

ICONOGRAFIA DIONISIÁCA NOS LÉCITOS ÁTICOS DE FIGURAS NEGRAS DO FINAL DO PERÍODO ARCAICO (SÉCS. VI E V A.C.)^{*}

Carolina Kesser Barcellos Dias^{****}

Resumo:

Por volta de 570 a.C., o repertório figurativo nos vasos áticos de figuras negras começa a se constituir, e temas relativos a Dioniso e seu séquito tornam-se extremamente populares. Essa popularidade, que pode ser parcialmente explicada pela difusão dos cultos dionisiacos na região da Ática, possui relação direta com as oficinas onde artistas-artesãos especializados na produção de lécitos de figuras negras tornaram-se responsáveis pelo desenvolvimento de uma importante tradição iconográfica do deus e de sua mitologia.

Palavras-chave: *oficina cerâmica, figuras negras, iconografia, Dioniso, lécitos.*

Neste artigo propomos utilizar a iconografia dionisiaca como uma ferramenta que nos auxilie a compreender o papel dos artistas e artesãos produtores de lécitos de figuras negras na disseminação da imagem de Dioniso, e o que as características técnicas e formais no desenvolvimento dessas imagens podem nos dizer acerca desta particular produção da cultura material ática no final do período arcaico, entre os anos 510 e 475 a.C.

Nosso recorte cronológico se dá porque

* Recebido em 20/08/2014 e aceito em 20/10/2014.

** Doutora e pós-doutora em Arqueologia pelo MAE/USP; pós-doutoranda e professora permanente do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas; bolsista DOCFIX – FAPERGS/CAPES. Coordenadora e pesquisadora associada do Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga da Universidade Federal de Pelotas (LECA/UFPel).

the black-figure vases of these years have too often been overlooked, ignored, or dismissed as inferior to their red-figure contemporaries. Sir John Beazley's Development of Attic Black-Figure (1951/1986) does include a chapter on 'later black-figure', and incorporates a lengthy discussion of the Leagros Group, designating it as "the last great group of Attic black-figures vases" (80). But Beazley himself actively omitted the 'small' black-figure vases of the first quarter of the fifth century. [...] Beazley's neglect of lekythoi and other well-known shapes (most notably skyphoi and cups), made in abundance during the final phase of black-figure in Athens, may have done more harm than good for their artistic reputation in the long term. (SMITH, 2011)¹

A partir dos anos 510 a.C. até meados do quinto século, um considerável número de vasos² de figuras negras prosseguia sendo produzido. Segundo Boardman (1991, p. 148), a exportação desses vasos para outras cidades da Grécia e para o exterior permanecia forte, e o conservadorismo da clientela permitiu que, mesmo com a crescente preferência pelas figuras vermelhas, artistas mantivessem a produção de vasos de figuras negras. No primeiro quartel do século V, essa produção satisfazia a demanda por vasos pequenos e baratos, e, embora os artistas também manufaturassem diversas outras formas, houve a especialização na produção de léцитos, o que manteve viva, mesmo que em condições terminais, a tradição de figuras negras até a segunda metade do século V a.C.

A iconografia dionisiaca é predominante nos vasos de figuras negras desse período; sua difusão pode ser explicada em parte pelo aumento do culto a Dioniso na região da Ática, e em parte pela função dos vasos, “many of which were intended for storage, mixture, serving or consumption of wine” (HATZIVASSILIOU, 2010, p. 12).³

Entretanto, é interessante notar como a iconografia dionisiaca desenvolve-se nos léцитos. Van de Put (2009, p. 37) chama atenção à grande porcentagem de léцитos de figuras negras portando imagens dionisiacas em relação a crateras e taças no mesmo período, formas estas cujo uso se relaciona diretamente ao consumo de vinho durante os *symposia*. O autor lamenta o fato, entretanto, de “a large part of the imagery seems out of place with a specific shape, the lekythos, and we are left to explain this awkward phenomenon”.⁴ No entanto, o uso dos vasos pode justificar essa predileção temática: os léцитos, além de outros usos domésticos (como recipientes para óleos

perfumados utilizados no cotidiano), possuem também função funerária. O significativo aumento do uso da iconografia dionisiaca na esfera funerária é bem documentado na cultura material do final do século VI e início do V a.C., e a relação entre o uso funerário de léцитos e as cenas dionisiacas é já comentada por Hemelrijk (1974, p. 138): “greeks must have bought these lekythoi for the graves of their relatives because of the reference to divine communication on them”,⁵ explicando que Dioniso é relacionado, em sua origem, aos ritos funerários e aos mistérios. Villanueva-Puig apresenta ainda três possíveis explicações para o fenômeno: “a desire to offer to the dead an image of bliss exemplified by the dionysiac realm, a (doubtful) analogy between dionysiac alterity and the alterity of death, and finally the close relation of Dionysos with the dead” (in PALEOTHODORUS, 2013, p. 60).⁶

Aqui, os vasos são entendidos como documentos de diferentes práticas cotidianas na Atenas de fins do século VI e meados do século V a.C. Assim, os léцитos de figuras negras, tanto nos níveis formal quanto imagético, contribuem para uma caracterização e maior conhecimento do desenvolvimento técnico e artístico pelos quais passa a cerâmica grega, permitindo questionamentos sobre o que conhecemos da arte, tecnologia e iconografia gregas do período.

Cenas dionisiacas nos vasos de figuras negras

Iconograficamente, reconhece-se o deus como uma figura masculina barbada, coroada com folhas de hera, vestida com um longo quítон que desce até os pés, de tecido elaborado e ricamente decorado. Como atributos, normalmente observa-se o ramo de pinheiro, o abeto ou outros tipos de plantas, mas sobretudo os ramos de videira, planta por excelência associada a Dioniso, ou de hera, que são carregados pelo deus; mais frequentemente aparece o tirso, um ramo fino e longo, de extremidade folhosa, que é agitado pelo deus ou por seus seguidores durante as festividades. Os vegetais relacionam-se intimamente com o deus: árvores, ramos e frutos são associados à presença divina, e essa estreita conexão ressalta a presença de vegetais nos ritos dionisiacos – inclusive a presença de troncos e ramos representa iconicamente o deus.

Objetos associados ao culto orgiástico, como os instrumentos musicais, em especial o tímpano, são presentes, assim como os vasos para consumo de vinho – ritos, cântaros, esquifos e cálices. Carpenter (1986, p. 125) diz

que inovações na imagética dionisíaca ocorreram em fins do século VI, sobretudo no que tange aos atributos do deus: por volta de 530 a.C., o cântaro toma o posto do rito como o principal recipiente de vinho de Dioniso.

A relação de Dioniso e o vinho é atestada já nos hinos homéricos; a divindade responsável pela bebida é também aquela responsável por todas as implicações de seu uso: a festa, o canto, o êxtase, a paixão, a violência. A criação e preparo do vinho também são associados ao deus e seu séquito.

O aspecto antropomorfo do deus é atestado já nas fontes mais antigas, mas, graças à sua capacidade de metamorfose, é também identificado muito proximamente a alguns animais dos quais assume a forma – como, por exemplo, o touro. Alguns outros animais também são relacionados ao deus: o cabrito, o leão, a pantera. No culto, a ligação com as serpentes é comum. Todos esses animais acabam por participar da iconografia dionisíaca em alguns momentos e em alguns detalhes (por exemplo, o rito, o “corno para beber”, um recipiente em forma de chifre, utilizado para o consumo do vinho; as serpentes presentes na iconografia das Mênades em dança; ou mesmo a presença de fontes em forma de cabeça de animais).

Na Ática, o culto a Dioniso não recebe grande atenção nas fases geométrica e protogeométrica; é apenas

al termine di quel processo sinecistico che la tradizione attribuisce a Teseo, e di quella fase riorgazzinativa della vita civile e religiosa di Atene conclusa dall'opera di Solone, che il culto de Dioniso trova un ruolo funzionale nelle manifestazioni associative della polis ed una sua peculiare, potente dimensione espressiva nelle invenzioni drammatiche e musicale. Da questa risulta fortemente condizionata una ampia e vistosa parte della produzione vascolare attica dal VI secolo. (LIMC III, 1, p. 499)⁷

É em torno de 580 a.C. que se pode datar a primeira imagem do deus em ambiente ático e que se estabelece sua imagem canônica: um adulto barbado, com os longos cabelos sobre os ombros e presos sob a coroa, vestindo quítion e himácio (*himation*), e segurando com a mão esquerda um ramo de vinha ou um recipiente para beber. No dino (Londres, Museu Britânico 1971.11 1-1. Beazley, J. D. **Paralipomena** 19, 16 bis) atribuído (por assinatura) a Sophilos, datado de 580-570 a.C., a figura é acompanhada de legenda: trata-se de Dioniso em procissão, acompanhado de outras divindades.

Em um vaso posterior, datado por volta de 565 a.C., atribuído a Clítias e Ergótimos (por assinaturas), e que também associa imagem à epigrafa, Dioniso aparece não uma, mas duas vezes. Em uma cena referente ao casamento de Peleu e Tétis na famosa cratera François (Florença, Museu Arqueológico 4209. Beazley, J. D. **ABV** 76.1), o deus carrega uma ânfora sobre os ombros entre um cortejo de divindades e figuras femininas. Na imagem, seu rosto é representado de frente, o que remete à frontalidade das representações de górgonas. Segundo Trabulsi (2004, p. 112), isso “demonstra motivos religiosos tanto quanto artísticos” e, embora a representação da face também remeta às máscaras de Dioniso, estas só se tornaram mais numerosas por volta de 530 a.C.

Em sua segunda representação na mesma cratera, Dioniso aparece de pé, andando em frente a um cortejo formado por Hefesto montado em um asno itifálico, seguido por Silenos, um carregando um odre às costas, outro tocando o duplo *aulós*.

O retorno de Hefesto⁸ é o mito que atesta a entrada de Dioniso no panteão divino. Conta-se que Hera, mãe de Hefesto, envergonhada pela deformidade do filho, o joga do Olimpo. Durante um longo período, Hefesto convive com divindades oceânicas, Tétis e Eurínome, que o acolheram, e desenvolve seus dotes de criação. Hefesto fabricou um trono de ouro com correntes mágicas que prenderiam quem nela sentasse, e para vingar-se, envia-a à mãe, que nela se senta e permanece presa. Apenas Hefesto conhecia o segredo para desamarrá-la. Os deuses, então, foram obrigados a chamá-lo ao Olimpo, para que soltasse a mãe, e Dioniso, que com ele possuía boas relações, foi enviado para que o convencesse a voltar – e para isso o embriagou. Diz-se que sua entrada no Olimpo foi feita montado em um asno (GRIMAL, 1997, p. 195, **Hefesto**).

Dioniso também é muito representado montado em animais, já que a lenda conta que o deus chegou a Atenas montado em um burro, logo depois de desembarcar do navio⁹ que o trouxera até o litoral ático.

O esquema de Dioniso montado em burro é bastante popular nos vasos de figuras negras de fins do século VI a.C. e

exprime particulièrement bien certains aspects de la personnalité de Dionysos, celle du dieu joyeux qui se rend dans cet équipage à la vendange, entouré de satyres cueillant les grappes, remplissent les corbeilles, foulant ou dansant en compagnie des ménades. C'est

l'aspect rustique de l'animal, auxiliaire indispensable des travaux des champs qui en fait la monture appropriée de Dionisos dans son rôle de divinité joyeuse et campagnarde, liée à la culture de la vigne au vin. (VILLANUEVA-PUIG, 1983, p. 253)¹⁰

A associação de Dioniso com os animais, sobretudo os burros e os touros, é comum na iconografia ática. O burro é o animal predileto do deus, por vezes seu meio de transporte. A presença do touro em cenas dionisíacas também não causa nenhum estranhamento – segundo Villanueva-Puig (1983, p. 248), esse animal é uma das aparências que o deus assume. Por vezes, os artistas representaram Dioniso montado em um touro: “l’image peut évoquer la représentation de Dionysos aux cornes de taureau dont parlent les témoignages littéraires, mais le dieu est comme deux fois présent, sous son apparence ordinaire et sous celle de l’animal”.¹¹

Mais tardiamente, privilegiou-se a relação entre Dioniso e divindades ligadas à vegetação e à natureza, à Afrodite, às Musas, a Apolo. As relações entre o deus e Ariadne são atestadas nos poemas de Homero (**Odisseia II**, vv. 321-325) e Hesíodo (**Teogonia**, vv. 947-949). Apenas a partir do século VI a.C. Sátiros ou Silenos se estabilizaram como parte do séquito do deus, seguidos pelos centauros.

O séquito do deus – *thiasos* – é formado por Mênades e Sátiros. As Mênades foram identificadas em sua origem como as amas do deus e desenvolveram-se como acompanhantes dos cortejos e dos rituais. Elas podem ser representadas de maneira quase austera, em poses constantes e um pouco rígidas, mesmo quando estão dançando ou tocando instrumentos. Os Sátiros são figuras barbadas, antropomorfos com longas caudas. Nas cenas de *thiasos* eles são representados com grande diversidade iconográfica: bebem, dançam, tocam músicas, montam animais, interagem com as Mênades e participam de atividades agrícolas. Em algumas cenas, sobretudo nas quais eles lidam com o vinho, seja bebendo, carregando recipientes, pisando em uvas ou colhendo os frutos, seu aspecto cômico pode ser ressaltado – na iconografia de nosso período, contudo, os Sátiros aparecem diversas vezes sérios e enrijecidos, graças às poses repetitivas com que acompanham o deus no banquete e nas procissões.

À parte os casos de vasos encomendados para ocasiões festivas, a figura de Dioniso e seu séquito torna-se popular em vasos comercializados e exportados; daí a crescente difusão da temática dionisíaca, que acaba por

causar uma perda de originalidade decorativa e de tratamento dos temas: as cenas dionisíacas tomam características de “produção em massa” nos vasos de figuras negras que, por sua vez, também são considerados “produção em massa” durante nosso período.

Todas essas cenas, infinitas variantes temáticas da vida do deus, talvez fossem articuladas sequencialmente em sua origem, porém a difusão e a dispersão fazem com que nos escape a sua significação exata. Dioniso torna-se extremamente popular na cerâmica ática do século V a.C., período em que a iconografia do deus encontra sua forma clássica.

Artistas e Artesãos: oficinas produtoras de léцитos dionisíacos no final do período arcaico

Até meados do século V a.C., apesar da introdução e fortalecimento da técnica de figuras vermelhas, muitas oficinas continuaram produzindo vasos com a técnica de figuras negras; os léцитos representaram a mais prolífica série para a classificação de vasos feitos com essa técnica, embora outras formas também fossem produzidas.

Um primeiro estudo voltado exclusivamente para essa categoria de vasos foi feito por C. H. E. Haspels em 1936. No **Attic Black-Figured-Lekythoi**, a autora caracterizou e nomeou diversos artistas responsáveis pela produção de vasos em Atenas durante os séculos VI e V a.C., utilizando a metodologia de atribuição desenvolvida por J. D. Beazley. O aspecto formal, os padrões decorativos e estilísticos, e o repertório iconográfico são dados imprescindíveis que possibilitaram a identificação e nomeação dos artistas, e, em seguida, o reconhecimento destes como os produtores de léцитos por excelência em finais do período arcaico.

Bazant (1990) diz que cenas com Dioniso atingem seu ápice de representações durante os anos 525-475 a.C., período de nosso recorte. Observando os vasos decorados com cenas dionisíacas produzidos em diferentes oficinas no período, levantamos algumas informações interessantes: de 347 vasos atribuídos ao Pintor de Gela,¹² 166 são decorados com cenas dionisíacas (44,4%); em um total de 92 vasos atribuídos ao Pintor de Edimburgo (ABL, Apêndice IX, p. 215-221), há 9 cenas com Dioniso e seu séquito em diversos esquemas (9,7%); em um total de 81 vasos atribuídos ao Pintor de Maratona (ABL, Apêndice X, p. 221-225), próximos a ele e à sua oficina (com vasos pintados pelo Pintor do Atenas 581) há 35 cenas dionisí-

acas (43%); para um total de 62 vasos atribuídos ao Pintor de Safo (ABL, Apêndice XI, p. 225-229), existem 4 cenas (6,4%); para 34 vasos do grupo “companions of Sappho and Diosphos P.” (ABL, Apêndice XIbis, p. 229-231), há 9 cenas dionisiacas (26,4%); e para os 161 vasos atribuídos ao Pintor de Diosfos (ABL, Apêndice X, p. 232-241), 13 cenas dionisiacas (8%).

Esse breve levantamento quantitativo¹³ permite que destaquemos a obra atribuída ao Pintor de Gela: por algum motivo, havia uma preferência por essa temática, o que dá ao artista uma característica de “especialista” em cenas dionisiacas. Existem algumas recorrências internas em sua produção que merecem atenção: são representadas cenas específicas com Dioniso reclinado ou sentado, Dioniso no carro ou montado em animais, porém com a particularidade de nunca aparecer sozinho e ter sempre a companhia de componentes de seu séquito, Mênades e Sátiros, e, em alguns momentos, Ariadne. Mas percebem-se em todas essas produções contemporâneas grandes similaridades temáticas e técnicas: apesar das pequenas diferenças observadas no detalhamento das personagens ou na decoração acessória, a presença de um Dioniso barbado, rígido, acompanhado em algumas cenas por suas personagens prediletas é atestada.

Segundo o **ThesCRA** (v. II, p. 222, 4.a. **Banquet**), a iconografia do deus no banquete se desenvolve paralelamente àquela do banquete humano a partir dos anos 580 a.C.:

*Dionysos apparaît ainsi comme le buveur par excellence, souvent environné d'une vigne envahissante et entouré des instruments du symposion, amphores et cratères. En ce sens il est clair qu'il consomme de breuvage dont les hommes lui sont redevables et non le nectar et l'ambrosie que les poèmes homériques réservent aux dieux.*¹⁴

Entretanto, na maioria das cenas de Dioniso reclinado ou sentado em banquetas atribuídas aos nossos artistas, não é comum visualizarmos a parafernália de banquete, salvo quando o próprio deus ou alguma personagem aparece segurando vasos típicos para consumo e ligados diretamente ao atributo divino – rito e cântaro, ou mesmo cálices. O que vemos é uma sequência de imagens rígidas, com o deus sentado em meio a outras figuras – normalmente femininas, sentadas ao seu lado, com as mãos ocupadas por pequenos instrumentos musicais, ou ramos, ou vazias, e Sátiros em pé enquadrando a cena de um ou ambos os lados.

As cenas representam pequenos momentos da vida adulta do deus e, salvo algumas especificidades, não há interesse por cenas de nascimento ou infância da divindade. Há também poucas referências aos mitos específicos de sua vida, como a entrada no panteão, sempre em companhia de Hefesto montado no asno, e de alguns Sátiros participando, rigidamente, do contexto.

Na ausência da divindade, consideramos dionisíacas aquelas cenas em que Sátiros e Mênades interagem de alguma maneira dançando na vindima, ou apenas presentes em procissão. Há um momento em que o deus antropomorfo não está apresentado: em seu lugar aparece uma máscara, que funciona como marcador ou um totem, que diversas vezes serve como um ponto de encontro para o séquito.

Frontisi-Ducroux (1991, p. 166) define o significado das máscaras como um *prosopon* servindo como uma epifania divina ou demoníaca, com a “face offerte à la vue du spectateur de l’image, en même temps que regard actif”,¹⁵ interagindo com as personagens da cena em contextos rituais e com seu público.

Nas figuras vermelhas, posteriormente, a criação é maior:

Satyrs may be depicted as athletes or assistants to Hephaistos, approaching sleeping maenads with playful intentions, being attacked or punished by Dyonisos, arming and participating in the Gigantomachy. Maenads may be engaged in ecstatic dances, tearing apart animals or act in a hostile fashion against satyrs, attacking them with branches or thyrsos. These new motifs are rarely adopted by late black-figure painters. (HATZIVASSILIOU, 2010, p. 13)¹⁶

A grande vantagem em se estabelecer um *corpus* imagético delimitado em produções específicas que compartilhem contextos artísticos e cronologia semelhante é a possibilidade de visualizar e compreender a recorrência de determinados temas de uma maneira além das “preferências” dos artistas ou da clientela – apesar de ser um fato que condições comerciais, ou a “moda” e os gostos do momento sirvam como termômetros para os artistas, e portanto, ser compreensível o porquê de certas cenas serem mais produzidas ou sumirem completamente do repertório imagético dos ateliês em determinados períodos.

Mas a observação das cenas dionisíacas delimitadas cronologicamente permite que se evidencie uma estabelecida coerência temática nos vasos atribuídos a esses “pintores menores”.

O estudo da temática dionisiaca produzida pelos pintores de léцитos de figuras negras demonstra que esta particular cultura material contribui de maneira significativa para o conhecimento da iconografia ática da divindade e seu séquito no período arcaico. Particularmente, demonstra que não são apenas os aspectos formais que interessam às oficinas. Percebemos que elas se mantêm ativas por tanto tempo também porque mantêm um coeso repertório temático, ao qual, vez ou outra, incluem novas interpretações.

A associação entre a iconografia e a forma também pode ser considerada – especialmente em nosso caso, quando a preferência por uma temática específica é aplicada a uma forma de vaso que, inicialmente, não apresenta uma conexão imediata. O caráter funerário dos léцитos de figuras negras é enfatizado pela bibliografia, que sugere ainda que a iconografia dionisiaca – que se destaca em meio a outros tipos iconográficos – “may have served as promises to a happy life after death rather than as references to the earthly pleasures of wine, music, dance and love-making” (HATZIVASSILIOU, 2010, p. 96).¹⁷ No entanto, os léцитos de figuras negras são encontrados em diversos contextos – santuários, assentamentos domésticos, oficinas e também necrópoles – e sua função primária não é exclusivamente funerária como ocorre com os grandes léцитos de fundo branco da segunda metade do século quinto. Eles devem ser analisados cuidadosamente durante a tentativa de associações entre forma, iconografia e suas funcionalidades e usos. Hatzivassiliou (210, p. 96) alerta que, assim como os léцитos, a iconografia permanece ambígua: “the frequency of scenes with Dionysos and epiphanies may indicate the significance of various cults and festivals, rather than a funerary symbolism”.¹⁸

Acreditamos que a análise dos aspectos iconográficos dos vasos atribuídos aos pintores de figuras negras nesse período pode contribuir para o maior conhecimento do universo sociocultural da Atenas de início do século V a.C., permitindo questionamentos que vão desde a esfera mitológica/religiosa até a organização social do trabalho do ceramista, por exemplo. Dessa forma, enxergar as oficinas em um panorama mais amplo e compreender as escolhas artísticas individuais demonstra um caminho interessante para reposicionar essas produções consideradas menores e sem importância nos debates ceramológicos atuais.

DIONYSIAC ICONOGRAPHY ON ATTIC BLACK FIGURE LEKYTHOI OF THE LATE ARCHAIC (FROM VI TO V CENTURIES A.C.)

***Abstract:** Around 570 a.C., the figurative repertoire in Attic black-figure vases began to be composed and themes relating to Dionysos and his companions became extremely popular. This popularity can be partially explained by the diffusion of Dionysiac cults in the Attica region but also has a direct relationship with the ceramic workshops where artists-artisans specialized on producing black figures lekythoi, also became responsible for the development of an important iconographic tradition of Dionysos and his mythology.*

***Key-words:** ceramic workshop, black figure vases, iconography, Dionysos, lekythoi.*

Documentação textual

HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos deuses. Edição bilingue. Trad. JaaTorra-
no. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. **Odisseia** (versão em prosa). Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix,
1996.

Referências bibliográficas

BARRESI, S. **Vasi attici figurati vasi sicelioti**. Collezioni del Museo Civico
di Castello Ursino a Catania. V. 1. Catania: Giuseppe Maimone Editore, 2000.

BAZANT, J. The case for a complex approach to Athenian vase painting. **Mé-
tis**. *Révue d'anthropologie du monde GrecAncien*, Paris/Athènes, v. V, n. 1-2,
p. 93-112, 1990.

BEAZLEY, J. D. **Attic black figure vase painters**. Oxford: Clarendon Press,
1956.

_____. **Paralipomena**. Additions to Attic black-figure vase-painters and to
Attic red-figure vase-painters. Oxford: Clarendon Press, 1971.

BOARDMAN, J. **Athenian black figure vases**. A handbook. London: Thames
and Hudson, 1991.

BURKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Trad. M. J. Si-
mões Loureiro. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1993.

CARPENTER, T. H. **Dionysian imagery in archaic Greek art**. Its development in black-figure vase painting. Oxford: Clarendon Press, 1986.

FRONTISI-DUCROUX, M.-F. **Le dieu-masque**. Une figure du Dionysos d'Athènes. Images à l'appui, n.4. Paris/Roma: Éd. La Découverte/École Française de Rome, 1991.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HATZIVASSILIOU, E. **Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.** Rahden: VML Verlag Marie Leidorf, 2010.

HASPELS, C.H.E. **Attic black-figured lekythoi**. Paris: E. de Boccard, 1936.

HEDREEN, G.M. **Silens in Attic Black-figure vase-painting**. Myth and performance. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

ISLER-KERÉNYI, C. **Dionysos nella Grecia arcaica**. Il contributo delle immagini. Pisa-Roma: Ist. Edit. ePoligrafici Internazionali, 2001.

LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC). Imprenta Zürich: Artemis, 1981-1999, 8 v.

PALEOTHODOROS, D. Dionysos in late archaic Athens. *Electra*. [Online], 2013. Disponível em: http://www.academia.edu/3198742/Dionysos_in_Late_Archaic_Athens. Acessado em 10.08.2014.

SMITH, T. J. Eleni Hatzivassiliou, Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C. **Bryn Mawr Classical Review**, n. 11, v. 68, 2011. Disponível em: <http://bmc.brynmawr.edu/2011/2011-11-68.html>. Acessado em 05.08.2014.

THESAURUS CULTUS ET RITUUM ANTIQUORUM (ThesCRA). Basel; Los Angeles: Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae; Getty Publ. 2004.

TRABULSI, J. A. D. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica**. Humanitas, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

VAN DE PUT, W. Dionysos on lekythoi: a surprising presence? *In*: MOORMAN, E. M.; STISSI, V. V. **Shapes and Images: Studies on Attic Black-Figure and Related Topics in Honour of Herman A. G. Brijder**. Leuven: Peeters, 2009, p. 37-43.

VILLANUEVA PUIG, M.-C. A propos d'une Ménade aux sangliers sur une oenochoé à figures noires du British Museum: notes sur le bestiaire dionysiaque. **Révue Archéologique**, n. 2, p. 229-258, 1983.

¹ “Os vasos de figuras negras desse período foram comumente negligenciados, ignorados ou rejeitados, considerados inferiores aos vasos contemporâneos de figuras vermelhas. Em seu livro **Development of Attic Black-Figure**, Sir John Beazley incluiu um capítulo sobre as “figuras negras tardias” e incorpora uma longa discussão sobre o Grupo de Leagros, considerando-o “o último maior grupo de vasos áticos de figuras negras” (8). Mas Beazley também omitiu sistematicamente os “pequenos” vasos de figuras negras do primeiro quartel do século V [...]. A negligência de Beazley em relação aos lébitos e outras formas bem conhecidas (esquifos e taças), produzidas em abundância durante a fase final das figuras negras em Atenas, fez mais mal do que bem para sua reputação artística ao longo do tempo” (tradução nossa).

² Para sistematizar os nomes dos vasos em língua portuguesa, adotamos neste artigo os termos propostos no projeto “A Nomenclatura dos Vasos Gregos em Português”, coordenado pela Profa. Dra. Haiganuch Sarian (MAE-USP). Este projeto, ainda não publicado, tem como objetivo específico fixar os nomes dos vasos em língua portuguesa para uso acadêmico.

³ “Muitos dos quais feitos para armazenamento, para a mistura, o servir e o consumo de vinho” (tradução nossa).

⁴ “Grande parte dos temas iconográficos parece não pertencer a esta forma específica, o lébito, e prosseguimos sem explicação sobre este fenômeno estranho” (tradução nossa).

⁵ “Os gregos devem ter comprado esses lébitos para [colocá-los nos] os enterramentos de seus familiares por causa da referência à comunicação divina contida neles” (tradução nossa).

⁶ “Um desejo de oferecer ao morto uma imagem da felicidade exemplificada pelo reino dionísio, uma (duvidosa) analogia entre a alteridade dionísio e a alteridade da morte e, finalmente, a relação próxima entre Dioniso e a morte” (tradução nossa).

⁷ “Ao fim do processo sinecístico que a tradição atribui a Teseu, e da fase reorganizativa da vida civil e religiosa de Atenas, concluída por Sólon, o culto de Dioniso encontra um papel funcional na manifestação associativa da *polis* e sua dimensão expressiva na invenção dramática e musical. Desta resulta fortemente condicionada uma ampla parte da produção de vasos do século VI” (tradução nossa).

⁸ “Esta história foi apresentada em forma literária num hino de Alceu, 349 (*In Lobel, E.; Page, D. Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford, 1963)” (BURKERT, 1997, p. 330, n. 495). Em Pausanias, [1.20.3] “The oldest sanctuary of Dionysus is near the theater. Within the precincts are two temples and two statues of Dionysus, the Eleuthereus (Deliverer) and the one Alcamenes made of ivory and gold. There

are paintings here – Dionysus bringing Hephaestus up to heaven. One of the Greek legends is that Hephaestus, when he was born, was thrown down by Hera. In revenge, he sent as a gift a golden chair with invisible fetters. When Hera sat down she was held fast, and Hephaestus refused to listen to any other of the gods save Dionysus – in him he reposed the fullest trust – and after making him drunk Dionysus brought him to heaven”. (O mais antigo santuário de Dioniso é próximo ao teatro. Dentro do precinto existem dois templos e duas estátuas de Dioniso, o Eleutério (Libertador) e um feito de marfim e ouro por Alcámenes. Há pinturas lá – Dioniso trazendo Hefesto para os céus. Um dos mitos gregos diz que Hefesto, quando nasceu, foi jogado por Hera. Como vingança, ele mandou de presente uma cadeira dourada com grilhões invisíveis. Quando Hera sentou-se, ficou presa, e Hefesto recusou-se a ouvir qualquer um dos deuses, menos Dioniso – em quem confiava. Após tê-lo embebado, Dioniso o leva de volta ao Olimpo” (tradução nossa).

⁹ Segundo Burkert (1977, p. 325), “a chegada de Dioniso é festejada desde o século VI por uma procissão com um barco transportado por homens ou que desliza sobre rodas. Só possuímos uma descrição do ritual proveniente da época imperial, mas a respectiva pré-histórica é já narrada no sétimo dos hinos ‘homéricos’”.

¹⁰ “Exprime particularmente bem certos aspectos da personalidade de Dioniso, a do deus alegre que vai à vindima, rodeado pelos sátiros que colhem as uvas, que enchem as cestas, alegres e dançantes em companhia das mênades. É o aspecto rústico do animal auxiliar e indispensável aos trabalhos no campo que o torna o veículo apropriado de Dioniso em seu papel de divindade alegre e rural, ligada à cultura da videira ao vinho” (tradução nossa).

¹¹ “A imagem pode evocar a representação de Dioniso com chifres de touro como falam os testemunhos literários, um deus como se estivesse duas vezes presente, em sua aparência comum e aquela do animal” (tradução nossa).

¹² Para o Pintor de Gela, ver: DIAS, C. K. B. Apontamentos sobre a atribuição de vasos áticos: a produção do Pintor de Gela. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, v. 19, p. 235-255, 2009. Para os demais artistas do período relacionados, ver: DIAS, C. K. B. Reflexões acerca das relações artísticas entre produtores de vasos áticos (510-475 a.C.). **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, Anais II da Semana de Arqueologia** v. 11, p. 133-137, 2011; DIAS, C. K. B. Artisticrelationsbetweenatticvasesproducersfrom510to475B.C. reviewedbythe-attributionmethodology. In: Luis Oosterbeek; CláudiaFidalgo. (Org.) **Mobility and Transitions in the Holocene**. 1ed.Oxford: Archaeopress – Publishers of British Archaeological Reports, 2014, v. 9, p. 81-84.

¹³ Deve-se chamar a atenção para a metodologia e a documentação disponível para os levantamentos do material. Neste artigo, optamos por apresentar os resultados do **ABL**, obra de 1936, que contém apenas as atribuições de Haspels para as ofici-

nas do período. Ao longo dos anos, outras peças foram conhecidas, encontradas e publicadas, e, embora não representem “totalidades” – impossíveis, aliás – das produções, contribuíram para significativo aumento na documentação de referência. Se contabilizarmos o material por meio da base de dados de cerâmica mais importante para a ceramologia ática, o Arquivo Beazley na Internet (<http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>), obviamente esses números serão superados. Entretanto, a estatística e as porcentagens têm-se mantido coerentes, independentemente das novas incorporações aos acervos, o que demonstra uma coesão formal e imagética bastante contundente entre os artistas e oficinas aqui elencados.

¹⁴ “Dioniso aparece assim como o bebedor por excelência, muitas vezes rodeado por uma videira e instrumentos do simpósio, ânforas e crateras. Nesse sentido, fica claro que ele consome a bebida a que os homens lhe são gratos, e não o néctar e a ambrosia que os poemas homéricos reservam aos deuses” (tradução nossa).

¹⁵ “A face oferecida à vista do espectador da imagem, ao mesmo tempo em que o observa atentamente” (tradução nossa).

¹⁶ “Os sátiros podem ser representados como atletas ou assistentes de Hefesto, aproximando-se com intenções maliciosas de mônades adormecidas, sendo atacados ou punidos por Dioniso, armados e participando da Gigantomaquia. As mônades podem aparecer em danças extáticas, despedaçando animais ou sendo hostis com os sátiros, atacando-os com galhos ou *thyrsoi*. Esses novos motivos são raramente adotados pelos pintores de figuras negras tardios” (tradução nossa).

¹⁷ “Parecem ter servido como promessas para uma vida feliz pós-morte mais do que como referências aos prazeres terrenos do vinho, música, dança ou sexo” (tradução nossa).

¹⁸ “A frequência de cenas com Dioniso e suas epifanias podem indicar a importância dos vários cultos e festivais mais do que o simbolismo funerário” (tradução nossa).