

Mito e Imagística nos Vasos Gregos*

Haiganuch Sarian

Résumé

Des objets d'usage quotidien, à savoir, utilisés dans le milieu domestique, religieux et funéraire des anciens Grecs, les vases figurés produits dans des régions les plus diverses de la Grèce pendant l'Antiquité, mais surtout en Attique aux époques archaïque et classique, ont constitué un excellent moyen de véhiculer, à travers les images qui figuraient leurs dessins et peintures, leurs cultes et rituels ainsi que leurs principaux mythes. C'est avec ces possibilités d'analyse de vases grecs qu'on présente dans cet article la richesse documentaire et interprétative d'une amphore attique à figures noires conservée au Musée d'Archéologie et d'Ethnologie de l'Université de São Paulo.

A Grécia antiga produziu cerâmica em grande escala, em períodos diversos e em várias regiões. Mas é em Atenas, sem dúvida alguma, que ela chegou a requintes de perfeição, não só no que diz respeito à variedade das formas dos vasos, como também na decoração pintada. Uma particularidade desta decoração é a representação de imagens, quase sempre inspirada nos mitos gregos. E, se bem que desde muito cedo, no século VIII antes de Cristo, a figura humana tenha sido objeto de decoração dos grandes vasos tão característicos da Atenas do período geométrico, o seu desenvolvimento na arte cerâmica se intensifica nos séculos seguintes, através de uma verdadeira pesquisa consciente do desenho humano. Ora, é nos vasos gregos de Atenas e da região da Ática, nos séculos VI e V antes de Cristo, período de sua maior produção, que podemos verificar uma certa independência na evolução das representações figuradas com relação ao suporte de pintura, o vaso e sua forma. Enquanto em outras

* Com algumas modificações, publicamos aqui texto apresentado no Suplemento Cultural do Jornal "O Estado de São Paulo", 24/6/79 (Nº 138 / Ano III / Pág. 7).

regiões da Grécia o pintor de vaso se revelava sobretudo um decorador, cuidando mais da ornamentação, a tendência na região de Atenas era voltar-se mais intensamente para as pinturas de imagens, de figuras em que a presença humana ou humanizada passava a primeiro plano. A tal ponto que se pode afirmar que o artista era muito mais um criador de imagens do que um decorador de vasos.

Esta predileção dos pintores atenienses de vasos pelas imagens não foi fenômeno isolado, basta atentarmos também para a importância que exercia no meio grego a estatuária. Mas a imagem se desenvolveu especialmente na pintura dos vasos, por várias razões que apontaram alguns estudiosos da cerâmica grega. Entre elas, há que ressaltar o fato de que o sentido da imagem e de sua função na sociedade grega liga-se de modo geral à mentalidade dos artistas que viveram em um contexto cultural particular. 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 de figura humana. Centro maior da preocupação dos artistas, a perfeição das formas humanas é resultado de uma longa evolução cujas etapas são evidentes na história da arte cerâmica. É no século V antes de Cristo que vai desabrochar esta tendência, a par de outras manifestações intelectuais centradas no homem: se, como diz Protágoras, “o homem é a medida de todas as coisas”; se o coro da Antígona de Sófocles enaltece o homem “a maior de todas as maravilhas”; se finalmente é Édipo, o homem, que vence a Esfinge, o sobrenatural, é porque, no século V antes de Cristo, havia-se atingido um estágio superior de pensamento racional dos gregos em que predominava o antropocentrismo.

Tudo isto favorece, na evolução do desenho nos vasos gregos de Atenas, a proeminência da imagem e a frequência com que era tratada na decoração cerâmica. A imagem passa a ser parte integrante da experiência artística e, em vista da popularidade destes vasos na vida quotidiana, constitui elemento importante na própria vida dos gregos. O vaso é por excelência um utensílio comum na vida diária, doméstica ou religiosa, e sendo acessível às pessoas de condição média passa a desempenhar um papel de fixação e de projeção dos temas tratados; estes temas, na essência mitológicos, são divulgados através da visualização. De modo que, na grande massa da produção cerâmica ateniense, é a cena representada, o episódio narrado, que interessava mais ao artista. Ao estudioso deste repertório iconográfico mais vale a versão do mito transmitida pela tradição visual, gráfica, que a arte com que o tema foi tratado. A imagística nos

vasos gregos é mais linguagem do que arte, a sua função semântica predomina sobre sua função estética.

É nessa perspectiva que nos situamos ao comentar um vaso ático do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo¹ objeto deste artigo. Sua leitura, como se verá, é plena de ensinamentos a propósito da importância que mito e imagística exerceram na sociedade ateniense: valor educativo pela divulgação de toda uma ideologia mitológica e valor social pela abrangência de sua visualização. Trata-se de uma ânfora (figs. 1, 2, 3) do final do século VI antes de Cristo, pintada em técnica de figuras negras sobre o fundo alaranjado da argila, em que pormenores pintados em branco e púrpura, realçados com incisões, caracterizam este vaso em uma conhecida categoria cerâmica produzida neste final de arcaísmo. Os ornamentos do colo, palmetas opostas e entrelaçadas; da parte inferior do vaso, folhas irradiantes e zona de folhas de hera; do corpo da ânfora, lingüetas e flor-de-lótus, servem apenas de enquadramento das cenas pintadas nas duas faces ou de preenchimento de espaços vazios. Na verdade, o que conta predominantemente, nesta ânfora, são as imagens que ocupam os espaços nobres mais amplos, destinados a serem vistos facilmente. Numa das faces, Dioniso sentado de perfil, segurando um cântaro e diante dele uma Mênade executando passo de dança; na outra face, Hércules combatendo o touro de Creta.

Alguns elementos de identificação destas personagens facilitam a leitura, uma vez que significam verdadeiros códigos, atributos e símbolos. Se o longo manto, a barba e a banqueta, onde se senta Dioniso (fig. 1), são acessórios nesta representação, seus atributos usuais, principalmente o cântaro e o ramo de sarmento a lembrar sua associação com o vinho, bem como a coroa de hera sobre a cabeça, fixam a imagem do deus concebido aqui em posição hierática. A atitude da figura feminina, de pé à sua frente, executando leve passo de dança, o rosto voltado para a figura de Dioniso e a mão direita em gesto de homenagem, leva-nos a identificá-la com uma Mênade, executante da música nos cortejos dionisíacos. Quanto a Hércules (fig. 2), a sua figura jovem, imberbe, poderia ser confundida com outro herói, Teseu, ao qual a tradição grega atribuiu façanha semelhante, isto é, o combate contra o touro devastador de Maratona; no entanto, bastam os atributos colocados acima, sobre ramagens, o manto, a aljava e, sobretudo, a clava, para que se tenha certeza de que a boa leitura desta imagem se traduz na representação de Hércules.

A iconografia de Dioniso já se havia constituído no final do século VI antes de Cristo. Mas ela se estabeleceu rapidamente, após uma evolução que não se iniciou antes do segundo quartel desse século. Trata-se de

uma particularidade da concepção da imagem do deus que tem raízes profundas na sua própria natureza. Uma vez que as imagens dos deuses e da maioria dos heróis gregos surgem muito antes na Grécia, algumas delas já no final do século VIII antes de Cristo, o aparecimento tardio da imagem de Dioniso na arte pode ser explicado por vários motivos. Em primeiro lugar, devemos atentar para o fato de que Dioniso não é divindade do mais antigo panteão grego. Uma alusão de Heródoto (II, 52) é esclarecedora a este respeito, ao afirmar que Dioniso é o mais recente dos deuses. A literatura grega do período arcaico, e mesmo dos tempos homéricos, menciona o nome do deus de modo incidental: uma única referência na *Iliada* (VI, 128-140), que parece entretanto ser uma interpolação mais recente, outra breve menção na *Odisséia* (XXIV, 74), duas citações em Hesíodo (*Teogonia*, 940-942 e *Os Trabalhos e os Dias*, 614) não são suficientes para se poder caracterizar a natureza de Dioniso enquanto deus popular das mascaradas, deus do êxtase e do vinho. Tudo leva a crer que Dioniso era divindade marginal ao mundo olímpico, ainda que filho de Zeus e da mortal Sêmele.

A religião dionisíaca, que subsistia nos meios populares e sobretudo no meio agrário, só recebeu foros de cidadania em Atenas quando Pisístrato, num esforço de reformas e de aproximação das classes sociais, tentou favorecer os meios pouco privilegiados da sociedade ateniense. Data do seu governo (565 antes de Cristo) a oficialização das Dionisíacas, cerimônias religiosas em honra do deus: esta projeção da religião popular na religião oficial teve como conseqüência uma tomada de posição nova com relação a Dioniso. E mais do que a tradição literária é a tradição iconográfica, através das imagens figuradas nos vasos gregos, que nos fornece os dados a este respeito.

No século VI, sobretudo a partir de 550 antes de Cristo, multiplicam-se as representações de Dioniso nos vasos áticos. Mas anteriormente, em época contemporânea a Pisístrato, Dioniso é figurado em dois documentos de importância capital para o estudo da evolução de suas imagens e do seu mito. Um deles é menos expressivo, pois é obra de arte conhecida apenas através de uma descrição de Pausânias (V, I: 17, 5-11): não se trata de cerâmica, mas da célebre arca de Cípselo,² dom votivo no santuário de Hera em Olímpia; dentre as inúmeras representações mitológicas nos relevos de mármore que ornamentavam a arca de cedro, Dioniso é figurado à entrada de uma gruta, deitado sob uma vinha e segurando um vaso de libação. Ainda que seja uma informação indireta, e por isto mesmo não tenha valor de fonte primária, é importante considerarmos que esta arca, oferecida por uma família aristocrata de Corinto, os Cípselidas,

obra artística de meio intelectual, logo, de cultura oficial e não popular, ao revelar a imagem de Dioniso lado a lado com figuras da mitologia e do panteão olímpico, promove o deus popular, dando-lhe um valor que até então ele não parece ter possuído.

É entretanto o vaso François, uma cratera ática de 560 antes de Cristo,³ que esclarece melhor esta questão. Devemos salientar que tanto quanto a arca de Cípselo, o vaso François (fig. 4) é obra de artista de grande valor, vaso de luxo, decorado com várias cenas mitológicas, em que são analtecidas as figuras de deuses e heróis olímpicos. Obra-prima da produção cerâmica ateniense do período arcaico, concebida em meio intelectual, é um dos primeiros vasos a conter a assinatura dos seus autores: Clítias, o pintor; Ergotimos, o oleiro. Neste contexto, a imagem de Dioniso se reveste de interesse particular, não só por ter sido incluído no repertório imagístico, mas pelo fato de aí aparecer figurado por duas vezes: numa das cenas, Dioniso dirige o cortejo que reintroduz Hefesto no Olimpo (fig. 5); é representado também na procissão das divindades olímpicas convidadas para as núpcias de Peleu e Tétis (fig. 6), vestido de um manto longo, ricamente ornamentado com motivos geométricos, segurando uma ânfora. Identificado com a sociedade dos deuses oficiais, no modo de vestir, na atitude solene e nobre, há entretanto um pormenor na concepção de sua imagem que revela o quanto o pintor Clítias tinha consciência da verdadeira natureza deste deus estranho e marginal: Dioniso é figurado de face, o seu rosto é uma máscara. O artista inspirou-se do rito tradicional, em que o ídolo do deus se apresentava com o aspecto de uma máscara isolada ou suspensa a um suporte, como sabemos através do repertório iconográfico. Sincretizado ao mundo olímpico por certos elementos, mas confirmando por meio da máscara o que é próprio da natureza do deus e do rito, a participação de Dioniso neste cortejo é uma consequência da popularidade do seu culto em Atenas, já na primeira metade do século VI antes de Cristo.

As representações de Dioniso na arca de Cípselo e no vaso François iniciam uma longa tradição iconográfica. A partir de então, são inúmeras as imagens desse deus nos vasos áticos e, ainda que em muitos deles sejam lembrados os aspectos do mito e do rito dionisiaco, a natureza agrária e a função de Dioniso no contexto religioso popular, a tendência em aproximá-lo da religião oficial da cidade se desenvolve sensivelmente até atingir o seu ápice no último quartel do século. Neste sentido, a ânfora do Museu de Arqueologia e Etnologia nos fornece alguns dados complementares bastantes esclarecedores.

Nesta ânfora, Dioniso (fig. 1) é caracterizado pelo atributos que o identificam (o cântaro, o ramo de sarmento, a coroa de hera), mas a concepção pessoal do deus o distancia da figura popular do rito dionisíaco: de perfil, nenhuma alusão à máscara ou a cortejos jocosos, a sua atitude hierática e real mais o aproxima das representações dos deuses máximos do Olimpo, como o próprio Zeus, por exemplo, ou mesmo Posidão. Dioniso aparece nesta cena como que entronizado, e com dignidade recebe a homenagem de uma Mênade.

Figura marcante do séquito dionisíaco, a Mênade (fig. 1) também é representada de maneira idealizada. Regularmente, e mesmo na arte arcaica, a acompanhante de Dioniso (muitas vezes em grupo com outras Mênades ou com Sátiros e Silenos) é figurada em atitude de dança frenética, extática, — não nos esqueçamos que o termo Mênade se aproxima do grego *mania*, a possessão divina. Ela executa um passo de dança, com leveza e descontração, gesto e pose intimamente ligados ao tom particular que o artista quis imprimir à cena. Não se trata de modo algum do frenetismo natural que se fazia acompanhar Dioniso em seu cortejo. Há ausência de música (em outras representações as Mênades tocam um instrumento ruidoso como o tamborim), mas permanece o gesto, prelúdio de dança, a marcar o significado ritual desta cena. Porque se trata sem dúvida de um momento característico alusivo ao rito dionisíaco tal qual era concebido no contexto religioso da cidade: sem ser adoração do deus, longe também de ser episódio do culto, há entretanto aspectos sensíveis do *mysterion* dionisíaco, o que situa esta composição no plano do mito de referência em articulação com o rito.

A este respeito, convém salientar que a dança executada, principalmente pelas mulheres, tinha um papel importante nas cerimônias religiosas gregas, fenômeno, aliás, que parece ser comum a muitas sociedades antigas. Ou bem se tratava de dança mágica, de dança de iniciação, ou dança para se obter a fecundidade das mulheres e das terras; ou ainda era um modo primitivo de expressão de certos sentimentos ou desejos, tomando forma de circunvoluções frenéticas ou de simples movimentos do corpo. Uma afirmação de Luciano (*Sobre a dança*, 15) nos dá a medida exata do quanto era importante a dança para os gregos nas cerimônias religiosas: “não existe nenhuma iniciação (*teletén*) antiga sem dança”. Nesta representação, portanto, Dioniso recebe uma homenagem de sua servidora, manifestada por gestos e atitudes que caracterizam o que há de imutável e de mais expressivo no rito: a dança.

A segunda cena representada na ânfora do Museu de Arqueologia e Etnologia mostra um episódio das façanhas de Hércules (fig. 2); o herói,

sem armas, uma vez que sua clava e aljava estão depositadas ao lado, domina com o vigor da sua própria força um touro enfurecido. Os elementos do mito são conhecidos: temos aqui um dos doze trabalhos de Hércules, impostos por seu primo Euristeu como condição para a sua volta a Argos. Uma vez mais, entretanto, é a tradição iconográfica que nos esclarece a respeito, desde que só tardiamente os textos literários mencionam as inúmeras aventuras do herói.⁴ Até o século VI, as referências textuais são raras, não englobam todos os trabalhos de Hércules; apenas o episódio de captura do leão de Neméia é mencionado tanto na *Iliada* (VIII, 362-369) quanto em Hesíodo (*Teogonia*, 326-332). Mas o repertório completo destas façanhas é conhecido através das representações nos vasos gregos do período arcaico, de modo que a iconografia de Hércules, mais do que a tradição literária, passa a ser fonte indispensável para a reconstituição do mito e do seu significado em épocas recuadas.

Hércules, filho de Zeus e Alcmena, herói de origem divina, era tido na Grécia como o protótipo da força viril, vencedor de monstros e flagelos, herói cívico, símbolo da civilização contra a barbárie, a selvageria, o mundo anti-social. O touro que ele combate e vence é o animal furioso, transtornado por Posidão para castigar Minos de Creta. É este touro que, segundo o mito, Hércules deve domar e levar vivo de Creta para Euristeu em Argos. Trata-se do mesmo touro que, ao escapar de Argos, chega até a região da Ática e, em Maratona, é vencido por Teseu, outro herói de natureza próxima a Hércules, e que desde a sua juventude sonhava em repetir façanhas de igual valor às do seu inspirador. Os elementos do mito de Hércules, aqui representados num único episódio, nos situam em um contexto bem diferente do de Dioniso. Hércules é um herói que se integra, por sua natureza e identidade, à religião oficial, pertence à *pólis*. Adotado em Atenas, onde santuários lhe foram consagrados, seu culto se propagou por várias cidades gregas: herói pan-helênico, era o símbolo de uma religiosidade urbana.

Dioniso e Hércules pertencem a universos diametralmente opostos. Como explicar a aproximação entre os dois na composição de nossa ânfora, que não é um caso isolado no repertório dos vasos arcaicos? Se considerarmos a questão com cuidado, veremos que esta tendência progrediu no decorrer dos anos: do segundo quartel do século VI, período das primeiras imagens de Dioniso, na arca de Cípselo e no vaso François, até o final do século, época em que se situa a nossa ânfora, outras composições relacionam Dioniso com o contexto mítico e religioso oficial, o que nos orienta melhor na apreensão das novas idéias que se concebiam sobre este deus. Basta citar um só exemplo, dentre inúmeros outros, a ânfora de Amásis,⁵ datada de 540-530 antes de Cristo, em que Dioniso e duas Mênades estão

associados a Posidão e Atena, divindades por excelência da cidade, cultuadas na Acrópole de Atenas (figs. 7 e 8).

Ao aproximar Dioniso de Hércules, o pintor da ânfora do Museu de Arqueologia e Etnologia transfere para as cenas figuradas o que certamente se refletia na comunidade ateniense. Progressivamente se atenuavam as distinções nítidas entre esta divindade e o mundo religioso oficial. Dioniso, deus anti-social, extra-urbano, se aproxima, na concepção coletiva, de Hércules, herói cívico, da cidade. E esta associação é sem dúvida decorrência de um longo processo de nivelamento político, social e religioso, tanto mais importante porquanto se situa, cronologicamente, neste final do século VI antes de Cristo, em que Clístenes instituiu em Atenas os fundamentos da democracia.



Figura 1



Figura 2

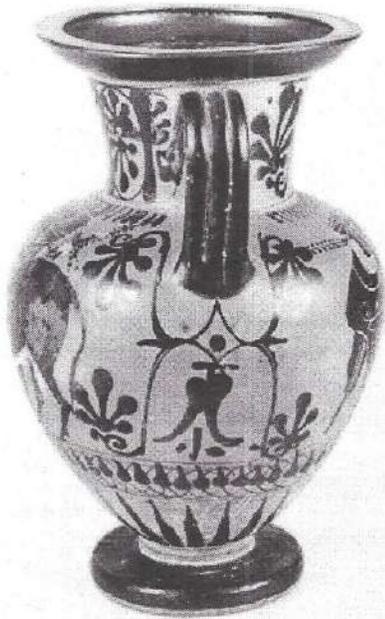


Figura 3



Figura 4

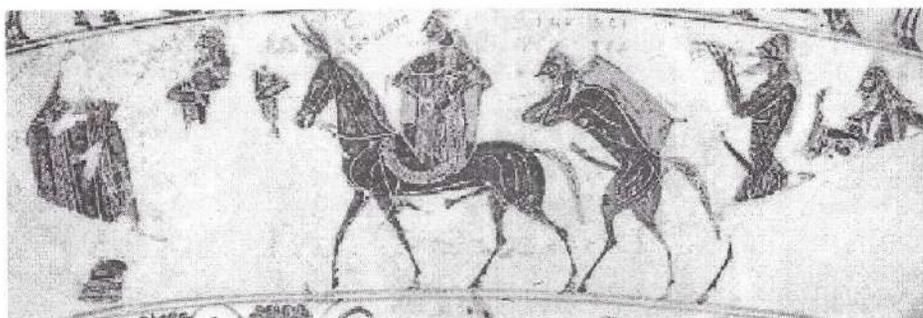


Figura 5

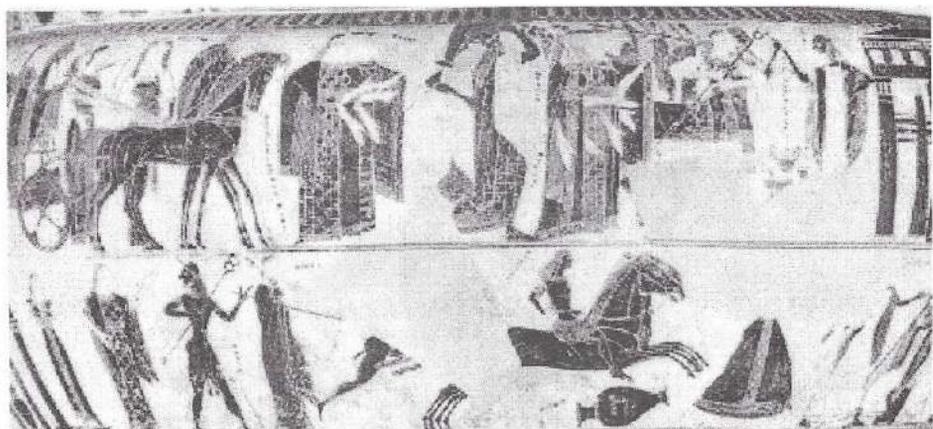


Figura 6



Figura 7 — “Ânfora de Amásis”: Dioniso e duas Mênades. 540-530 a.C. Cabinet des Medailles. Paris



Figura 8 — “Ânfora de Amásis”: Atena e Posidão. 540-530 a.C. Cabinet des Medailles. Paris

Notas

¹ Inv. 69/1. Dimensões: alt. 25 cm., diâm. 16.5 cm. Pertenceu à coleção A. Loebbecke de Brunswick, cf. *Werke antiker Kunst Sammlungen A. Loebbecke — Braunschweig und Dr. Witte-Rostok*, Berlim, 1930, fig. 3,452. Atribuído por J. D. Beazley (Beazley, 601, 19), ao “grupo de Leagros”, importante classe de pintores cuja atividade se situa em Atenas no último quartel do século VI antes de Cristo. A nossa ânfora é obra de artista anônimo, conhecido pela denominação “The Red-Line Painter”, um dos mais profícuos pintores do grupo de Leagros.

² Cf. Sarian 1994/1995, p.64 e reconstituição das cenas figuradas na arca de Cípselo em Schefold, 1964, fig. 26.

³ Museu Arqueológico de Florença, 4209: cratera ática de figuras negras, conhecida pelo nome do arqueólogo que a descobriu, Alessandro François, entre o rico mobiliário de uma tumba etrusca de Chiusi. Várias vezes publicada e mencionada na bibliografia: veja-se Sarian, 1987, p.17, n.5.

⁴ A respeito da iconografia de Hércules, cf. Sarian, 1987, p.25-31.

⁵ Vaso ático de figuras negras assinado pelo oleiro Amásis, descoberto em Vulci, na Etrúria. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, 222. Cf. Beazley, p.169, n° 4; Arias / Hirmer, prancha XV e fig. 56; Charbonneaux, Martin, Villard, fig. 97.

Referências Bibliográficas

1) Fontes Literárias

ILÍADA, ODISSÉIA, HESÍODO E HERÓDOTO — São citados conforme as edições da coleção Budé, Paris, “Les Belles Lettres”.

LUCIANO e PAUSÂNIAS foram consultados nas edições da coleção The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass./London.

2) Livros e artigos mencionados

ARIAS, D.E., HIRMER, M. *A History of Greek Vase Painting*. London: Thames and Hudson, 1962.

BEAZLEY, J. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1956.

CHARBONNEAUX, J., MARTIN, R., VILLARD, F. *Grèce Archaique*. Paris: Gallimard, 1968. (Col. l’Univers de Formes).

SARIAN, H. A Expressão Imagética do Mito e da Religião nos Vasos Gregos e de Tradição Grega. In: PINTO, N., BRANDÃO, J., (orgs.). *Cultura Clássica em Debate*. Belo Horizonte: UFMG/CNPq/SBEC, 1987. p.15-50.

_____. Morte e Sono na Arte Grega: Notas de Iconografia Funerária. *Classica*, São Paulo, 7/8, p.63-74, 1994/95.

SCHEFOLD, K. *Frühgriechische Sagenbilder*. München: Hirmer Verlag, 1964.

Créditos das Fotografias

Figs. 1, 2, 3 — Fotos IOLANDA HUSSAK (MAE-USP).

Figs. 4, 5, 6 — SCHEFOLD, K. o.c., pranchas 46, 52 e 48.

Figs. 7 e 8 — ARIAS, D. E., HIRMER, M. o.c., prancha XC e fig. 56.