformar em discurso sua empreitada de sedução e intimidação.” (RICOEUR, 2007, p.98). Dioniso era a própria transformação deste discurso em realidade concreta.

REFERÊNCIAS

BARRERA, J. C. Bermejo e PLATAS, F. Diez. *Lecturas del mito griego*. Madrid: Akal, 2002.

BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CARPENTER, Thomas H. *Art and Myth in Ancient Greece*. Londres: Thames and Hudson, 1991.

_____. *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: its development in black – figure vase painting*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

FORTUNA, Marlene. *Dioniso e a Comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Annablume, 2005.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Le Dieu-Masque: une figure du dionysos d'athènes*. Paris: La Découverte, 1991.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). Atherion – Eros. Artemis Verlag. 3, p. 1981.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SARIAN, Haiganuch. Arqueologia da imagem: aspectos teóricos e metodológicos na iconografia de Héstia. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia – Universidade de São Paulo: Anais da I Reunião Internacional de Teoria Arqueológica na América do Sul*. São Paulo: Ed. USP, 1999, p. 69-85.

SNODGRASS, Anthony. *Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga*. São Paulo: Odysseus, 2004.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1999.

YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.