

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado
NEREIDA – Núcleo de Estudos de
Representações e de Imagens da Antiguidade

Márcio Mendes de Lima

Representações do Corpo das *Backai* no Teatro e na Imagética.
(Atenas V^o século a.C.)

Niterói
2011

Márcio Mendes de Lima

**Representações do Corpo das *Backái* no Teatro e na
Imagética.
(Atenas V^o século a.C.)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima

Niterói
2011

Márcio Mendes de Lima

**Representações do Corpo das *Backai* no Teatro e na
Imagética.
(Atenas V^o século a.C.)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima - Orientadora
Universidade Federal Fluminense – UFF

Professora Doutora Sônia Regina Rebel de Araújo
Universidade Federal Fluminense – UFF

Professora Doutora Claudia Beltrão da Rosa
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio

Niterói
2011

L732 Lima, Márcio Mendes de.

Representações do corpo das Backaí no teatro e na imagética
(Atenas Vº século a.C.) / Márcio Mendes de Lima. – 2011.

129 f.

Orientador: Alexandre Carneiro Cerqueira Lima.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

Bibliografia: f. 93-101.

1. Teatro grego. 2. Eurípides. 3. Dionísio (Divindade grega).
4. Atenas (Grécia). 5. Grécia; Religião. I. Lima, Alexandre Carneiro
Cerqueira. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências
Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 882

DEDICATÓRIA

A meus pais, Valdir e Dulcinea, e a toda a minha família.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Alexandre Carneiro Cerqueira Lima, por todo seu apoio.

Aos familiares e amigos pela compreensão, apoio e acima de tudo paciência, sem os quais a realização deste trabalho seria impossível.

A meus amigos Talita Nunes Silva e Thiago de Almeida Lourenço Cardoso Pires, cuja companhia desde o início de minha formação como historiador me deu forças.

A professora de língua grega Clarissa Catarina Barletta Marchelli, cuja ajuda foi fundamental para a realização desta dissertação.

Sumário

Resumo	9
Abstract	10
Introdução	11
Capítulo 1 - Representação dos Corpos das <i>Backaí</i> nos Espaços de Transgressão	17
1.1- A Representação da Transgressão.....	19
1.2- <i>Backaí</i> – Corpo Transgressor.....	21
1.3- Espaço de Transgressão.....	24
1.4 - O Teatro e a Cerâmica como Espaços de Representação da Transgressão das Bacantes.....	27
1.5- Considerações finais do capítulo.....	37
Capítulo 2 - Os espaços transitados pelas <i>Backaí</i>	38
2.1 – Espaço ritual representado na imagética.....	40
2.2 - <i>As Bacantes</i> de Eurípides – Transgressão autorizada no espaço de fronteira.....	56
2.3- Considerações finais do capítulo.....	62
Capítulo 3 – O Corpo Transformado das <i>Backaí</i>	63
3.1 – <i>As Backaí</i>	64
3.2 – A representação da loucura dionisiaca na imagética.....	66
3.3 – <i>As Bacantes</i> de Eurípides e a <i>manía</i>	82
3.4-Considerações finais do capítulo.....	89
Conclusão	90
Bibliografia	93
Anexo 1	102
Anexo 2	115
Anexo 3	119

Índice das Cenas dos Vasos Áticos.

Página	Imagem	Referência no Anexo
32	1a	Anexo 1-Vaso 1
34	1b	Anexo 1-Vaso 1
41	8a	Anexo 1-Vaso 8
42	8b	Anexo 1-Vaso 8
44	4a	Anexo 1-Vaso 4
45	4b	Anexo 1-Vaso 4
47	9b	Anexo 1-Vaso 9
49	9c	Anexo 1-Vaso 9
53	7a	Anexo 1-Vaso 7
54	1a'	Anexo 2-Vaso 1
67	3a	Anexo 1-Vaso 3
68	3b	Anexo 1-Vaso 3
70	5a	Anexo 1-Vaso 5
71	5b	Anexo 1-Vaso 5
72	5c	Anexo 1-Vaso 5
73	5d	Anexo 1-Vaso 5
75	2a'	Anexo 2-Vaso 2
77	3a'	Anexo 2-Vaso 3
77	3b'	Anexo 2-Vaso 3
78	3c'	Anexo 2-Vaso 3
78	3d'	Anexo 2-Vaso 3
80	6a	Anexo 1-Vaso 6
81	6b	Anexo 1-Vaso 6

Resumo

Buscamos comprovar nessa Dissertação que o culto das bacantes na Atenas do Vº século a.C. passava por um controle estrito por parte do regime democrático. As cenas na cerâmica ática de figuras negras e vermelhas e a representação das bacantes e do culto dionisíaco na tragédia *As Bacantes* de Eurípides nos permitem observar uma opção de controle social da *manía*, com a transferência do comportamento e das transformações corporais que de algum modo poderiam ser considerados ameaçadores para o bom equilíbrio da *pólis* para o espaço da *margem*, um espaço de *transgressão autorizada*. Deste modo, os aspectos mais transgressores dos ritos das *backai* se tornam uma ferramenta de reafirmação da ordem.

Palavras Chave: bacantes, Dioniso, transgressão, Atenas, religião grega.

Abstract

We seek to prove with this Dissertation that the cult of the Bacchae in the Athens of the V^o century B.C. passed for a strict control on the part of the democratic regime. The scenes on Attic pottery of red and black figures and the representation of the Bacchae and the Dionysiac cult in the tragedy *The Bacchae* of Euripides allows us to observe an option of social control of the *manía*, with the transference of behavioral and corporal transformations that in some way could be considered threatening for the good balance of the *pólis* to the space of the *margin*, a space of *authorized transgression*. In this way, the most transgressive aspects of the rites of the *backaí* become a tool for the reaffirmation of the order.

Keywords: bacchae, Dionysus, transgression, Athens, greek religion.

Introdução

Dioniso era uma divindade amplamente cultuada no mundo helênico. Para alguns autores consistia em uma divindade ‘popular’.¹ O seu culto não era excludente, pelo contrário, abarcava diversos grupos sociais nas *póleis*. Nas representações presentes na cerâmica ática e nas tragédias podemos perceber que era cultuado tanto pela aristocracia quanto pelas camadas populares. Quer fosse nos *symposía* das casas de cidadãos abastados ou em faloforias nas aldeias na *chôra* o deus se fez presente. Epifânico como nenhum outro, Dioniso se manifestou em múltiplos espaços e temporalidades.

Dioniso tinha também diversos aspectos distintos e complementares, assim como os outros deuses gregos.² Era o deus do vinho e da ebriedade, sendo também sua embriaguez. Divindade dos campos, da vida vegetal, da fertilidade e fecundidade. Deus de *manía*, que apesar de não possuir ou comandar a *loucura* era tão identificado com ela que muitos ainda consideram que ela é de seu domínio. Dioniso fazia crescer, vibrar, tremer, pular, pulsar, saltar, correr. Em suma, imprimia movimento a tudo, inclusive a própria vida. Era também um deus que tudo misturava, invertia, embaçava os limites, tornando as fronteiras pouco nítidas. Muito se discute acerca de sua ligação com o teatro.

¹ DARAKI, Maria. *Dionysos et La Déesse Terre*. Paris: Flammarion, 1994, p.16.

² O caráter multifacetado e combinatório dos deuses gregos já foi abordado por DETIENNE, Marcel. *Comparar o Incomparável*. Aparecida – São Paulo: Idéias e Letras, 2004. e VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Não nos propomos a fazer uma análise de todo o dionisismo, tal tarefa não caberia no escopo desta Dissertação. Dioniso e seu culto são por demais multifacetados e abrangentes. O que nos interessou, em nossa pesquisa de Mestrado, foi compreender a representação do ritual das bacantes feita no teatro e na imagética, mais especificamente os estilos de figuras negras e vermelhas (VIº e Vº séculos a.C.). Procuramos observar de que maneira o culto das bacantes era delimitado, regulado e controlado pelo regime ateniense. Como dissemos anteriormente o culto dionisiaco era muito popular em Atenas a partir da tirania dos Pisistrátidas.³ Apresenta-se então a questão de como manter o controle sobre um culto com características subversivas tão marcantes. O que queremos saber então é que espaços eram reservados ao culto e quais os momentos em que ele podia ocorrer.

Falamos de um deus cujo culto evoca características que não coadunam com os ideais *poliades*⁴, ainda mais quando tratamos especificamente do ritual das bacantes. Transformação do corpo, comportamento desregrado, manipulação de bebidas, *manía*. E tudo isso ocorrendo em um espaço limítrofe, onde as separações se tornam pouco distinguíveis.⁵ Mas este culto foi uma parte importante da vida na *pólis* de Atenas por tempo o suficiente para levantar a questão de como este convívio não levou a tensões maiores ou mesmo a conflitos. Dioniso era um deus da “diferença” situado no centro da vida religiosa grega.⁶ Acreditamos que o dionisismo, assim como o culto dedicado a outras deidades, oferecia uma espécie de mecanismo de controle social uma vez que era autorizado e delimitado pelo regime ateniense (em especial o democrático). O desregramento que acontece apenas no tempo e no lugar permitido não é desregramento. Neste sentido concordamos e nos inspiramos nas idéias de Umberto Eco, segundo o qual o uso do espetáculo e do carnaval pelas esferas do poder nega a teoria da transgressão e serve como mecanismo de controle social.⁷ Mas como esta delimitação, e este controle, ocorriam é assunto de nosso interesse.

Partimos de dois tipos de documentação na presente pesquisa. Nosso *corpus* imagético é composto por representações presentes na cerâmica ática de figuras negras e

³ TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 94.

⁴ Na cultura ateniense do Vº século valoriza-se o equilíbrio (*métrion*) e a temperança (*sophrosýne*).

⁵ Não queremos dizer que todos os rituais com a presença de bacantes ocorriam apenas nas margens do perímetro urbano de Atenas, mas que os rituais dionisiacos transformam o espaço, tornando-o um espaço limítrofe, uma *margem*.

⁶ DARAKI, op. cit., p. 11.

⁷ ECO, Umberto. IVANOV, V.V. RECTOR, Monica. *¡Carnaval!*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 9-20.

de figuras vermelhas do final do VIº século e do Vº século a.C.. Partimos dos “vasos de Lenéias”, *corpus* levantado por August Frickenhaus em 1912 e utilizado por Françoise Frontisi-Ducroux no livro *Le Dieu-Masque, une figure du Dionysos d’Athènes*.⁸ Acrescentamos a este imagens obtidas no *Corpus Vasorum Antiquorum*. Como documentação textual utilizaremos a tragédia *As Bacantes*, de Eurípides.

Nosso primeiro referencial teórico, citado anteriormente, são as idéias de Umberto Eco expostas no livro *¡Carnaval!*, escrito em conjunto com V. V. Ivanov e Monica Rector.⁹ Eco entende o carnaval não como um momento de transgressão, mas como mecanismo de controle social, uma ferramenta reafirmadora da ordem vigente. Por isso Eco afirma que o carnaval existe somente como *transgressão autorizada*.¹⁰

Consideraremos ainda as contribuições de outros autores em elementos mais específicos de nosso trabalho. Primeiramente utilizaremos o conceito de Denise Jodelet, para quem *representação social* “é uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social.”¹¹ O conceito de Jodelet nos é válido porque assume a *representação social* como uma forma de conhecimento, que tem como uma de suas funções principais a transmissão de idéias e de significados. São estes que buscamos apreender das representações das *Bacaiá*.

No que se refere ao *corpo* seguimos o caminho orientado pelo antropólogo José Carlos Rodrigues, que toma o corpo como uma construção sócio-cultural, onde se imprimem os valores, crenças, tabus e concepções de uma sociedade. “*Queremos dizer com isto que, como qualquer outra realidade do mundo, o corpo humano é socialmente concebido, e que a análise da representação social do corpo oferece uma das numerosas vias de acesso à estrutura de uma sociedade particular.*”¹²

Quanto ao espaço nos basearemos nas idéias de Neyde Theml acerca dos espaços público e privado na Grécia antiga – *tó koinón* e *tó ídion* – e a importância que a tensão/complementaridade destes tem para a sociedade ateniense do Vº século a.C..¹³ Consideramos ainda o trabalho de Roberto Da Matta, *A Casa e a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*, onde o autor estuda a relação entre a casa e a

⁸ FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d’Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

⁹ ECO, IVANOV e RECTOR, op. cit..

¹⁰ ECO, IVANOV e RECTOR, op. cit., p.16.

¹¹ JODELET, Denise (org.). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: eduerj, 2001, p.22.

¹² RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: achiamé, 1983, p.44.

¹³ THEML, Neyde. *Público e Privado na Grécia do VIIIº ao IVº séc. a.C.: O Modelo Ateniense*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

rua.¹⁴ Dedicaremos o primeiro capítulo de nossa dissertação a exposição e detalhamento dos referenciais teóricos apontados.

No que tange à metodologia necessitamos de duas abordagens distintas, uma aplicável à fonte textual e outra as imagens de cerâmica ática. A imagética grega – aqui nos referimos especificamente à imagética ática- é um meio de construção e transmissão de significado que é anônimo e coletivo, popular e essencialmente narrativo.¹⁵ Oriundas de produção artesanal e de ampla circulação, as imagens são veículos em que se exprimia a cultura dos atenienses, os valores, tabus e modelos daquela sociedade. Nossa pesquisa parte da análise da imagética, delimitada no *corpus*, em dois diferentes níveis. O das cenas comuns, *cenar tipo*, que se repetem com algumas variações, método utilizado por Sarah Peirce¹⁶, e o das unidades que formam um sintagma, como definidas por Claude Bérard¹⁷.

De acordo com Claude Bérard as imagens são construídas a partir de um conjunto de elementos estáveis e constantes, as *unidades formais mínimas*, utilizadas pelos artesãos para construir uma imagem coerente que transmita um significado.¹⁸ Neste sentido devemos considerar as imagens como uma forma de linguagem, uma vez que elas são compreendidas por aqueles que partilham de um conjunto de referenciais.¹⁹

A combinação de *unidades formais mínimas* forma um *sintagma mínimo*, unidade que tem uma significação específica.²⁰ Em seu uso prático as *unidades formais mínimas* existem apenas sob a forma destas combinações. Qualquer sentido só pode ser construído em relação a outras imagens ou *unidades formais mínimas*.²¹ É decompondo as imagens de um mesmo *corpus* que podemos encontrar e classificar estes elementos, etapa que é, neste método, inicial para a pesquisa.

Sarah Peirce desenvolveu um método parecido com o de Berárd, atuando entretanto em outro nível de análise. No lugar de *unidades formais mínimas*, que formam sentido dentro de uma imagem dentro de um *corpus*, Peirce trabalha com *cenar tipo*, “*composições convencionais repetidas por diferentes pintores com um grau*

¹⁴ DA MATTA, Roberto. *A Casa e a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.62.

¹⁵ BÉRARD, Claude. Iconographie, Iconologie, Iconologique. in *Études de Lettres*, Paris, 1983, pp. 5-37, p.5-6.

¹⁶ PEIRCE, Sarah. Visual Language and Concepts of Cult on the “Lenaia Vases”. in *Classical Antiquity*. Volume 17, N° 1, April 1998, University of California Press, pp. 59-95.

¹⁷ BÉRARD, 1983, op. cit., pp. 5-37.

¹⁸ BÉRARD, 1983, op. cit., p. 7.

¹⁹ PEIRCE, op. cit., p. 61.

²⁰ BÉRARD, 1983, op. cit., p.7.

²¹ BÉRARD, 1983, op. cit., pp.9-10.

limitado de variações”²². Por fim podemos contar ainda com a metodologia de Claude Calame, que recomenda enumerar as vestimentas, adereços e gestos, e observar os olhares das personagens representadas, bem como suas posições espaciais.²³

Para a documentação textual nos utilizaremos do método de Françoise Frontisi-Ducroux no livro *Dédale: Mythologie de l'Artisan en Grèce Ancienne*.²⁴ Explicitamos os termos e expressões presentes nas peças que se referem de algum modo a aspectos de Dioniso, das bacantes ou do dionisismo em geral.

Decidimos dividir nossa dissertação em três capítulos. No primeiro retomaremos os referenciais teóricos apontados nesta introdução, tratando de *representação, corpo e espaço*, bem como do conceito de *transgressão autorizada*. Relacionaremos os conceitos com o ritual das bacantes e fecharemos o primeiro capítulo apresentando o teatro e a imagética como *espaços de representação* em que a transgressão era aceita e permitida, ao mesmo tempo em que o ritual das bacantes modificava o espaço, criando um espaço de *transgressão autorizada, a margem*. No segundo capítulo analisaremos o espaço ritual como representado na tragédia e na imagética ática, atentando para a questão da delimitação do espaço dos ritos e da produção do espaço dionisiaco durante o ritual das bacantes. Consideraremos aqui o teatro e a imagética como suportes onde a sociedade ateniense do Vº século caracteriza as bacantes e os ritos que realizam, os representando de acordo com a maneira como são vistos e interpretados pelos atenienses. Ambos são meios de comunicação social onde se constrói e expõe significado atribuído as *backaí*, podemos então demarcar o teatro e as imagens da cerâmica ática como espaços de representação das bacantes na *pólis*. No terceiro capítulo abordaremos a *manía* e os corpos das *backaí* no teatro e na imagética, observando os signos que os tornam evidentes. Contrastaremos as transformações observadas nos corpos das bacantes às noções de temperança e de justa medida. Buscaremos na imagética ateniense clássica e na tragédia os meios de representação da “loucura” das bacantes, observando a repetição e variação das cenas e modelos de bacantes ou mênades representadas nos dois conjuntos de fontes. Deste modo poderemos compreender a relação da sociedade ateniense com as *backaí* e as transformações que os corpos destas sofriam.

²² PEIRCE, op. cit., p. 62. Tradução própria.

²³ CALAME, Claude. *Récit en Grèce ancienne: Enonciation et représentations des poètes*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.

²⁴ FRONTISI-DUCROUX, F. *Dédale: Mythologie de l'Artisan en Grèce Ancienne*. Paris: François Maspero, 1975.

Deste modo, com este trabalho esperamos poder comprovar as seguintes hipóteses:

→ O ritual das bacantes na Atenas do Vº século circulava tanto no espaço público quanto no privado e disseminava comportamentos, gestos, maneiras de expor os corpos, adequados aos efeitos da *manía*, da loucura dionisiaca.

→ As representações teatrais e as cenas de vasos dos corpos e do comportamento dos cultuadores de Dioniso, em especial das *backái*, nos permitem verificar uma opção de controle social da *manía*. Tragediógrafos e pintores situam a atuação das mulheres delirantes no espaço da margem (bosque, montanhas), da fronteira, em oposição aos espaços da *ásty/ agora* – espaços masculinos, regidos pela medida/ equilíbrio, do debate e da política.

Capítulo 1

Representação dos Corpos das *Bacai* nos Espaços de Transgressão.

Pretendemos nessa Dissertação provar que o culto das bacantes na Atenas do Vº século a.C. passava por um controle estrito por parte do regime democrático. As cenas na imagética ática de figuras negras e vermelhas e a representação teatral das bacantes e do culto dionisíaco nos permitem observar uma opção de controle social da *manía*, transferindo para um espaço próprio o comportamento e as transformações corporais que de algum modo poderiam ser considerados ameaçadores para o bom equilíbrio da comunidade *políade*, tornando assim os aspectos mais transgressores do culto uma ferramenta de reafirmação da ordem.

Dioniso é o deus da diferença, do *Outro*, da transgressão das regras e parâmetros estabelecidos. Ele mistura o civilizado e o selvagem, torna as fronteiras indiscerníveis, cria um novo tempo e espaço com suas próprias regras. O êxtase, a *manía*, transforma o comportamento e os corpos dos homens, aproximando-os das feras. Maria Daraki se refere ao dionisismo como uma heterodoxia instalada no coração da ortodoxia que ela contradiz.²⁵ O culto a um deus que tem como característica marcante o rompimento das normas e barreiras arrisca subverter a ordem social da *pólis*, e por isso é perigoso. O que a autora declara acerca do dionisismo em geral podemos aplicar ao ritual das *bacai*. O êxtase, a manipulação do vinho, o movimento, a fecundidade, são elementos que podem

²⁵ DARAKI, op. cit., p.13.

subverter a ordem *políade* porque estabelecem uma existência que escapa a esta, uma temporalidade e espacialidade distintas, e por isso não se deve permitir que este ritual fuja ao controle do regime democrático ateniense.

Mantendo o controle sobre o culto, a cidade engloba e domestica um potencial elemento desagregador, delimitando a ocorrência deste. Demarcamos ainda que esta delimitação era dupla: temporal e espacial. O rito era temporalmente circunscrito porque sua ocorrência não era livre, obedecia a parâmetros temporais claros, expostos para toda a comunidade no calendário festivo da *polis*. Podemos contar quatro grandes festas em honra a Dioniso em Atenas, a saber: as Dionísias Rurais, as Lenéias, as Anthestérias e as Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias.²⁶ Estas festas se concentram no inverno, estação característica de Dioniso.²⁷ Os ritos dionisiacos não se limitavam a esta estação, ou a estas festas em particular, mas a temporalidade dos ritos era demarcada pela *pólis* ou pelos ideais desta.

A delimitação espacial partia da escolha, por parte da *pólis*, dos locais em que os ritos das *backai* poderiam se desenvolver. O culto não apenas se desenrolava em espaços delimitados, mas também criava um espaço distinto, especial, durante o rito, e delimitado por este, por isso falamos de um *espaço de transgressão*. Neste espaço, ao mesmo tempo produto e produtor de um estado muito particular²⁸, as bacantes se expunham de um modo que não poderiam fazer na espacialidade convencional da *pólis*. Nestes momentos/espaços singulares os corpos das *backai*, corpos transformados, “dionisiacos”, eram expostos. Os corpos, com Dioniso impresso neles, eram corpos dotados de vida, movimento. Saltam, dançam, correm, tem a cabeça jogada para trás e os pés descalços. Nestes espaços – entre eles podemos citar o teatro – o corpo das bacantes era aceito, era lícito.

A idéia de quebra das regras, de transgressão, é central em nosso trabalho. Mas a transgressão a que nos referimos no parágrafo acima não é real, uma vez que é permitida e circunscrita em um espaço/tempo determinado pelo regime democrático ateniense. Trata-se de uma *transgressão autorizada*, uma violação sancionada pelo regime vigente com o intuito de reforçar as mesmas regras que desrespeita.²⁹ Para Umberto Eco o uso do espetáculo pelas esferas de poder nega a teoria da transgressão,

²⁶ PARKE, Herbert William. *Festivals of the Athenians*. London: Thames and Hudson Ltd, 1994.

²⁷ JEANMAIRE, H. *Dionysos: Histoire du Culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1985, p. 36-38.

²⁸ Uma manifestação microscópica de um processo em que uma sociedade cria um espaço e é criada por ele, como explicado por LEFEBVRE, Henri. *La Production de l'Espace*. Paris: Anthropos, 2000, p.XX-XXI.

²⁹ ECO, IVANOV e RECTOR, op. cit., p.16.

segundo a qual no carnaval ou no cômico ocorreria uma real liberação.³⁰ O que observamos é o desrespeito a uma regra para reforçar a mesma, lembrar a todos os membros da sociedade a importância e a validade das normas sociais.

Partindo de dois pontos – a delimitação espacial e temporal - poderemos demonstrar o modo como o ritual das bacantes foi cooptado pelo regime democrático e passou então a legitimar e reforçar este, como uma *transgressão autorizada*. Queremos observar e analisar os limites espaciais, temporais e culturais em que este rito era permitido, tentando assim aferir como um ritual festivo/religioso podia servir como ferramenta de legitimação da ordem.

1.1- A Representação da Transgressão

Procuramos investigar nesse tópico os espaços em que o corpo transformado pela *manía* dionisíaca poderia se apresentar. Os espaços em que os rituais das *backai* ocorriam eram circunscritos. Para responder a nossas questões acerca do corpo e da espacialidade dos ritos das bacantes nos utilizaremos de uma fonte textual, uma tragédia, e fontes imagéticas, cenas da cerâmica ática de figuras negras e vermelhas. Nestes suportes as bacantes e seus ritos foram representados. Por isso, o ponto de partida de nosso estudo é o conceito de *representação*.

O conceito de *representação* que utilizaremos é o de Denise Jodelet, segundo a qual *representação social* “é uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social.”³¹ As representações são produtos sociais que visam o entendimento mútuo dentro do grupo que as desenvolveu. Elas funcionam como uma espécie de linguagem por meio da qual os homens podem interpretar o mundo e transmitir significado.

As *representações sociais* permitem decodificar o mundo de acordo com uma linguagem que é própria a um determinado grupo. “Estas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse

³⁰ ECO, IVANOV e RECTOR, op. cit., p.12.

³¹ JODELET, op. cit., p. 22.

grupo.”³² Assim, um sujeito pode compreender outros sujeitos e ser compreendido por eles, desde que compartilhem do mesmo sistema de referenciais e códigos interpretativos da realidade. Elas são um código de mediação entre os indivíduos constituintes de uma sociedade e deles com o mundo, são “*sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais.*”³³

No interior da Atenas democrática as peças teatrais e as cenas da cerâmica transmitiam mensagens que podiam ser compreendidas pela população que as assistia e consumia. O público de uma peça de teatro era capaz de interpretar o conteúdo das tragédias e comédias porque os poetas tratavam de temas que eram conhecidos e, principalmente, por que utilizavam um conjunto comum de personagens e acontecimentos que eram de amplo conhecimento da população por que eram retirados do repertório mítico. Do mesmo modo, os pintores que decoravam os vasos usavam uma mesma relação de signos, além de outras cenas comuns àquela sociedade. Ao retratar uma personagem conhecida os escritores e pintores eram cidadãos/metecos se comunicando com outros cidadãos, utilizando-se de uma linguagem comum, uma linguagem simbólica.

Quando retrata uma bacante, um pintor se utiliza de um signo que pode ser reconhecido por outros. Isto se dá porque “*a representação social tem com seu objeto uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação (conferindo-lhe significações).*”³⁴ A imagem de uma bacante substitui a bacante, porque pode ser entendida como tal. O símbolo – a imagem – substitui o objeto que representa. Ao mesmo tempo este símbolo é apenas uma interpretação da realidade, e não a própria. Quando interpreta o mundo a sua volta e o inscreve como símbolo o pintor ou poeta inscreve sua interpretação da realidade, e atribui a este símbolo significado.

Então as imagens de bacantes e a tragédia que estudamos são símbolos do que as bacantes eram para os gregos como grupo ritualístico. O valor de estudar estas representações está em tentar compreender como a sociedade ateniense do Vº século lidava com seus cidadãos durante este rito em particular. Os cultuadores de Dioniso eram um risco para a *pólis*, mas um risco necessário e que fazia parte da realidade da *pólis*. Por isso cabe observar estas representações específicas.

³² JODELET, op. cit., p.21.

³³ JODELET, op. cit., p.22.

³⁴ JODELET, op. cit., p.27.

1.2 - *Baccháí* – Corpo Transgressor.

O corpo é uma parte essencial de nossa pesquisa. Como afirmamos anteriormente, o culto dionisíaco na Atenas democrática circulava tanto no espaço público quanto no privado e disseminava comportamentos, gestos, maneiras de expor os corpos, adequados aos efeitos da *manía*, da loucura dionisíaca. Para provar tal hipótese faz-se necessário analisar as transformações por que passam os cultuadores e identificar os signos da *manía* dionisíaca. Estes signos de *manía* e transformações são observados nos corpos das bacantes.

O dionisismo se imprime no corpo. Dioniso preenche o cultuador, toma-lhe o corpo, transforma a carne. A *manía* pode ser vista no corpo, no pé que corre, salta e dança, no coração palpitante, na cabeça jogada para trás. O *corpo dionisíaco* está sempre em movimento, nunca em descanso. Ele é especialmente ligado ao coração, ao pé e ao falo, órgãos dotados de movimento próprio, vida própria.³⁵ Dioniso se apossa da bacante e a leva até o espaço de fronteira, até a *margem*, a afasta da cidade e da cultura. A maneira como os cidadãos atenienses lidam com este corpo transformado é objeto de nossa Dissertação. Por isso a relação entre o corpo e a sociedade é de fundamental importância para nossa pesquisa.

No que tange ao corpo e a relação entre este e a sociedade nos basearemos no estudo do antropólogo José Carlos Rodrigues, publicado no livro *Tabu do Corpo*.³⁶ Concordamos quando ele afirma que “*como qualquer outra realidade do mundo, o corpo humano é socialmente concebido, e que a análise da representação social do corpo oferece uma das numerosas vias de acesso à estrutura de uma sociedade particular*”.³⁷ As sociedades se esforçam para programar nos indivíduos suas crenças, valores, tabus, regras e sentimentos, tornando-os aptos a viver na coletividade. O corpo traduz-se então em símbolo da estrutura social. Ele representa a sociedade que o criou e educou, pois “*o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito*.”³⁸

³⁵DETIENNE, Marcel. *Dioniso a Céu Aberto*. Tradução: Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

³⁶RODRIGUES, op. cit., 1983.

³⁷RODRIGUES, op. cit., p. 44.

³⁸RODRIGUES, op. cit., p. 62.

Não se pode negar que o corpo é também físico ou biológico, afetado por fatores de ordem natural. Mas isso não o torna menos social. Mesmo uma enfermidade é um produto cultural. Pessoas de origens diferentes com doenças idênticas se referem a seu infortúnio de modos particulares a suas culturas distintas. Mesmo que de origem biológica, uma doença, assim como tudo o mais referente ao corpo, é estudada e interpretada por seres humanos, que são eminentemente sociais e culturais. Ainda que seja um produto de ordem biológica, o corpo é também e primordialmente um produto sócio-cultural, por que “a capacidade de pensar, exprimir e identificar as mensagens corporais está subordinada a uma linguagem, o que faz dela um fato eminentemente social”³⁹

Pode-se dizer então que o regime dos indivíduos de um determinado grupo humano ao lidar com seus corpos é elucidativo das regras e costumes deste. Como dormir, o que comer, que aparência é considerada saudável ou atraente, que sinais fazer para ser compreendido, tatuar a pele, emagrecer, raspar a cabeça, vestir esta ou aquela roupa, lavar as mãos, tomar banho, se exercitar, evitar o sol, ir ao médico, ir à praia. Todos estes fatores e muitos outros nos dizem como os seres humanos interagem com seus próprios corpos e principalmente como a sociedade atua sobre os corpos de cada membro da coletividade. Os corpos dos gregos antigos não eram diferentes. Cidadãos ou não, os gregos que viviam na cidade de Atenas no Vº século eram também símbolos daquela sociedade.

Ao considera o corpo como um símbolo da sociedade que o cria, partimos do pressuposto que então é possível perceber no corpo também o que a sociedade não pode aceitar, nega ou tenta controlar. É isso que pensamos que ocorre com as bacantes. Seus corpos e comportamento expõem traços da cultura ateniense, mas traços que convêm à sociedade manter sob controle. Para chegar a esta premissa temos antes que partir das características e valores que eram aceitos na Atenas do Vº século a.C..

A maneira como os gregos encaravam a sexualidade é elucidativa do modo como lidavam com seus corpos, por isso nos utilizamos do trabalho de Michel Foucault no segundo volume da *História da Sexualidade*.⁴⁰ O estudo de Foucault sobre os *aphrodisia* - termo que não é sinônimo de sexualidade - nos é útil, pois acreditamos que os mesmos princípios que regem os prazeres podem ser aplicados a outras esferas da

³⁹ RODRIGUES, op. cit., p. 93.

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. Vol. 2 O Uso dos Prazeres*. São Paulo: Edições Graal, 2009.

vida grega, a dizer, a relação dos gregos com seus corpos. O autor define os *aphrodisia* como “atos, gestos, contatos, que proporcionam uma certa forma de prazer”.⁴¹ Por isso os *aphrodisia* são naturalmente ligados ao corpo e a *corporalidade*.

Os gregos não pensavam a sexualidade pelos mesmos parâmetros que temos atualmente. Mais do que as práticas, pensava-se em um uso correto dos prazeres. Os atos tinham sua hora e lugar, sua medida. Por isso não se aborda profundamente o que é proibido ou permitido, mas quando e o quanto fazer. Dois ideais são os mais importantes a considerar em nossa pesquisa: *métrion* (justa medida) e *sophrosýne* (temperança). Espera-se que o cidadão tenha domínio de si, que não seja escravo dos prazeres, que não se deixe dominar por eles. A tudo convém encontrar e agir de acordo com *métrion*, a justa medida. O homem deve ser temperante, isto é, deve manter o controle de seus apetites e paixões e de suas ações. Ser temperante é fazer um bom uso dos prazeres (*chrésis*). A temperança é calculada por duas variáveis: a quantidade e a polaridade. O indivíduo é medido não pelo que faz, mas por quanto e como faz. A quantidade deve ser regida pelo que é natural. Ultrapassar o que é exigido pela natureza é sinal de intemperança. Quanto à polaridade, espera-se de um cidadão adulto um papel ativo, nunca passivo.

Estas características não parecem ser adequadas para descrever o comportamento das bacantes. As bacantes exprimem em seus corpos e comportamento a quebra destes valores. Na tragédia *As Bacantes* de Eurípides elas são descritas correndo pelos campos com os pés descalços, correndo, dançando e cantando em honra a Dioniso. Elas dilaceram animais com as mãos e, no ápice da peça, fazem o mesmo com Penteu.⁴² As bacantes representam nesta peça um afastamento da “cultura”, dos valores “urbanos”, e dos ambientes regidos pela justa medida e pelo equilíbrio.

Os corpos dos cidadãos são símbolos da sociedade. Esta imprime naqueles seus ideais, valores, tabus. A sociedade educa os corpos dos seus membros, os prepara para a vida dentro do grupo. O corpo que se manifesta de maneira diferente deve ser punido ou segregado. No caso das bacantes temos a expressão corpórea de traços que apesar de fazerem parte da realidade e da cultura grega, não estão de acordo com as normas presentes na *pólis*. As bacantes trazem a desmedida, o desregramento e a selvageria para o centro da sociedade *políade*. Logo, os corpos das bacantes representam o que a sociedade da Atenas do Vº século não quer ser. Representam o que esta sociedade em

⁴¹ FOUCAULT, 2009, op. cit., p.39.

⁴² EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv. 734-747 e 1114-1143.

particular nega e quer esconder. Portanto, torna-se necessário controlar estes corpos, circunscrevê-los dentro de limites de modo a evitar que contaminem a *pólis* como um *miasma*.

O culto a Dioniso esteve presente em diversas cidades da Grécia antiga. Entretanto este culto trazia consigo algumas características que não eram bem vistas pela sociedade ateniense do Vº século. Resistir e rejeitar o culto não era uma possibilidade, ao menos não uma segura, já que o culto, talvez por ser ligado à fertilidade e à fecundidade, era amplamente aceito por vários grupos sociais. Além disso, o dionisismo fazia parte da cultura e herança gregas, apesar de carregar algumas características consideradas indesejadas. José Carlos Rodrigues afirma: “*Nenhuma sociedade pode suportar um corpo alheio ao controle cujo aprendizado é uma das primeiras tarefas que ela impõe ao recém nascido.*”⁴³ Cabe então controlar o culto, delimitar para ele um espaço próprio, um espaço de *transgressão autorizada*.⁴⁴

1.3 - Espaço de Transgressão

É hipótese central de nosso trabalho que é possível observar na tragédia e nas imagens representando o culto das *backai* na cerâmica ática uma opção de controle social deste culto pelo regime democrático. Afirmamos ainda que o controle se exerça de duas diferentes maneiras. Uma destas maneiras era o controle espacial do culto, a delimitação dos espaços em que as manifestações dionisiacas das bacantes poderiam ocorrer.

Ao determinar onde o rito poderia ocorrer, a cidade de Atenas mantinha o culto sob controle estrito. Os ritos dionisiacos são tradicionalmente eventos de inversão da ordem. O comportamento dos cultuadores se transforma, se aproxima do selvagem, da margem, do bosque e da montanha. Delimitando onde estas mudanças poderiam ocorrer a cidade englobava o ritual, tornando-o um elemento constituinte da totalidade *políade*, um instrumento a serviço da cidade. O que vemos então é o controle sobre os corpos das cultuadoras, que não podem se manifestar livremente, havendo espaços circunscritos

⁴³ RODRIGUES, op. cit., p. 60.

⁴⁴ ECO, IVANOV e RECTOR, op. cit., p.16.

para isso. Daí a importância de se estudar a espacialidade do culto das bacantes na Atenas do Vº século a.C..

No que se refere ao espaço utilizaremos idéias e noções de Neyde Thémel no livro *Público e Privado na Grécia do VIIIº ao IVº séc. a.C.: O Modelo Ateniense*, em que a autora defende que “*público e privado formaram uma esfera tensional na sociedade da pólis dos atenienses*”.⁴⁵ Nesta obra a autora analisa a sociedade ateniense a partir de duas categorias, a *pólis* e o *oîkos* – a cidade e a casa, o público e o privado. Estes dois espaços presentes em Atenas são partes que constituem a totalidade poliade, definindo comportamentos e relações distintas e complementares entre o habitante da cidade e o mundo que ele ocupa e transforma. Normas sociais delimitavam o comportamento no público e no privado, e determinavam o que cabia a cada lugar, e a passagem de um espaço a outro não se dava impunemente. A relação entre estes dois espaços era conflituosa e complementar, e se caracterizava pela constante busca de equilíbrio.⁴⁶

Pólis e *oîkos* são espaços em que ritos dionisíacos ocorriam, mas de maneiras distintas. As representações das bacantes circulavam em Atenas nos espaços público e privado, disseminando os signos da *manía* dionisíaca. Pensar no que era lícito em um ambiente e não em outro nos permite aferir a relação entre os corpos dos cultuadores, corpos expostos e transformados, e a sociedade ateniense. A exposição dos corpos tinha lugar e hora certos, tanto no banquete privado quanto nas ruas, como bem nos mostra Aristófanes na comédia *As Vespas*, quando Filocleão sai às ruas embriagado.⁴⁷ O *kômos* é um bom exemplo de rito/festividade dionisíaca em que observamos a interação entre público e privado. Esta procissão é a continuação pública de um banquete, que é um acontecimento privado.⁴⁸ Além disso, autores como Cornelia Isler-Kerényi e Dimitri Paleothodoros defendem que as *backai* poderiam realizar seus ritos, com o *thiasos*, em ambiente doméstico, ou seja, no *oîkos*.⁴⁹

O território cívico era composto por *ásty* e *chôra*, o urbano e o rural respectivamente. Juntas estas duas partes representavam para os habitantes de Atenas o

⁴⁵ THEML, op. cit., p. 9.

⁴⁶ THEML, op. cit., p. 68.

⁴⁷ ARISTÓFANES. *As Vespas*, vv. 1300-1449.

⁴⁸ LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. *Cultura Popular em Atenas no V Século a.C.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

⁴⁹ ISLER-KERÉNYI, Cornelia. Retour au Stamnos Attique: quelques réflexions sur l’usage et le répertoire. in *Métis*. N. S. 7, 2009, Paris-Athènes: Éditions de L’Ehess-Daedalus, pp. 75-90. E PALEOTHODOROS, Dimitris. Espace public et espace domestique dans l’imagerie attique des rituels dionysiaques du Vº siècle av. J-C. in *Image et Religion dans L’Antiquité Gréco-Romaine*, Collection du Centre Jean Bérard, 28, Naples, 2008, pp. 231- 242.

espaço da ordem, da segurança e da civilidade, em contraposição ao espaço da desordem, do selvagem e do “bárbaro”.⁵⁰ Esta distinção entre o mundo do selvagem e o mundo da cultura e da ordem *políade* – mundos que contrastam e se complementam – remonta as transformações ocorridas entre o VIIIº e o VIIº séculos.⁵¹ Intermediado estes dois mundos e ao mesmo tempo os interpenetrando está a *margem*. Não presente no trabalho de Neyde Thémel, mas ainda assim importante para compreender o mundo da Atenas clássica é o espaço da *margem*. Por *margem* entendemos o espaço exterior à *pólis* e ao *oïkos*. A *margem* é estranha a ambos, é o espaço do bosque, da montanha, da incivilidade, do *Outro*. É o espaço de fronteira em que a terra cívica, a terra de Atenas, encontra o *Outro*, a terra estrangeira, bárbara. Por isso a *margem* é uma zona estranha e perigosa, alheia e oposta à *pólis* e ao *oïkos*. A *margem*, apesar de ser vista algumas vezes como terreno do sobrenatural, é parte constituinte do mundo físico, deve ser evitada, mas, de tão próxima, não é possível não considerá-la. Para a Atenas democrática a *margem* é um *espaço singular*, um espaço onde se situa “*tudo o está relacionado ao paradoxo, ao conflito ou à contradição*”.⁵²

Acreditamos que o ritual das bacantes cria, como ritual festivo, um espaço novo, um espaço que *engloba*⁵³ os outros espaços e os transforma temporariamente no espaço da *margem*, situando neste espaço e aqui permitindo as manifestações e transformações do *corpo dionisíaco*. Logo, as *backaí* e suas representações circulam em Atenas em ambientes distintos, a *pólis*, o *oïkos*, a *ásty* e *chôra*. Mas estes são temporariamente “esquecidos”, *englobados* por outro espaço. Aonde quer que seus ritos se realizem o espaço será transformado. Portanto, mesmo que circulem por quaisquer dos espaços constituintes da totalidade *políade*, as bacantes e seus ritos sempre se situam na *margem*. Deste modo as *backaí* estabelecem um espaço de *transgressão autorizada*, circunscrevendo nele, e apenas nele sancionando, os aspectos do dionisismo menos favoráveis a *polis*. Assistimos assim a domesticação do culto, que passa então a legitimar e reforçar a ordem *políade* vigente.

⁵⁰ THEML, op. cit., p. 37.

⁵¹ THEML, op. cit., p. 30.

⁵² DA MATTA, op. cit., p. 45.

⁵³ “O ‘englobamento’ é uma operação lógica em que um elemento é capaz de totalizar o outro em certas situações específicas.” DA MATTA, op. cit., p.17.

1.4 - O Teatro e a Cerâmica como Espaço de Representação da Transgressão das Bacantes.

Neste primeiro capítulo apontamos até agora os principais referenciais teóricos que iremos utilizar neste trabalho. *Representação, corpo e espaço* são os três conceitos centrais de nossa pesquisa. O que estudamos são as representações das *bacaií*, no teatro e na imagética, isto é, os signos criados na sociedade ateniense do Vº século a.C. que expressam o que se pensava acerca das bacantes e seus ritos. Dito isso, a importância do conceito de representação para o presente trabalho é óbvia. Faz-se necessário definir claramente o que entendemos por representação e o sua construção e funcionamento dentro de uma dada sociedade.

Acreditamos que a análise das representações do ritual das bacantes no teatro – em especial na tragédia *As Bacantes* de Eurípides – e nas imagens presentes nos vasos de cerâmica ática nos permitirá compreender a relação dos cultuadores com o espaço da *pólis*, e desta com um culto que trazia consigo características que a cidade preferia manter sob controle. Defendemos que este controle se dava, entre outros meios, pela via do espaço. A *pólis* regulamentava o culto das bacantes delimitando o espaço em que este poderia ocorrer. Assim, o espaço é uma variável central em nosso trabalho. Do mesmo modo, a importância do corpo para esta pesquisa se dá por esta delimitação, mas a partir de outra perspectiva, uma vez que é o corpo e as transformações do corpo que são circunscritas no espaço. Esclarece-se então a razão de dedicar nossa atenção a estes três tópicos. Entretanto, dois outros pontos deste trabalho devem ser abordados, o dionisismo e o teatro. Neste momento da pesquisa iremos apontar apenas alguns autores, os principais que nos auxiliaram a definir quais as categorias de análise que utilizaríamos – quando tratarmos das imagens presentes na cerâmica estas categorias serão denominadas *unidades formais mínimas*, de acordo com o método de Claude Bérard.⁵⁴

Primeiramente gostaríamos de salientar que o dionisismo não é o objeto de nossa pesquisa. Como dissemos anteriormente, Dioniso era um deus “popular” na antiguidade grega⁵⁵, sendo mencionado desde os palácios micênicos até a sociedade romana. Além de extensão temporal, Dioniso era também objeto de culto em diversas *póleis*. Realizar

⁵⁴ BÉRARD, op. cit., 1983.

⁵⁵ DARAKI, op. cit., p.16.

o estudo do culto deste deus no âmbito de uma pesquisa de mestrado não é viável. Torna-se necessário então realizar um corte mais específico. Por isso optamos por estudar o ritual das bacantes na Atenas do Vº século a.C.. Ainda assim, para analisar este ritual precisamos observar inicialmente algumas características comuns ao dionisismo.

O primeiro aspecto que gostaríamos de apontar é a ligação de Dioniso com a natureza vegetal. Podemos observar nas representações deste deus a recorrência de caracteres vegetais, isto é, ramos, folhagens e flores. H. Jeanmaire trata da associação de algumas divindades gregas com o mundo vegetal. De acordo com este autor certas deidades antropomórficas gregas mantiveram aspectos de um culto anterior, um culto de fertilidade ou da árvore. Estas características seriam secundárias e de importância local apenas.⁵⁶ O caso de Dioniso seria uma exceção, pois a vida vegetal é intimamente ligada a esta divindade. Seu potencial de vida e de exaltação se associa à natureza vegetal. Símbolos e caracteres vegetais permeiam seu culto e suas imagens.⁵⁷ Estes símbolos são facilmente observáveis nas imagens da cerâmica ática de figuras negras e vermelhas que utilizamos nesta pesquisa.⁵⁸ O aspecto vegetal de Dioniso e seu culto é bem abordado por Marcel Detienne em seu livro *Dioniso a céu aberto*, onde usa um termo ligado à vida vegetal - *dúnamis* - quando fala da ligação de Dioniso com tudo o que é vivo e cresce. A *dúnamis* é um potencial de vida, de crescimento.⁵⁹ Assim como outras entidades dispensadoras de bens, Dioniso faz retornar à Idade de Ouro, com alimentação abundante e livre de esforço.⁶⁰

Uma associação tão clara de Dioniso com a fertilidade e elementos da vida vegetal em geral nos ajuda a compreender um dado presente nas nossas fontes. Na tragédia *As Bacantes*, depois de terem se recusado a reconhecer Dioniso como uma divindade, filho de Zeus e digno de receber culto, os habitantes da cidade de Tebas são punidos. Suas mulheres são afetadas pela *manía* de Dioniso. Elas se afastam da cidade, vão habitar a montanha.⁶¹ Podemos perceber nesta tragédia um afastamento da *ásty* (espaço urbano), e uma aproximação do ambiente rural/selvagem. Devemos aqui evitar um pensamento reducionista que poderia levar a crer que este afastamento da cidade se deve unicamente

⁵⁶ JEANMAIRE, op. cit., p. 13-14.

⁵⁷ JEANMAIRE, op. cit., p. 16, e MARTIN, Roland. et METZGER, Henri. *La Religion Grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992, p. 116.

⁵⁸ Imagens divididas em dois anexos. O anexo 1 dedicado a cerâmica de figuras vermelhas e o 2 as figuras negras.

⁵⁹ DETIENNE, 1988, op. cit., pp.106-108.

⁶⁰ DARAKI, op. cit., p. 47-48.

⁶¹ EURÍPIDES. *A Bacantes*, vv. 32-38.

pela ligação de Dioniso com a fecundidade e a vida vegetal. Este não é o caso. A retirada das mulheres do ambiente urbano – *ásty* – ocorre devido a vários fatores que são pertinentes ao dionisismo e à *manía*, mas ignorar este aspecto em particular seria empobrecedor.

Enquanto habitam na montanha, sob a punição, mas também sob as graças de Dioniso, as mulheres se alimentam de caça que capturam e matam com as mãos, ponto importante a que retornaremos posteriormente, mas também de alimento que fazem brotar magicamente do chão.⁶² Não há em toda a tragédia uma alusão mais clara ao potencial de vida do dionisismo, a ligação do deus com a vida vegetal. Ao fazer brotar alimento assim como faz borbulhar o vinho nos tonéis, Dioniso cria vida e se liga à vida. Ele faz crescer e brotar se utilizando do potencial criador que vem do chão, de baixo, região associada ao mundo dos mortos, de onde fluem riquezas, energias nutritoras e bênçãos. Pois Dioniso é também *Chthonios*, isto é, tem uma identidade do mundo subterrâneo⁶³, e por isso rica e fértil. Deste modo, é importante observar estes caracteres vegetais na documentação que selecionamos, por que eles são representativos do potencial de vida e crescimento de Dioniso. Por isso uma das categorias que elencamos para buscar tanto nas cenas de cerâmica ática de figuras negras e vermelhas quanto na peça teatral é *caracteres vegetais*.

Um segundo aspecto do dionisismo que queremos abordar é a *manía*. Primeiramente, é importante atentar para o fato de que a *manía* não é uma exclusividade de Dioniso. Outros deuses do panteão helênico são também responsáveis por espalhar a loucura, o êxtase frenético entre os mortais. Entretanto a *manía* é tão característica de Dioniso que acabou por ser associada a este deus.⁶⁴ A *manía* é um poder sobre os homens, sobre os corpos dos cultuadores. Dioniso se utiliza dela para por os homens em movimento, em êxtase. Pessoas tomadas pela *manía* são transformadas, transmutadas em algo selvagem, “bárbaro”. Elas correm, saltam, dançam, cantam. A *manía* é uma folia furiosa que arrebatava a todos e os retira do mundo civilizado, característica que também influi na fuga para a montanha presente na tragédia *As Bacantes* a que nos referimos anteriormente. A loucura dionisíaca inverte toda a ordem, temporariamente rompendo com as regras e costumes estabelecidos. Delimitamos então, tomando por parâmetro as características da *manía*, as categorias *êxtase*, *ambiente rural/selvagem* –

⁶² EURIPIDES. *A Bacantes*, vv. 704-712.

⁶³ DARAKI, op. cit. p. 23.

⁶⁴ Jeanmaire aponta o exemplo de *Lýssa*, personificação do acesso frenético, da folia furiosa e do transe; in JEANMAIRE, op. cit., p. 111.

que também está relacionada á natureza vegetal e a categoria *caracteres vegetais* – e *transformação física e/ou de comportamento*. O ambiente rural/selvagem é um espaço em que a atuação das *backai* é esperada. É o terreno do selvagem e do desordenado, do *Outro*. *Êxtase e transformação física e/ou de comportamento* são categorias que foram escolhidas porque evidenciam as mudanças ocasionadas pelo delírio dionisiaco no cultuador.

A *manía* é a força por trás da construção do “corpo dionisiaco”. Como principal característica deste corpo temos o movimento. O corpo dionisiaco é um corpo imbuído de movimento. Na cerâmica ática observamos as personagens em movimento, elas com freqüência dançam. O movimento é uma característica marcante do dionisismo, e podemos novamente citar como exemplo a tragédia de Eurípides, *As Bacantes*. Nesta peça as bacantes correm na montanha, levantam aos saltos, a própria montanha treme, se faz bacante.⁶⁵ O movimento é intrínseco ao ideal de potencial de vida e de crescimento, de exaltação, e por isso, intrínseco ao dionisismo. Demarcamos assim duas outras categorias de busca, *movimento* e *corpo dionisiaco*. Buscaremos na tragédia *As Bacantes* e nas imagens de que dispomos signos referentes ao movimento e ao corpo característico dos cultuadores de Dioniso. Nesta ultima categoria iremos nos concentrar nas partes do corpo que são importantes como signos dionisiacos, a saber: o pé, o falo, o coração.

A última categoria que levantamos após um contato preliminar com os documentos é a de *temporalidade*. Como dissemos anteriormente, as festividades em honra a Dioniso se concentravam no inverno, estação característica de Dioniso.⁶⁶ Acreditamos que o culto dionisiaco era controlado pela *pólis*, e a informação de que o inverno concentra as festividades nos leva a considerar o tempo como um dos mecanismos de controle. Quando o culto das bacantes podia ocorrer é uma questão importante que nos trará informações sobre o modo como a cidade lidava com estas cultuadoras.

A relação entre o dionisismo e o teatro é outro ponto que devemos considerar, apesar deste não ser central para nossa pesquisa. Muito se discute se o culto a Dioniso foi o lugar de “origem” da tragédia e se o teatro era uma ocasião prioritariamente religiosa. Discordando desta posição temos o artigo de Scott Scullion, *Nothing to do*

⁶⁵ EURIPIDES. *A Bacantes*, vv. 726-727.

⁶⁶ Sobre a relação de Dioniso com o inverno ver JEANMAIRE, op cit., p. 36-38. Sobre as festividades da cidade de Atenas ver PARKE, op. cit..

with Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual, em que o autor afirma que a tragédia não deve ser vista como um ritual religioso ligado à Dioniso.⁶⁷ Neste ponto o autor concorda com Jacqueline de Romilly que, apesar de crer que o caráter sagrado do teatro é incontestável, acredita que a tragédia deve ser vista e tratada como gênero literário, e não como manifestação religiosa.⁶⁸

A “origem” do teatro e da tragédia não é, para esta pesquisa, uma questão central, mas o é a abordagem da tragédia como objeto político. O teatro é uma atividade cívica, plenamente imbuída dos valores *políades* e influenciada pelos problemas e questões enfrentados pela *pólis*. P.J. Rhodes defende que a tragédia não era particularmente ligada à democracia e aos ideais democráticos, mas conectava-se sim à *pólis* e as questões referentes a esta particular formação político-social.⁶⁹ Quer fosse relacionada à *pólis* ou à *pólis* democrática, o fundamental é que o teatro era um espaço de representação. Romilly se refere a uma forma de comunicação entre cidadãos.⁷⁰

O mesmo pode ser dito sobre as imagens encontradas na cerâmica ática. As imagens são representações, são construções intelectuais e a sua “leitura” possibilita atingir uma esfera social da *pólis*. Por isso cabe abordar a imagem com o mesmo afinco e critério com que se aborda um texto.⁷¹ Deste modo, a imagética grega deve ser considerada como um meio de produção e de transmissão de valores e práticas.

Teatro e vasos de cerâmica, meios tão diversos, cumprem então um papel próximo. Tanto nos palcos quando nas oficinas dos artesãos a *pólis* é representada. Os desejos, medos anseios, valores e tabus da *pólis* de Atenas são expressos nestes dois diferentes suportes que são, ao fim, uma forma de comunicação e de veiculação dos signos e referenciais conhecidos por esta população. Por isso estes documentos revelam-se valiosas fontes de acesso à sociedade ateniense do Vº século a.C..

Selecionamos um vaso para analisar de modo a aplicar as categorias que elencamos até o presente momento. Optamos pelo vaso 1 do nosso corpus de cerâmica de figuras vermelhas, listado no anexo 1. O vaso em questão é um *stamnos* de figuras vermelhas datado de 420 a.C.. Este vaso faz parte do conjunto denominado “vasos de

⁶⁷ SCULLION, Scott. Nothing to do with Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual. in *The Classical Quarterly*, Volume 52, Number 1, Oxford University Press, 2002, pp. 102-137.

⁶⁸ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p.19.

⁶⁹ RHODES, P.J. Nothing to do With Democracy: Athenian Drama and the Polis. in *The Journal of Hellenic Studies*, Volume 123, 2003, pp. 104-119.

⁷⁰ ROMILLY, 1998, op. cit., p. 14-15.

⁷¹ SCHMITT-PANTEL, P. et THELAMON, F. Image et Histoire: Illustration ou Document. in *Image et Céramique Grecque*. Actes du Colloque de Rouen 25-26 novembre 1982. Rouen : Publications de L’Université de Rouen, 1983, pp. 9-20, p.9-10.

Lenéias”, *corpus* organizado por August Frickenhaus em 1912, a que tivemos acesso por intermédio do trabalho de Françoise Frontisi-Ducroux.⁷² Esta autora analisou a máscara que forma a efígie de Dioniso comumente representada neste *corpus*. Trata-se de uma máscara coroada de hera ou flores e fixada a um pilar adornado. Jeanmaire já apontava que Dioniso é com freqüência representado desta maneira nos séculos VI e V a.C., o que apontaria, segundo o autor, para uma possível prática ritual.⁷³ Muitas das imagens presentes em nosso *corpus* imagético apresentam este tipo de efígie de Dioniso, ou alguma variação representativa do mesmo – a máscara aparece sozinha, sem o pilar, e ladeada por cultuadores.

Optamos por este vaso por ter observado que ele apresenta características comuns a diversos dos vasos do nosso *corpus* de cerâmica ática de figuras vermelhas. Não apenas a efígie de Dioniso formada pelo pilar e a máscara, em posição central, mas também as personagens femininas e o comportamento das mesmas são significativos de nosso *corpus*.

Imagem 1a – Rito das Backaí em torno do Dioniso pilar.



Na imagem 1a vemos ao centro a efígie de Dioniso mencionada anteriormente, formada por uma máscara presa a uma coluna, vestida e coroada e enfeitada com ramos e folhagens. O Dioniso-pilar localiza-se exatamente no centro da imagem,

⁷² FRONTISI-DUCROUX, 1991, op. cit..

⁷³ JEANMAIRE, op. cit., p.6-11.

estabelecendo o eixo de simetria da mesma e do vaso em que esta se encontra.⁷⁴ Localizada em frente à coluna/efígie temos uma mesa com dois *stamnoi* sobre ela. Nas extremidades esquerda e direita vemos motivos vegetais ou folhagens. De cada lado da efígie pode-se ver duas mulheres, todas as quatro vestidas com *chiton* e coroadas com hera. A primeira mulher à esquerda segura dois tirsos, um em cada mão, tem o braço esquerdo levantado sobre a cabeça, e pelo desenho dos pés, nota-se que ela está em movimento. A mulher seguinte, do lado da coluna e à esquerda, serve a bebida do *stamnos* com um *kyathos*. Do lado direito da efígie uma mulher, a mais próxima da mesa com o *stamnos*, toca um instrumento musical que identificamos como o *tu/mpanon*.⁷⁵ Na extrema direita a última mulher segura dois tirsos, um em cada mão, e tem o braço direito elevado sobre a cabeça, que esta jogada para trás. Novamente, o desenho dos pés parece indicar movimento.

Estão presentes nesta imagem as categorias elencadas anteriormente. *Caracteres vegetais* são observados nos motivos que adornam as laterais do vaso, observadas nas bordas da imagem 1a, e também nas coroas usadas pelas quatro mulheres representadas e sobre a máscara da efígie. As coroas das bacantes e da máscara de Dioniso são feitas de hera. Da mesma maneira os ramos e folhagens que adornam o ídolo do deus também podem ser identificados como hera.⁷⁶ Duas das bacantes são representadas dançando, o que se percebe pelos braços levantados, pela cabeça jogada para trás e pelos pés que percebemos que indicam movimento – dança. A bacante tocando o instrumento também deixa transparecer a idéia de movimento, pela posição da cabeça, pelos pés e pelo modo como seu *chiton* é representado – nota-se que ele está mais próximo da representação das vestes das duas bacantes que são vistas dançando. Os pés e a cabeça jogada para trás são evidência do *corpo dionisíaco*, sendo também sinal de *transformação física* e de *movimento*. A cabeça jogada para trás é ao mesmo tempo um indicador de *êxtase*. A única bacante que não parece se mover é a segunda à esquerda, próxima ao pilar. Esta serve bebida do *stamnos* da esquerda. A manipulação de bebida por mulheres pode ser considerada também uma indicação de *transformação física e/ou de comportamento*.

⁷⁴ Sobre a importância da simetria ver DURAND, Jean-Louis. *Sacrifice et Labour en Grèce Ancienne. Essai d'anthropologie religieuse*. Paris-Rome: Éditions La Découverte – École Française de Rome, 1986, p. 90-95.

⁷⁵ BÉLIS, Annie. Musique et Transe dans le Cortège Dionysiaque. in *Transe au Théâtre. Actes de la Table Ronde Internationale Montpellier, 3-5 mars 1988*. Cahiers Du Gita n° 4 – Décembre 1988, pp. 9-29, p. 13. Na peça *As Bacantes* este instrumento é mencionado como um “*redondo e denso tambor*” (v.125).

⁷⁶ LISSARAGUE, Fr. *Vases Grecques: Les Athéniens et leurs Images*. Paris: Hazan, 1999. p.200.

A imagem 1a apresenta quatro das *unidades formais mínimas* que listamos como indicadores importantes de características dionisíacas no ritual das bacantes. Observemos a imagem 1b, verso do vaso 1. Na imagem 1b temos quatro mulheres, todas vestidas com o *chiton* e com coroas de hera nas cabeças. Nas extremidades da cena percebemos motivos vegetais. As quatro se movem da direita para a esquerda, sendo que a terceira está voltada para trás. A primeira mulher, à esquerda, toca a dupla flauta. A segunda carrega um tirso na mão direita e tem a cabeça jogada para trás. A terceira está voltada para a direita, apesar de se mover para a esquerda como as outras, e toca um *tu/mbanon*. A quarta e última mulher não pode ser vista com clareza, mas parece vestir também um *himation* e carrega um tirso.

Imagem 1b – Procissão das *Bacchai*.



1b

Novamente podemos observar nesta imagem a presença de grande parte das categorias que selecionamos. As bacantes representadas parecem estar em *movimento*, o que se percebe em parte pelos pés. Além disso, neste caso a imagem parece retratar uma procissão. Todas as mulheres se movem, em fila, na mesma direção, da direita para a esquerda. Duas, a primeira e a terceira, tocam instrumentos musicais, e duas, a segunda e a quarta, carregam o tirso.⁷⁷ Podemos contar então as categorias *movimento* e *caracteres vegetais*. As cabeças jogadas para trás e os pés são indicadores do *corpo dionisíaco*. Sendo que as primeiras também podem ser consideradas sinal de *êxtase*.

⁷⁷ Na tragédia *As Bacantes* o tirso é referido como “*hederoso dardo*” (v.25) e “*bordão hederoso*” (v.363), ele é usado como arma pelas *backai*, mas permanece ligado a natureza e a fecundidade. Quanto a música e aos instrumentos, o “*redondo e denso tambor*” (v.125) e as “*flautas frígias*” (v.127-128), enlouquecem os cultuadores, levam-lhes ao transe (vv.120-141).

Selecionamos também uma pequena passagem da tragédia *As Bacantes* de Eurípides para contrastar com a análise das imagens. A passagem em questão é a fala do coro das *backaí*.

*“Ah! Nos coros a noite toda
porei o brilhante pé
dançando a Baco, lançando
garganta ao céu orvalhado?
Como a corça a brincar
nos verdes prazeres do Prado
quando escapa a pavorosa
caçada, livre da matilha,
além de bem urdidadas redes,
e o caçador a açular
se vai na corrida dos cães?
A custo e no rápido curso
De procelas corre planície
à beira do rio, jubilosa
longe dos homens, por entre
folhas da floresta frondosa.”⁷⁸*

Como declaramos anteriormente, com a documentação textual procederemos de acordo com o método de Françoise Frontisi-Ducroux no livro *Dédale: Mythologie de l'Artisan en Grèce Ancienne*⁷⁹. Usaremos as mesmas categorias que aplicamos as imagens para formar quadros de análise onde os termos presentes nas obras serão listados. Os quadros de análise estão localizados no anexo número 3.

Nesta passagem encontramos todas as categorias que listamos. O *corpo dionisíaco* é mencionado logo no segundo verso, quando se fala do *pé*. Temos várias alusões ao *ambiente rural/selvagem*, quando se fala dos *prazeres do Prado*, da *planície à beira do rio*, da *floresta frondosa*. Estes espaços apontam para o distanciamento do centro urbano (*ásty*), da ordem. O texto refere-se claramente de um espaço *longe dos homens*,

⁷⁸ EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv. 862-876.

⁷⁹ FRONTISI-DUCROUX, F. *Dédale: Mythologie de l'Artisan en Grèce Ancienne*. Paris: François Maspero, 1975.

isto é, longe do espaço da cultura, regido por regras sociais. Quando fala destes espaços o texto também expõe *caracteres vegetais* - *por entre folhas da floresta frondosa*. Sinais de *movimento* também aparecem a todo o momento, seja à dança ou a corrida. Temos uma referencia ao *êxtase* quando se fala em lançar garganta ao céu orvalhado, ato idêntico a jogar a cabeça para trás. Quanto a *transformação física e/ou de comportamento*, no verso 866 as bacantes expressam o desejo de estar na natureza como corsas. Este não é o único momento na peça em que o comportamento das bacantes é comparado ao de animais, o que indica uma marcante mudança de comportamento. Novamente uma fuga do que se considera temperante. Por fim, no quesito *temporalidade*, no primeiro verso o coro situa suas ações no período noturno - *noite toda, pannuxi/oij*.

Encontramos também na documentação textual as categorias/unidades que selecionamos para nossa análise. A tragédia de Eurípides mostra uma opção de controle social sobre o rito das bacantes, situando-o na fronteira, na *margem*, onde a transgressão pode ocorrer sem acarretar risco para a comunidade. As imagens da cerâmica ática aparentam inicialmente negar esta afirmação, uma vez que o que pudemos observar no vaso analisado acima parece indicar que o rito das bacantes ocorria em um santuário ou próximo a ele. É a presença de uma coluna – onde é fixada a máscara – que nos leva a esta afirmação. De acordo com Jean-Louis Durand a coluna demarca o espaço do santuário.⁸⁰ Mas ainda assim podemos afirmar que as *backai* têm sua atuação restrita à *margem*. É precisamente a realização do rito dentro de um santuário que faz com que este seja, ainda que temporariamente, um espaço marginal dentro da *pólis*. Os indivíduos *constroem* o espaço que habitam, atribuindo a ele significado e uma função dentro da cidade.⁸¹

⁸⁰ DURAND, op. cit., p. 91.

⁸¹ DA MATTA, op. cit., p. 33.

Considerações finais do capítulo

As representações estabelecem com seu objeto uma relação simbólica de substituição. O símbolo toma o lugar do objeto, o representando. Assim, seus suportes convertem-se em espaços de representações que exprimem as características das sociedades que os produzem e consomem. A cerâmica ática de figuras negras e vermelhas e o teatro constituíam espaços de representação em que o corpo e o comportamento dionisiacos eram elementos, signos e significados, aceitos pela comunidade. Ao mesmo tempo o ritual das bacantes observado nestes documentos modificava o espaço, criando, mesmo que em plena *ásty*, um espaço singular – a *margem* - um espaço de *transgressão autorizada* que circunscrevia as manifestações dionisiacas. Deste modo, a *pólis* evitava um *miasma* e realizava um culto que permitia que o *Outro* aflorasse e fosse vivido pelos seus cidadãos.

Capítulo 2

Os espaços transitados pelas *Backaí*.

A *pólis* é uma construção social, quer consideremos o espaço urbano - *ásty* - ou rural - *chôra*. Não podemos considerar apenas o espaço como um dado, uma malha natural em que vivem os homens. Na medida em que é habitado, interpretado e transformado pelos seres humanos o espaço é construído. Este é um processo contínuo e que ocorre em duas direções.⁸² O que faremos neste capítulo é problematizar a relação entre as *backaí* e o espaço *políade*, levando em consideração a circulação deste cortejo dionisíaco pelos espaços público e privado na cidade de Atenas no Vº século a.C.. Tratamos no Capítulo 1 da questão da espacialidade *políade*, assunto em que nos baseamos nas noções de Neyde Theml.⁸³ Assim sendo tomamos o público como o espaço da *pólis*, e o privado como o espaço do *oîkos*, da casa.

Inicialmente é importante demarcar que tratamos de espaços, posto que todo espaço é heterogêneo. Não nos referimos ao fato do território cívico da *pólis* de Atenas no Vº século ser formado por dois espaços distintos, opostos e complementares - o público e o privado, o campo e a cidade. Neste sentido já afirmamos nossa concordância com a tese de Neyde Theml, segundo a qual público e privado formaram uma esfera tensional na Atenas do VIIIº ao IVº séculos.⁸⁴ O espaço é heterogêneo porque é afetado

⁸² O espaço é ao mesmo tempo produto e produtor. LEFEBVRE, op. cit., p. XX-XXI.

⁸³ THEML, op. cit..

⁸⁴ THEML, op. cit., p. 9.

por redes de relações sociais diversas que delineiam “lugares” específicos.⁸⁵ O que desejamos salientar é que o espaço *políade* ateniense não apenas era formado por estas duas esferas distintas, mas podia ser percebido de maneiras diferentes por setores diferentes da sociedade. A *agorá* não era pensada e utilizada da mesma maneira por um cidadão e por um meteco. O espaço pode ser interpretado de diferentes maneiras dependendo dos grupos atuantes, do momento e da forma como é ocupado. Referimo-nos no presente trabalho ao espaço transformado pelo rito das bacantes na Atenas do Vº século.

É importante considerar que em determinadas circunstâncias uma visão de mundo, uma maneira de interpretar o espaço em que vivemos, pode sobrepujar outras. Tornando-se assim momentaneamente central para a sociedade em que foi criada. Este é um processo em que uma parte temporariamente *engloba* o todo.⁸⁶

Neste capítulo nos concentraremos no modo como as bacantes interpretam e constroem o espaço. A maneira como o rito das *backaí* transforma o espaço *políade*. É nossa hipótese que as representações teatrais e as cenas de vasos dos corpos e do comportamento das *backaí* nos permitem verificar uma opção de controle social da *manía*. As bacantes são representadas no espaço da *margem* (bosque, montanhas), da fronteira, em oposição aos espaços da *ásty/ agorá* – espaços masculinos, regidos pela medida/ equilíbrio, do debate e da política. Destacamos ainda que apesar das representações das *backaí* transferirem a atuação das mesmas para a *margem*, o ritual das bacantes na Atenas do Vº século circulava tanto no espaço público quanto no privado, disseminando comportamentos, gestos, maneiras de expor os corpos, adequados aos efeitos da *manía*, da loucura dionisiaca.

Levando em consideração nossas hipóteses decidimos dividir este capítulo em duas partes. Na primeira trataremos da questão da produção do espaço dionisiaco durante o ritual das bacantes, e da caracterização deste espaço nas representações da cerâmica ática, considerando as imagens desta como meio de comunicação social e construção de significado. Na segunda parte analisaremos a peça *As Bacantes* de Eurípidés, atentando para a questão da delimitação do espaço dos ritos das bacantes, um *espaço de transgressão*, e para o teatro como palco privilegiado da atuação/representação das bacantes na cidade.

⁸⁵ FOUCAULT, Michel. Of other spaces. in *Diacritics*, 16, 1986, pp. 22-27, p. 23.

⁸⁶ DA MATTA, op. cit., p.17.

2.1 - Espaço ritual representado na imagética.

Neste ponto de nosso trabalho iremos identificar os espaços e os momentos festivos/ rituais de ocorrência dos rituais das *backai* na Atenas do Vº século através das representações da cerâmica ática de figuras negras e vermelhas, levando em conta a circularidade dessas representações nos espaços público – *pólis* - e privado – *oïkos* -, assim como nos espaços urbano – *ásty* - e rural - *chôra*. Com a identificação destes espaços poderemos determinar de que maneira o ritual das bacantes era controlado pelo regime democrático ateniense no Vº século.

Observando inicialmente o nosso *corpus* imagético, catalogado nos anexos 1 e 2, não se pode apontar uma indicação clara do espaço em que os ritos representados ocorreram. De acordo com Dimitris Paleothodoros – que estuda os rituais dionisíacos *intra muros* em um artigo sobre o espaço público e o doméstico na imagética ática⁸⁷ - raramente o local onde um rito ocorria era explicitado nas representações da cerâmica ática do Vº século.⁸⁸ Entretanto, seguindo a metodologia de Claude Bérard, que nos leva a procurar as *unidades formais mínimas* que compõem uma imagem⁸⁹, e nos orientando também pelo trabalho de Jean-Louis Durand sobre o sacrifício na Grécia Antiga, onde o autor se utiliza, entre outros expedientes, da observação de signos representativos de marcos arquitetônicos para analisar as imagens de seu *corpus*⁹⁰, é possível identificar os espaços em que as *backai* realizavam seus ritos.

Observemos agora o vaso 8 do nosso anexo de cerâmica de figuras vermelhas, organizada no anexo 1. Trata-se de um *stamnos* de figuras vermelhas datado de 460-450 a.C.. Na imagem 8a, localizada no centro temos a coluna adornada com máscara e ramos ou folhagens que forma a efigie de Dioniso. A frente da coluna uma *trapeza* com dois *stamnoi*, um de cada lado, e entre eles objetos que não são plenamente identificáveis, mas que podem ser compreendidos como algum tipo de oferenda se considerarmos o contexto em que se encontram. De cada lado do Dioniso-pilar vê-se uma mulher. A da direita segura um *skýphos* na mão esquerda. A mulher da esquerda também segura um *skýphos* com a mão esquerda, e com a direita serve bebida do

⁸⁷ Utilizamos a definição de imagética de Claude Bérard: “A *imagética* é constituída por todas as imagens sobre centenas de milhares de vasos produzidos em Atenas no curso do VIº, Vº e IVº séculos.” in BÉRARD, 1983, op. cit., p. 5. Tradução própria.

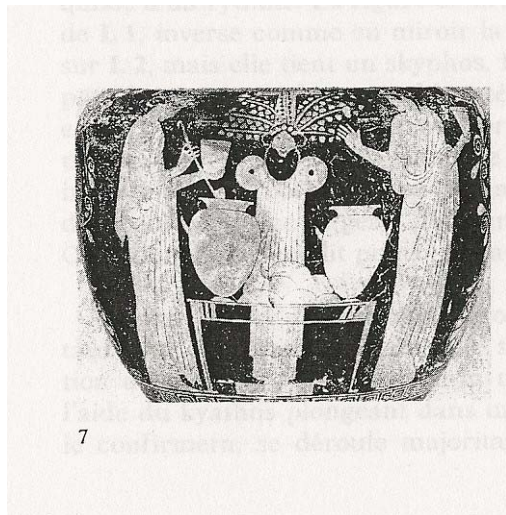
⁸⁸ PALEOTHODOROS, op. cit., p.231.

⁸⁹ BÉRARD, 1983, op. cit..

⁹⁰ DURAND, op. cit..

stamnos a sua frente com um *kyathos*⁹¹. Também percebemos folhagens nas extremidades da imagem.

Vaso 8 – Imagem a – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.



8a

Podemos identificar nesta imagem duas das categorias – *unidades formais mínimas* – que listamos no primeiro capítulo.⁹² Podemos considerar a manipulação de bebida por mulheres como uma *transformação física e/ou de comportamento*, e as folhagens presentes na imagem são *caracteres vegetais*.⁹³ A posição central da efigie de Dioniso divide a imagem em duas metades não espelhadas, mas muito próximas em sua concepção. A efigie da divindade é o eixo de simetria da imagem.⁹⁴

Na imagem 8b vemos três mulheres se movendo para a direita. Todas as três personagens se encontram descalças e vestidas com o *chiton* e o *himation*. A primeira mulher, na esquerda da cena, está voltada para a direita. Ela tem o olhar fixo no solo, a mão direita sobre o peito e o braço esquerdo esticado em direção ao solo, com a palma da mão aberta voltada para baixo. A mulher do centro mantém o braço direito oculto sob as vestes e com a mão esquerda carrega um tirso. Este está apoiado em seu ombro.

⁹¹ O *kyathos* é um utensílio semelhante a uma concha. DURAND, Jean-Louis. e FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Idoles, Figures, Images: Autour de Dionysos. in *Revue Archéologique*, Fascicule 1, 1982, Paris-PUF, pp. 81-108, p. 87.

⁹² Ver Capítulo 1, sub – tópico 1.4 - O Teatro e a Cerâmica como Espaço de Representação da Transgressão das Bacantes.

⁹³ Em algumas imagens, como no vaso 1 do anexo1, analisado no primeiro capítulo, as folhagens que constituem as coroas e adornam a efigie podem ser identificadas. Em outras, como nas imagens 8a e 8b, não é possível determinar que espécie de planta é representada.

⁹⁴ Em sua análise do sacrifício Jean-Louis Durand afirma que a simetria era utilizada pelos pintores nas representações na cerâmica ática para expressar a ordem necessária ao espaço sacrificial. Não refutamos a idéia de que a simetria aparenta expressar um espaço/tempo ordenado, mas questionamos a análise da *intenção* dos artesãos antigos. DURAND, op. cit., p. 95.

Esta mulher olha para o alto e também está voltada para a direita. A mulher à direita da imagem caminha para a direita, mas olha para a esquerda e para baixo, repetindo o gesto da primeira personagem, com o braço direito esticado e a palma da mão aberta em direção ao solo. Ela carrega um *skýphos* na mão esquerda.

Vaso 8 – Imagem b – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.



Como dissemos anteriormente, os signos observáveis nestas imagens não parecem apontar para um espaço particular onde poderia ter ocorrido o rito representado. Procuramos aqui signos que poderiam representar um ambiente público ou privado. Similar a outras imagens de nosso *corpus*, as cenas deste vaso não tem indícios claros que façam referência a espacialidade *políade*. Podemos listar aqui a presença da *trapeza* e da coluna, que adornada forma a efigie de Dioniso, como elementos que nos remeteriam automaticamente ao *oikos*, mas este não é o único espaço na *pólis* onde se encontram aqueles signos representados. A coluna é um objeto arquitetural de importância na análise de Jean-Louis Durand. Para este autor a coluna representada delimita o espaço do santuário.⁹⁵ Entretanto, é importante salientar que este autor não estuda o ritual das bacantes, ou mesmo qualquer outro rito ou aspecto do dionisismo, mas sim o sacrifício na Grécia Antiga, o que torna necessário observar com alguma cautela suas afirmações, uma vez que, ainda que sejam pertinentes ao estudo sobre sacrifício, elas podem não se aplicar ao rito das *backai*. Contrapondo-se a Durand, Dimitris Paleothodoros atribui à arquitetura um papel relativamente limitado na

⁹⁵ DURAND, op. cit., p. 91 e p. 94.

imagética ática, apesar do autor usar uma classificação baseada em elementos arquitetônicos como ponto de partida para a definição do objeto de sua pesquisa.⁹⁶

Mesmo dentro de sua análise das imagens de sacrifício Durand não toma a presença de uma coluna como a certeza de que o espaço cerimonial está delimitado.⁹⁷ Neste sentido é o contexto, isto é, a totalidade da imagem, que pode nos permitir aferir o significado de um determinado signo. Voltamos então à metodologia de Claude Bérard, segundo a qual as *unidades formais mínimas* existem apenas sob a forma de combinações. Qualquer sentido só pode ser construído em relação a outras imagens ou *unidades formais mínimas*.⁹⁸

Levando em conta as imagens que temos em nosso *corpus* devemos concordar com Paleothodoros e não atribuir a elementos arquiteturais uma grande relevância nas cenas referentes às bacantes na imagética ática de figuras negras ou vermelhas. A coluna que compõe a imagem de Dioniso é a única referência à arquitetura que se repete com frequência em nossos *corpora*, tanto no de figuras vermelhas quanto no de figuras negras. Entretanto, devemos considerar a importância da coluna por dois motivos. Primeiramente, como elemento constituinte do ídolo da divindade de culto, a coluna tem um papel central no ritual representado. Adornada com uma máscara, vestida com um manto e adornada com ramos e folhagens a coluna estabelece, como dissemos anteriormente, o eixo da imagem, o foco da ação cultual. A posição e a atuação das outras personagens presentes nas imagens são, em todos os vasos selecionados e catalogados em nossos *corpora*, direcionadas ao Dioniso-pilar ou por ele influenciadas. Mesmo as cenas do verso dos vasos aparentam ter sua ordem estabelecida pela efígie de Dioniso.⁹⁹ A imagem de Dioniso é o ponto central das imagens que estudamos mesmo quando esta é representada de maneira diferente ou é ausente de uma cena. A falta da imagem do deus ou uma distribuição distinta desta ou dos elementos que a cercam deve ser considerada em relação ao *corpus*. A ausência ou variação de uma cena comum ao repertório de *cenar tipo* de um mesmo *corpus* é também uma mensagem plena de

⁹⁶ O autor pesquisa as imagens do thiaso *intra muros*. PALEOTHODOROS, op. cit., p. 232.

⁹⁷ Na análise de um vaso em particular, fig. 18c, Durand afirma que as colunas representadas não delimitam o espaço do santuário, mas “*sublinham com seu paralelismo o equilíbrio da simetria*”. DURAND, op. cit., p. 94.

⁹⁸ BÉRARD, 1983, op. cit., pp. 9-10.

⁹⁹ O vaso 3 do anexo 1 é um bom exemplo. As *backai* representadas em ambas as faces aparentam formar uma única e longa procissão a partir do Dioniso - pilar.

significado.¹⁰⁰ Vejamos a seguir um vaso presente em nosso *corpus* de cerâmica ática de figuras vermelhas em que o Dioniso – pilar não é representado.

Vaso 4 – Imagem a – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.



4a

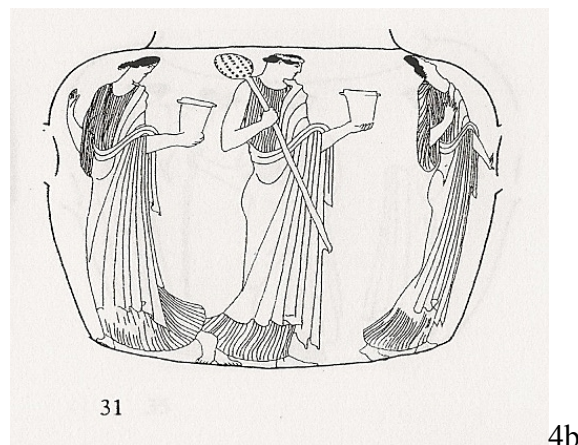
O vaso em questão é um *stamnos* de figuras vermelhas datado de 460 – 450 a.C.. Na imagem 4a temos três mulheres, todas vestidas com o *himation* e usando coroas de hera/flores. A mulher da direita, voltada para a esquerda, toca a dupla flauta - αὐλόν / αυλόων – e tem a sua frente um *stamnos* sobre uma mesa. A mulher do centro, voltada para a direita, usa um *kyathos* para servir bebida do *stamnos* em um *skyphos*. A mulher da esquerda, voltada para a direita, carrega um *skyphos*. Nas extremidades da imagem podemos perceber ramos ou folhagens. Na imagem 4b temos três mulheres se movendo em direção a direita da cena. Todas vestem o *himation*, e a mulher do centro usa uma coroa. A mulher da esquerda tem um cântaro na mão esquerda, e a do centro carrega um *skyphos* na mão esquerda e um tirso na mão direita.

As cenas presentes neste vaso são tipicamente dionisiacas e remetem ao ritual que tanto podemos observar em nosso *corpus* de figuras vermelhas. Na imagem 4a uma mulher toca a dupla flauta, instrumento presente nos cortejos dionisiacos cuja

¹⁰⁰ A autora trabalha com a variação de *cenar tipo* e a recombinação e de elementos presentes nas mesmas para a formação de novas *cenar tipo*. É importante lembrar que Sarah Peirce tem como *corpus* os “vasos de Leneias”, conjunto de vasos a que nos referimos anteriormente e que formam a maior e mais importante parte de nosso *corpus* imagético. PEIRCE, op. cit., p. 62.

sonoridade tem por função ajudar a alcançar o êxtase.¹⁰¹ Uma bacante tem um *skýphos* em mãos, o que é um indicador de manipulação de bebida.¹⁰² Outra pega bebida do *stamnos* com um *kyathos*. O *stamnos* sobre a mesa é o centro do rito, é para o conjunto mesa/*stamnos* que as personagens estão voltadas. A imagem de Dioniso não está presente, mas a mesa com o *stamnos* – que usualmente aparecem nas representações à frente da efígie do deus – toma seu lugar como centro da ação ritual. Apesar de uma ausência relevante, a cena não foge ao padrão que encontramos nos vasos de nosso *corpus*. O ambiente representado é bastante próximo do que encontramos no vaso 1, observado no primeiro capítulo, ou na imagem 8a que vimos anteriormente. A vestimenta e o comportamento das bacantes, a presença de instrumentos musicais comuns ao cortejo dionisíaco, o *stamnos* sobre a mesa, de onde bebida é servida e manipulada pelas *backai*. Com a exceção da falta da imagem de Dioniso o ritual representado não difere do que pudemos apreender do rito das bacantes a partir de nosso *corpus* imagético.

Vaso 4 – Imagem b – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.



O mesmo pode ser dito acerca da imagem 4b. A procissão das bacantes representada nesta cena não muda substancialmente nenhum dos parâmetros que encontramos em outros vasos da cerâmica ática com o tema das *backai*. A vestimenta – *chiton* e *himation* – a coroa de flores ou hera, o tiro e os *skýphoi* são signos recorrentes nas faces dos vasos. Na cena anterior a ausência do Dioniso – pilar marcava uma diferença em relação ao resto do *corpus*, ainda que concluamos que o ritual não é

¹⁰¹ BÉLIS, op. cit., p.10.

¹⁰² Referimo-nos em mais de uma ocasião a *manipulação de bebida*, preferimos esta expressão para postergar a discussão sobre a relação entre as *backai* e a bebida, que abordaremos futuramente.

representado de maneira fundamentalmente diferente por causa disso. Na cena da procissão não apenas podemos dizer que se trata do mesmo ritual representado nos outros vasos, como podemos afirmar que observamos variações de uma mesma *cena tipo*.

O papel da efigie de Dioniso na representação é o primeiro motivo para pensarmos com mais atenção na importância da coluna. Em segundo lugar, ainda que permaneçamos tratando da centralidade do Dioniso – pilar, devemos considerar que a própria construção da efigie do deus depende de um objeto arquitetônico, a coluna. O processo de formação do ídolo representado envolve o ato de vestir e adornar uma coluna que recebe a máscara. Partindo do pressuposto de que é necessário que haja uma coluna para que o culto seja possível, uma vez que a construção da imagem de culto requer uma, podemos inferir que o rito representado pelas cenas de cerâmica ática em nossos *corpora* ocorre em ambiente urbano. Aparentemente poderíamos confirmar esta hipótese, mas um empecilho se faz presente. Não podemos afirmar com certeza que o ritual das *backai* representado não ocorreu, por exemplo, em um santuário rural.¹⁰³ Tudo o que podemos concluir a partir da representação de um elemento arquitetônico é que o espaço em que ocorreu o ritual foi previamente transformado pelo homem, que algum tipo de construção foi ali erigido. Não poderíamos afirmar de que espaço se trata na cena. Estabelecer uma relação automática entre a presença da coluna e o espaço urbano seria precipitado e empobrecedor.

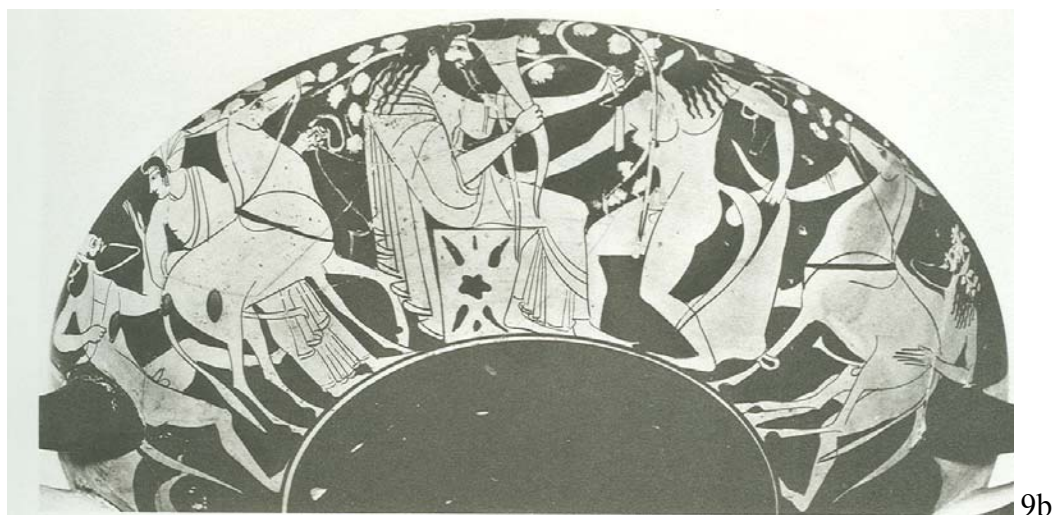
Uma vez que a presença da coluna não nos permite afirmar *a priori* que trabalhamos com a representação de um espaço urbano, é para o restante dos signos e caracteres presentes nas imagens de que dispomos que devemos nos voltar de modo a estabelecer qual espaço é contemplado nas imagens do rito das *backai*. Na tragédia *As Bacantes* de Eurípides as mulheres de Tebas são possuídas pela loucura como punição à cidade por ter se recusado a reconhecer Dioniso como um deus, filho de Zeus e de Sêmele. Tomadas pela *manía* de Dioniso as mulheres fogem da cidade, indo habitar a montanha. Lá, no sopé do Citéron, as *backai* cultuam ao deus em um ambiente selvagem, livre de homens. Neste espaço marginal as regras da cidade de Tebas não se aplicam, as leis humanas não cabem neste espaço. O alimento flui do chão, as mulheres correm descalças e dormem ao relento, sobre o abrigo de nada mais do que pedras e árvores. Bacantes caçam com as mãos, ao mesmo tempo em que amamentam filhotes de

¹⁰³ Esta é uma das hipóteses levantadas por Paleothodoros. Este autor também defende que os ritos representados na imagética ocorrem no *oikos*. PALEOTHODOROS, op. cit., p. 240.

feras em seus próprios seios. Mais do que tudo, estas mulheres correm, saltam e adoram Dioniso. Uma caracterização inicial das *backai* que podemos extrair da tragédia nos leva a buscar nas imagens um ambiente selvagem e desregrado, alheio às regras da *pólis*, a justa medida e a *sophrosýne*. Entretanto, os vasos observados até o presente momento não revelam estas características. Vasos que demonstrem sinais de uma maior transgressão dos ideais *políades* são uma exceção em nossos *corpora*.

As imagens 9b e 9c se encontram em uma taça de figuras vermelhas de cerca de 510 a.C., o vaso de número 9 do anexo 1, que se encontra catalogado o nosso *corpus* de cerâmica ática de figuras vermelhas. Na imagem 9b vemos ao centro Dioniso, vestido com um *chiton* e um *himation*, sentado em um banco e voltado para a direita. O deus segura um corno para beber com a mão direita e um ramo de vinha com a mão esquerda. À direita de Dioniso dois sátiros nus voltados em sua direção. O sátiro mais afastado segura um burro itifálico e tem uma coroa de flores na cabeça, o mais próximo segura um corno e um saco com a mão esquerda e com a direita toca o deus. À esquerda da representação de Dioniso temos uma mulher com um burro itifálico. O olhar da mulher está voltado para trás, olhando para um sátiro na extremidade esquerda da cena, que também a observa, e segura um corno com a mão direita. O ramo de vinha que Dioniso segura frente à face de um sátiro se espalha por parte da imagem, tocando as personagens mais próximas ao deus.

Vaso 9 – Imagem b – Taça de Figuras Vermelhas.



Na imagem 9c podemos observar seis personagens, três masculinos e três femininos. Na esquerda da cena vemos dois sátiros nus com coroas de flores ou hera nas

cabeças. Ambos estão voltados para a direita. A direita destes dois sátiros duas mulheres dançam, vestidas com *chiton* e *himation* e tocando o crótalos. A primeira mulher está voltada para a direita e a segunda, localizada mais próxima ao centro da cena, volta-se para a esquerda. Ao lado desta mulher um sátiro nu e itifálico tem o corpo voltado para a direita e a cabeça jogada para trás. Na cabeça uma coroa de flores ou hera. Ao seu lado uma mulher toca o crótalos, enquanto olha para a mulher na direita. A última mulher na extrema direita carrega um tirso e retorna o olhar da mulher anterior. A vinha se espalha pela cena.

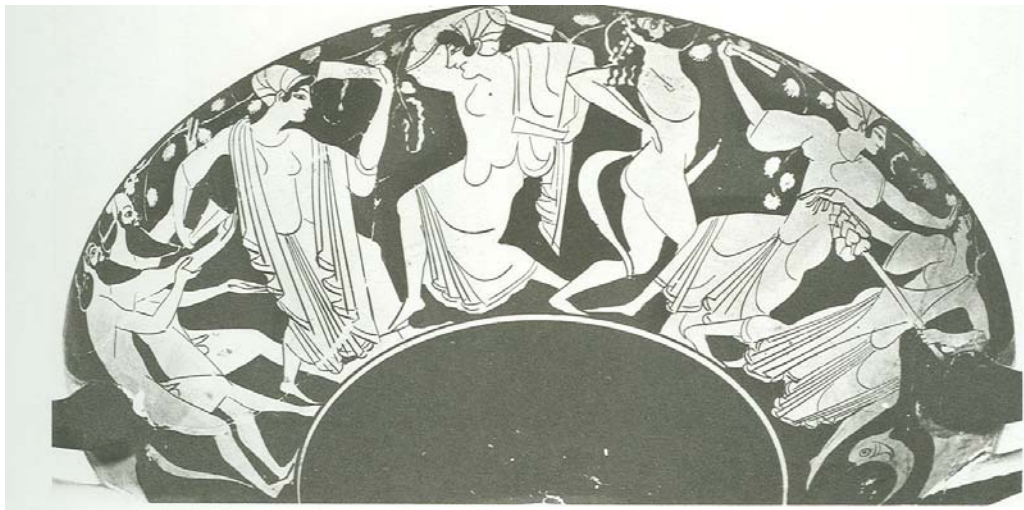
O vaso 9 apresenta diversos signos referentes as categorias que listamos anteriormente como *unidades formais mínimas*, e apresenta ainda elementos que não havíamos observado. As mulheres representadas neste vaso dançam e tocam o crótalos, instrumento musical típico da orquestra dionisíaca cuja sonoridade leva ao transe.¹⁰⁴ Com isso temos sinais de *movimento* e de *corpo dionisíaco*, uma vez que os braços jogados para trás e os pés em movimento aludem a esta categoria. Estes mesmos signos podem ser vistos como um indicador do *êxtase*, estado de possessão que se atinge em parte com a música e a dança. Quanto a *caracteres vegetais*, podemos contar como pertencente a esta categoria as coroas de hera ou flores nas cabeças dos sátiros e o ramo de vinha que o próprio deus segura e que se espraia pelas duas cenas. A videira e a hera, plantas quase tentaculares que se espalham pelas cenas que observamos, demarcam a energia vegetal e a fertilidade que caracterizam Dioniso.¹⁰⁵ No vaso 9 este papel é ocupado pela videira, que parte do deus e toca a todos, demonstrando o potencial de vida de Dioniso. O corno de beber aparece três vezes, o que poderíamos considerar como uma *transformação física e/ou de comportamento*, mas ele nunca é carregado por uma mulher. É Dioniso quem carrega um corno, no que é acompanhado por dois sátiros. São estes últimos que apresentam uma sexualidade exacerbada, que também indica uma transformação de comportamento. A presença de animais, os dois burros, e de sátiros podem ser interpretada como indicador de que as imagens do vaso representam um *ambiente rural/selvagem*. No que se refere à *temporalidade*, pode-se afirmar com segurança que o conjunto que observamos nas duas cenas desta taça ática situam a ação representada em um *tempo festivo*. Referimo-nos ao tempo festivo como entendido por Louise Bruit Zaidman, que o considera como um tempo/espaço que foge a ordem humana cotidiana, que tem seu tempo e suas regras a margem do tempo e das regras do

¹⁰⁴ BÉLIS, op. cit., p.10.

¹⁰⁵ LISSARRAGUE, op. cit., p. 200.

dia a dia, porque está em contato com o mundo sagrado dos deuses.¹⁰⁶ As cenas de cerâmica ática 9b e 9c mostram um espaço/tempo particular, temporariamente desconectado do mundo dos homens e da *pólis*. As personagens representadas estão em comunhão com o deus, compartilham mesmo de sua presença. A dança, a música e a sexualidade são permitidas e incentivadas. Encontramos nesta imagem uma representação mais próxima das *backai* que podemos observar inicialmente na tragédia.

Vaso 9 – Imagem c – Taça de Figuras Vermelhas.



9c

Entretanto, estas imagens carregam elementos que aparentemente não nos permitiriam tomá-las como documentação pertinente a prática cultural na Atenas do Vº século. Não temos neste vaso a representação de uma imagem de culto de Dioniso, é a própria divindade que observamos interagir com as mulheres e sátiros representados. A presença destes últimos também se torna um obstáculo. Sátiros são figuras míticas que podiam ser “imitados”, ter sua aparência e comportamento reproduzidos em peças teatrais e outras representações na *pólis* democrática. Mas o que vemos nos vaso não são homens interpretando sátiros, mas os próprios seres mitológicos. Deste modo poderíamos argumentar que o vaso 9 apresenta representações míticas e não aborda o ritual *políade*, não sendo então pertinente a nossa pesquisa. Porém, tal argumento seria precipitado. Ao analisar os “vasos de Lenéias” Sarah Peirce afirma que o que encontramos neste *corpus* é uma mistura de elementos míticos e culturais, e que não há oposição conceitual entre conjuntos de elementos reais ou irrealis em um contexto

¹⁰⁶ ZAIDMAN, Louise Bruit. *Le commerce des dieux. Eusebeia, essai sur la piété en grèce ancienne*. Paris: Éditions La Découverte, 2001, p. 22.

dionisiaco.¹⁰⁷ Acreditamos que esta afirmação não apenas é correta no que se refere aos “vasos de Lenéias” – *corpus* inicial desta dissertação – mas pode ser aplicada a imagética ática referente a Dioniso e seu *thiasos* como um todo. Tratando especificamente do objeto de nossa dissertação, Marie-Christine Villanueva Puig afirma que na construção imagética das *backái* se mesclam elementos míticos e cultuais.¹⁰⁸ Deste modo as cenas que compõem o vaso 9 de nosso *corpus* de cerâmica ática de figuras vermelhas não representam uma ação cultual ou festividade ocorrida em Atenas, e também não elaboram uma narrativa baseada em uma tradição mítica acerca de Dioniso e seu culto. O que temos nestas e nas outras cenas que utilizamos como documentação neste trabalho é uma mistura de referenciais tomados da tradição mítica e dos rituais e festividades realizados na cidade de Atenas.

Apesar de tomarmos a imagética ática como um amálgama de mito e rito da sociedade clássica ateniense, acreditamos ser possível apreender desta documentação as informações necessárias à nossa dissertação. Determinar qual a festividade representada nas cenas é uma tarefa difícil, talvez impossível, e também desnecessária. Uma representação cuja construção passe por assimilações e pelo uso de signos tão diversos e de origens tão distintas quanto à tradição mítica em suas várias vertentes e a enorme gama de rituais presentes na *pólis* do Vº século, quer seja imagética ou textual, não pode ser facilmente atribuída a uma festividade ou mito em particular. O número de fatores empregados na formulação de uma determinada mensagem, se considerarmos a representação na cerâmica como uma forma de linguagem¹⁰⁹, não nos permite reduzir cada elemento, cena ou conjunto de cenas a uma única fonte original. Acreditamos, em concordância com Jean-Louis Durand e Françoise Frontisi-Ducroux, que no lugar de um ritual preciso ou uma cerimônia em particular o que encontramos nos vasos áticos do Vº século é “*uma representação onde se combinam diversos dados, tirados do vivido ritual, em uma escolha eclética mas não arbitrária*”.¹¹⁰ Com esta afirmação os autores permanecem em uma linha de pensamento iniciada por H. Jeanmaire, que acreditava não ser possível determinar a “origem” cultual ou festiva das cenas da cerâmica ática referente ao dionisismo, pois estas representações não foram inspiradas

¹⁰⁷ PEIRCE, op. cit., p. 67.

¹⁰⁸ VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine. *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*. Paris: Les Belles Lettres, 2009, p. 25.

¹⁰⁹ PEIRCE, op. cit., p. 61. e SCHMITT-PANTEL e THELAMON, op. cit., p.9-10.

¹¹⁰ DURAND e FRONTISI-DUCROUX, op. cit., p. 83. Tradução própria.

em um culto ou imagem de culto específicos, mas em um tipo de ídolo e em uma certa forma de culto recorrente no dionisismo.¹¹¹

Na abordagem da documentação imagética partimos então do princípio que não devemos nos concentrar em uma possível “descoberta” da festividade ou cerimonial específico representado nas imagens. Tentar fazê-lo não apenas excederia o escopo e a proposta desta dissertação como se revelaria infrutífero. O caminho a ser adotado é a busca por signos que expressem não uma concretude ritualística ou herança mitológica, mas a busca por um sentido empregado na representação das bacantes. Tentar compreender a maneira como os gregos antigos – especificamente atenienses do Vº século a.C. - viam as *backai*, o modo como interpretavam e construíam as imagens que tinham destas personagens. É imprescindível observarmos o que tomavam por certo no comportamento e nas atitudes delas, o papel que tinham na sociedade e o que lhes era condenável e assim ameaçava a *pólis*. Neste sentido seguimos a orientação de Cornelia Isler-Kerényi que afirma “*que a intenção dos pintores de cerâmica não era fixar nas imagens uma seqüência de ações, mas de transmitir pela imagem, o sentido do ato ritual, uma mensagem sobre a relação dos oficiantes com o deus*”.¹¹² Toma-se então as cenas como um possível indicador da visão de mundo daqueles que as produziram, como uma forma de se compreender como estes interpretavam a *pólis* e seus habitantes. Em nosso caso, como as bacantes eram enxergadas pela população da Atenas democrática.

Não queremos dizer então que não é possível aferir de modo algum a maneira como os rituais das bacantes eram realizados ou o espaço onde eles ocorriam. Negar que possamos compreender a espacialidade dos ritos das *backai* seria negar a própria viabilidade de nossa dissertação. Apenas afirmamos que não obteremos ao final de nossa análise uma resposta definitiva que nos esclareça qual ritual é representado nas cenas de cerâmica ática de figuras vermelhas e negras que estudamos, pois acreditamos que estas fontes não nos permitem responder tal pergunta. O que as cenas de cerâmica nos permitem concluir é em que *tipos* de espaços as bacantes podiam realizar seus ritos, de que maneira a *pólis* exercia um controle sobre estes ritos se utilizando de uma delimitação espacial e como as *backai* interagiam e transformavam os espaços que habitavam. O que buscamos aqui é o espaço em que as *backai* e suas representações

¹¹¹ JEANMAIRE, op. cit., p. 12-13.

¹¹² Apesar de concordarmos com a hipótese da autora questionamos a afirmação acerca da intenção dos pintores de cerâmica antigos. ISLER-KERÉNYI, op. cit., p. 77. Tradução própria.

circulavam – público ou privado, rural ou urbano. Não temos como saber qual o santuário em que os ritos ocorreram, mas podemos a partir da cerâmica ática saber em qual dos espaços constituintes da totalidade poliade as *backai* atuavam.

Como dissemos anteriormente, na tragédia *As Bacantes* de Eurípides vemos as mulheres de Tebas afastadas da cidade, do espaço urbano – *ásty* - e da convivência com os homens. As *backai* abandonam o mundo cívico, civilizado, e passam a habitar a *margem*. Neste espaço, que no caso é uma montanha, o Citéron, as mulheres de Tebas cultuam em um ambiente selvagem a divindade que para lá as direcionou. As bacantes fogem às tarefas domésticas femininas e aos parâmetros comportamentais esperados. Correm, dançam e saltam descalças, caçam com as mãos e não se ferem frente às armas masculinas. Deste modo a tragédia deixa marcada a oposição entre natureza selvagem e espaço cívico, civilização e barbarismo, seguindo um critério importante na tradição mítica dionisíaca, mas se contrapondo a prática ritual, que não delimita claramente esta divisão.¹¹³ Nas cenas de cerâmica ática não encontramos inicialmente elementos que nos certificassem de uma posição ou outra. Concordamos que a presença do Dioniso - pilar, apesar de ser plena de significado e central as cenas de nossos *corpora*, não nos esclarece quanto a questão do espaço. O ritual pode ser realizado em um ambiente público ou privado, rural ou urbano, desde que haja uma construção humana, uma coluna. O Dioniso - pilar pode também ser uma referência ao nascimento do deus, “*a criança divina, nascida de Sêmele fulminada, é salva do incêndio do palácio de Cadmo, miraculosamente protegida pela hera que encerra as colunas*”¹¹⁴.

Segundo Cornelia Isler-Kerényi o ritual representado nos *stamnoi* áticos é efetuado por mulheres em um ambiente doméstico, tendo como objeto de culto uma efígie provisória do deus, o Dioniso - pilar. Para a autora é possível que não se trate de um ritual oficial em um ambiente preciso, mas uma cerimônia que poderia acontecer em lugares variados e com regras fluidas, pouco rígidas, como no caso de um ritual privado.¹¹⁵ As variações ritualísticas que observamos nas representações e o uso de uma imagem de culto provisória são dois argumentos importantes para demonstrar que o rito das *backai* era um rito doméstico, ou ao menos não era um rito cívico patrocinado e

¹¹³ PALEOTHODOROS, op. cit., p.240.

¹¹⁴ DURAND e FRONTISI-DUCROUX, op. cit., p. 81. Tradução própria.

¹¹⁵ ISLER-KERÉNYI, op. cit., p. 78.

organizado pelo regime democrático ateniense.¹¹⁶ Estes dois fatores podem ser observados também em outros tipos de vasos, como no vaso 7 de nosso anexo de cerâmica ática de figuras vermelhas. O vaso em questão é uma *Oinochoe* datada de cerca de 430 a.C.. Nesta cena temos uma variação da imagem de culto. Aqui a efigie do deus é formada por uma máscara de perfil colocada sobre uma mesa, adornada com hera e uma coroa também feita de hera. Esta imagem de Dioniso encontra-se próxima do centro da cena, dividindo a mesma. Na esquerda da cena temos um vaso – *calyx* - sobre uma *trapeza*. À esquerda da mesa com a efigie de Dioniso vemos uma mulher vestida com um *chiton* e com uma coroa na cabeça. Não fomos capazes de identificar com que material a coroa desta personagem foi confeccionada. Virada para a direita, ela segura um vaso. À direita da mesa com a máscara uma mulher, também vestida com um *chiton* e com uma coroa de hera sobre a cabeça, carrega uma bandeja com flores/folhagens como oferenda. Na extrema direita do vaso, em outro plano de perspectiva, vemos uma mulher apenas parcialmente, devido a danos sofridos pelo vaso. Ela veste um *chiton* e um *himation* e segura um objeto que somos incapazes de identificar com a mão direita.

Vaso 7 – Imagem a – *Oinochoe* de Figuras Vermelhas.



A cena apresenta os dois critérios enumerados por Isler-Kerényi. A imagem de culto é provisória e o ritual representado, tanto na ambientação quanto na ação das personagens, é diferente das cenas que observamos anteriormente. Em nossos *corpora*

¹¹⁶ A autora se refere a um ‘ritual oficial canônico’, preferimos não utilizar este último termo devido às implicações deste, que se aplica a uma religião centralizada e organizada, cujos fiéis se orientem por um dogma ou cânone, mas não a religião grega antiga. ISLER-KERÉNYI, op. cit., p. 78.

observamos duas *cenar tipo*, representações que são recorrentes e formam um conjunto. A primeira cena é composta pelo Dioniso – pilar, uma mesa com vaso ou oferendas, e bacantes que podem tocar instrumentos musicais, dançar e manipular bebida. A efigie do deus pode ocupar ou não o centro da imagem, mas é a partir dela que o ritual é organizado e as personagens são orientadas. A segunda cena tipo é a procissão, em que um grupo de bacantes pode ser representado dançando, tocando instrumentos musicais e manipulando bebida. Esta é a forma mais usual de representação em nossos *corpora*, mas encontramos variações destas *cenar tipo*, como os já apontados vasos sete e nove.

Nos vasos de figuras negras que selecionamos as *cenar tipo* descritas acima também apresentam poucas variações. No vaso 1 de nosso anexo 2, destinado a cerâmica de figuras negras, observamos o mesmo padrão de representação. O vaso em questão é um *skýphos* datado de cerca de 490 a.C.. Na imagem 1a' vemos ao centro a efigie de Dioniso formada pela coluna com máscara, sendo que esta se encontra de perfil, voltada para a direita. Do lado esquerdo do Dioniso–pilar se encontram duas mulheres, a mais afastada dança enquanto aquela localizada imediatamente ao lado da imagem do deus toca a dupla flauta. Do mesmo modo do lado direito temos duas mulheres. A mais próxima do Dioniso – pilar toca a dupla flauta e a mais afastada dança. Folhagens, possivelmente vinha, se espalham pela cena, tocando a efigie da divindade e as personagens. Apesar de não apresentar elementos como a *trapeza* com os *stamnoi* este vaso não foge a representação usual encontrada em nossos *corpora*.

Vaso 1 – Imagem a – *Skýphos* de Figuras Negras.



No que se refere à imagem de culto devemos concordar com Isler-Kerényi, a efigie formada pelo pilar adornado claramente é provisória. Mas a fluidez de regras de

que fala a autora não se comprova. As imagens da cerâmica ática que tem como tema as bacantes ou o dionisismo em geral, sejam de figuras vermelhas ou negras, realmente apresentam variações, mas dificilmente podemos atribuir estas a uma cerimônia com regras e espaços pouco rígidos. Em um contexto dionisiaco há pouca oposição conceitual entre o mítico e o ritual.¹¹⁷ Como afirmamos anteriormente as representações tendem a mesclar a tradição mítica e a experiência ritual *políade*, sendo esta a origem provável das variações e divergências que observamos.

Afastamos-nos também da hipótese de Paleothodoros, que afirma que as imagens nos orientam a um ambiente de festas privadas, nos santuários rupestres ou no *oikos*, distante deste modo da polarização entre natureza selvagem e espaço cívico.¹¹⁸ Apesar de concordar que as representações não apresentam uma polarização entre a *pólis* e o ambiente selvagem, nos vasos que analisamos até o presente momento não fomos capazes de discernir o espaço específico em que as *backai* atuaram. A recorrente representação da coluna que forma a efígie do deus não pôde ser tomada como critério de confirmação do espaço ritual. Da mesma maneira não podemos confirmar a localização das *backai* nos baseando em qualquer outro signo utilizado pelos pintores de cerâmica ática. Afirmar qual é a localização do rito das *backai* nos baseando em cenas de uma imagética cujas imagens são formadas a partir de um amálgama de elementos míticos e rituais apresenta obstáculos. As imagens que analisamos podem representar diversos mitos e rituais distintos. Não é possível identificar dentro deste *corpus* um único ambiente.

As cenas dos vasos parecem não demonstrar a localização dos ritos dentro do espaço *políade*. Todas as imagens que analisamos demarcam claramente um momento ritual, um espaço/tempo deslocado do cotidiano, o que torna este um espaço/tempo festivo. Durante a festa foge-se à ordem quotidiana para se estabelecer outra ordem dentro da cidade. É definido um espaço sagrado que é ritualizado pelo tempo da cerimônia. Este espaço é delimitado pelo percurso das procissões e rituais que abrem o *tempo festivo* e substituem o espaço da cidade por outro, ligando o centro urbano e o espaço rural – *ásty* e *chôra*. O espetáculo suspende o tempo cívico e modifica o espaço da cidade.¹¹⁹

¹¹⁷ PEIRCE, op. cit., p. 67.

¹¹⁸ PALEOTHODOROS, op. cit., p.240.

¹¹⁹ ZAIDMAN, op. cit., p.22-23.

As representações tendem a não explicitar o espaço da *pólis* em que o ritual ocorria porque o espaço/tempo dos rituais das *backai* era um *tempo festivo* e, portanto distinto do tempo/espaço quotidiano da *pólis*. Os ritos das *backai* transformam o espaço *políade*, criando na Atenas do Vº século um espaço que não é necessariamente público ou privado, *ásty* ou *chôra*, mas perpassa e interage com estes distintos espaços que constituem a totalidade *políade*. Este novo espaço é a *margem*, um espaço de *transgressão autorizada*, que *engloba* o público e o privado, o rural e o urbano, modificando e temporariamente substituindo ambos. Dioniso garante a ordem ao instituir os ritos urbanos que selam o pacto entre o deus e a cidade.¹²⁰ Mas é necessário controlar o rito, manter as bacantes sob a regulamentação do regime democrático ateniense. Deste modo, pintores de cerâmica ática retrataram as *backai* em um espaço distinto, demonstrando a sua ação ritual na *pólis*, mas a situando em um espaço seguro, demonstrando assim o quanto este rito, como o deus que lhe é objeto de culto, é excepcional, coloca o *Outro* em meio ao *Mesmo*, trazendo outro mundo para o centro de Atenas.

2.2 – As Bacantes de Eurípides – Transgressão autorizada no espaço de fronteira.

Neste ponto de nossa dissertação demonstraremos como a representação daqueles possuídos pela loucura tende a situá-los em um espaço distinto, separado da cidade, dos espaços da *ásty/agorá*. As cultuadoras de Dioniso, tocadas pelo deus e tomadas pela folia furiosa dele, são transferidas para um espaço diferenciado, a *margem*. Analisando a última tragédia de Eurípides, *As Bacantes*, acreditamos que é possível identificar nas representações teatrais uma opção de controle social da *manía* na Atenas do Vº século.

Aplicaremos à tragédia de Eurípides o método de Françoise Frontisi-Ducroux, exposto no livro *Dédale: Mythologie de l'Artisan en Grèce Ancienne*.¹²¹ Utilizaremos as mesmas categorias que aplicamos as imagens e apontamos anteriormente, a saber: *corpo dionisíaco*, *ambiente rural/selvagem*, *caracteres vegetais*, *temporalidade*, *movimento*, *êxtase* e *transformação física e/ou de comportamento*. Nossa metodologia consiste em listar, a partir do texto original grego e da tradução em língua portuguesa,

¹²⁰ PALEOTHODOROS, op. cit., p. 242.

¹²¹ FRONTISI-DUCROUX, 1975, op. cit..

os termos ou versos que contemplam as categorias elencadas. Deste modo construímos grades de leitura catalogadas em nosso anexo de número três.

O dionisismo penetra na ásty como uma iniciativa dos tiranos Pisistrátidas. De acordo com José Antonio Dabdab Trabulsi os tiranos buscam apoio no *Dêmos* para criar uma oposição aos *áristoi*. Como medida econômica tentam acabar com a crise agrária, distribuindo terras de “nobres” que tenham sido exilados ou mortos e apoiando os pequenos proprietários. No ambiente urbano os tiranos realizam grandes obras que empregam a população, garantindo sua subsistência. Não intervêm muito no campo político. Mantêm relações com a aristocracia, que continua com sua supremacia social, mas perde o monopólio político, e fundam o seu poder pessoal. Organizam manifestações coletivas que ajudam a afinar a consciência do *Dêmos*. Interferem na vida cultural e religiosa da cidade, uma vez que lhe faltam tradições legitimadoras desta categoria.¹²² É neste último aspecto que entra o dionisismo. Mas permitir a entrada de uma nova manifestação religiosa na *ásty* significa ter que controlar e administrar o novo culto. Na tragédia *As Bacantes* podemos observar a representação da assimilação do dionisismo pela cidade através do paralelo traçado com a epifania de Dioniso na *pólis* de Tebas. Para dar início a nossa análise observemos a passagem abaixo:

*“Primeiro em Tebas nesta terra grega
alarideei e atei a nébrida ao corpo
e nas mãos pus o tirso, hederoso dardo;
pois irmãs de minha mãe, as que menos deviam,
diziam que Dioniso não surgiu de Zeus,
que Sêmele, feita mulher por algum mortal,
atribuiu a Zeus o desacerto com o leito,
sofismas de Cadmo, assim Zeus a matou
porque mentiu núpcias, alardeavam elas.
Por isso, de suas casas eu as aguilhoei
com a loucura e habitam a montanha aturdidadas.
Obriguei-as a ter paramentos de meus trabalhos,
e toda a fêmea semente, quantas cadméias
mulheres havia, enlouqueci em seus lares:*

¹²² TRABULSI, José Antonio DabDab. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 74-76.

*junto com as filhas de Cadmo misturadas
sob verdes abetos correm por pedras sem teto.*¹²³

A passagem acima está no início da tragédia de Eurípides e é uma referência clara a um mito de resistência. Dioniso não é reconhecido como deus, e por isso pune a cidade de Tebas. Filho de Zeus com uma mulher mortal, Sêmele, ele tem sua divindade negada. A recusa em reconhecer e honrar Dioniso é ainda mais grave em Tebas, pois envolve sua família - *irmãs de minha mãe, as que menos deviam*. Como punição, Dioniso torna as mulheres de Tebas presas da loucura. É importante lembrar que o transe e a possessão regulamentados, instituídos pela cidade nos *thiasos*, são benéficos à cidade. O transe faz com que aqueles procuram o deus voluntariamente e prestam homenagem a ele reencontrem a idade de Ouro. Mas leva aqueles que o negam à “*confusão caótica de um horror aterrador*”.¹²⁴ Os cidadãos devem reconhecer Dioniso para que este lhes seja benéfico. Isso ocorre porque ele “*quer se fazer ver como deus, manifestar-se como deus aos mortais, fazer-se conhecer, revelar-se, ser conhecido, reconhecido, compreendido*”.¹²⁵ O preço a pagar por não aceitar Dioniso é ser preso pela *manía*, aguilhoado pela loucura. Na passagem acima as mulheres de Tebas são forçadas a cultuar Dioniso - *Obriguei-as a ter paramentos de meus trabalhos*. Elas são enlouquecidas e enviadas à montanha, elas passam a habitar um lugar ermo, selvagem. O último verso é uma clara alusão a este espaço - *sob verdes abetos correm por pedras sem teto*. Percebe-se nesta passagem a oposição cidade – grego – homem – *sophrosýne* – senhores *versus* montanha – bárbaro – mulher – *manía* – escravo que perpassa a tragédia.¹²⁶ Deste modo, logo no início da tragédia é demarcado o espaço das *backai*, das mulheres em frenesi, a saber, a *margem*. Observemos outra passagem da tragédia.

*“A tua mãe alarideou de pé no meio
das Bacas que do sono movessem o corpo,
mugidos qual se ouvem de cornígeos bois.
Elas repeliram dos olhos o vicejante sono,
saltaram erguidas em admirável harmonia*

¹²³ EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv. 23- 38.

¹²⁴ VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, p. 342.

¹²⁵ VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., p. 343.

¹²⁶ TRABULSI, 2004, op. cit., p. 185.

*jovens, velhas e virgens ainda sem jugo.
Primeiro soltaram os cabelos nos ombros,
recompuseram nébridas que tinham nós
do amarelo frouxos, e peles coloridas
cintaram com serpentes lingüejantes.
Nos braços tinham cabritos e bravios
filhotes de lobo e dava-lhes alvo leite:
as recém-paridas com o seio ainda cheio
deixam seus filhos e coroam-se de hera,
de carvalho e de videira florida.”¹²⁷*

Os versos acima são proferidos pelo primeiro mensageiro, que vai até o palácio de Tebas informar ao soberano Penteu sobre as ações das *backaí* no Citéron, a montanha, ambiente selvagem que as tebanas agora habitam. Podemos observar nesta passagem grande parte das categorias que usamos em nossa dissertação. Observemos neste trecho a alusão ao *corpo dionisíaco* com *pé*, e com o ato de soltar dos cabelos nos ombros, se preparando para a ação ritual. Soma-se a isso o fato do *movimento* estar impregnado na narrativa. Agave ordena que as bacantes *movessem o corpo*, e elas saltam erguidas. *Caracteres vegetais* são mencionados em *coroam-se de hera, de carvalho e de videira florida*. O ato de coroar-se, além de outras preparações para atividade ritual – soltar os cabelos e recompor nébridas - insere estas personagens em um tempo/espaço festivo, o que nos leva a pensar na *temporalidade*. Há na passagem referências a animais e ao comportamento das bacantes como próximo ao comportamento animal. As *backaí* cuidam de *cabritos e bravios filhotes de lobo*, dando-lhes *alvo leite*, o que é um indicador de *transformação física e/ou de comportamento*. Devemos ainda considerar a categoria *ambiente rural/selvagem*. As mulheres de Tebas se encontram na montanha, afastadas da *ásty*, interagem com animais com naturalidade, chegando a amamentá-los.

Novamente vemos as *backaí* em um espaço distinto daquele regido pela justa medida e temperança. Em ambas as passagens estas personagens se vêem presas da *manía*, retiradas da cidade e de suas posições sociais como mulheres gregas. Enlouquecidas elas se afastam da vida familiar (v.702), dos afazeres domésticos (v.118), do mundo dos homens (v.875). Deste modo o dionisismo se constitui uma

¹²⁷ EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv. 689-703.

ameaça aos valores e a própria existência da *pólis*. De acordo com Michel Fauquier e Jean-Luc Villette o estrangeirismo do culto dionisíaco em relação às *póleis* é a marca da “maldição” daqueles que não aceitaram o deus. Isso explica a integração do dionisismo nas cidades gregas, que não queriam o mesmo destino de Penteu e Tebas.¹²⁸ Negar Dioniso significa não apenas desconhecer suas benesses, mas também ser marcado com um *miasma*.

O deus se impõe a todos que se recusem a aceitá-lo, e esta imposição torna a *manía* uma força destrutiva. Dioniso exige ser reconhecido. “*Sua ambição é ver seu culto, nas diversas formas de que ele pode se revestir, oficialmente reconhecido e unanimemente praticado.*”¹²⁹ De acordo com Jean-Pierre Vernant “*o dionisismo não se situa ao lado da religião cívica para prolongá-la. Ele exprime o reconhecimento oficial, por parte da cidade, de uma religião que, sob muitos aspectos, escapa à cidade, contradizendo-a e ultrapassando-a.*”¹³⁰ Ele revela o *Outro no Mesmo*.¹³¹ Dioniso retira os homens de seus lugares, interferindo na ordem das coisas e confundindo as categorias estabelecidas. Masculino e feminino, jovem e velho, longínquo e próximo, grego e bárbaro, selvagem e civilizado. Os parâmetros da sociedade ateniense do Vº século se mesclam e tornam-se indiscerníveis.¹³² Estabelecendo assim outro espaço de atuação que não o racional/*políade*.

O ritual das *backai* caracteriza-se na tragédia *As Bacantes* como uma punição a cidade de Tebas. A peça de Eurípides deixa clara a mensagem que o deus deve ser aceito, pois Dioniso se faz presente, atuando sobre os corpos dos homens. Tocando a todos com a *manía*, ele apresenta uma realidade distinta, revelando o *Outro* na *pólis*. Por isso é necessário reconhecer o deus e seu culto, e assimilar este em meio às diversas manifestações da religião *políade*. Na tragédia vemos o ritual situado na montanha. Isso ocorre porque, mesmo que os ritos das *backai* sejam aceitos na cidade, é preciso separar as bacantes do restante do corpo social, ainda que seja permitido a todos conhecê-las, através dos ritos e das representações. Para que os ritos das bacantes sejam assimilados de forma segura é fundamental situá-los em um espaço próprio, diferenciado, a *margem*.

¹²⁸ FAUQUIER, Michel. VILLETTE, Jean-Luc. *La vie religieuse dans les cités grecques*. Paris: Ophrys, 2000, p. 281.

¹²⁹ VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., p. 351.

¹³⁰ VERNANT, op. cit., p.76-77.

¹³¹ VERNANT, op. cit., p. 80.

¹³² VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., p. 349.

Considerações finais do capítulo

As *Bacantes* de Eurípides e as cenas da cerâmica ática de figuras negras e vermelhas nos permitem observar uma opção de controle social da *manía*. Na tragédia de Eurípides as personagens femininas, mulheres da cidade de Tebas, são tomadas pela loucura. Afetadas pelo frenesi de Dioniso as mulheres abandonam o espaço urbano, *ásty*, e se afastam de seus lares e de suas atividades domésticas. Elas vão habitar a montanha, o território selvagem. Há uma clara associação na peça entre este espaço e a loucura. Aqueles tomados pela loucura saem da cidade. E Agave só recobra sua consciência paulatinamente, dialogando com Cadmo após retornar ao palácio (vv.1216-1301). Nas cenas da imagética ática o espaço não é explicitado. As representações nos vasos, quer de figuras negras ou vermelhas, não nos permitem identificar os espaços em que os ritos das *backai* ocorriam.

Em um tipo de representação, a tragédia de Eurípides, as bacantes são situadas fora do espaço urbano da *pólis*, em outro, os vasos áticos, a atuação destas personagens parece se desenvolver em um espaço genérico, indeterminado. Concluimos que em ambos os casos os ritos das bacantes foram situados em um espaço distinto, a *margem*. Ao demarcar que a loucura deveria ter lugar próprio, longe da *ásty*, a tragédia ressalta a necessidade da *pólis* se salvaguardar da loucura inerente ao culto dionisíaco perpetrado pelas *backai*. De modo similar, as cenas da cerâmica ática revelam a atuação das *backai* em um espaço diferente do espaço/tempo cotidiano. Os ritos das bacantes representados nos vasos demonstram um *espaço/tempo festivo*, que por isso não é situado pelos pintores em nenhum dos espaços constituintes da totalidade *políade*, a saber: *pólis*, *oîkos*, *ásty* e *chôra*. As bacantes transformam o espaço, criam uma temporalidade distinta. Em seus rituais elas reproduzem a fronteira, o limite, a *margem*. E é ao circunscrever a atuação do *thiasos* neste espaço/tempo que a *pólis* delimita e controla este ritual dionisíaco.

Capítulo 3

O Corpo Transformado das *Bacaií*.

O corpo é uma produção social. A sociedade em que um indivíduo está inserido inscreve em seu corpo suas normas, costumes e tabus. As primeiras lições que são ensinadas aos seres humanos dizem respeito à relação destes com seus corpos. Aprendemos a maneira correta de andar, de se vestir, de comer, e o que comer, como e quando se sentar. Em suma, a sociedade se projeta no corpo, modelando este de acordo com seus parâmetros.¹³³ Na Atenas do Vº século não era diferente. A relação dos habitantes da cidade com seus corpos era aprendida, e os corpos que não seguissem as lições ensinadas deveriam ser reeducados, punidos e devidamente controlados.

Por isso escolhemos a análise das representações dos corpos das bacantes nas cenas de cerâmica ática e na tragédia *As Bacantes* como um meio de estudo da relação entre a Atenas democrática e os corpos possuídos das bacantes. Ao assumir o corpo como um construto social admitimos que analisá-lo é uma das muitas maneiras de se tentar compreender alguns traços da sociedade que o criou.¹³⁴ Durante o rito das *bacaií* os corpos das mulheres eram transformados. Possuídos, fugiam as normas ordinárias da *pólis* e mergulhavam em uma realidade outra, um espaço/tempo distinto em que seus corpos e comportamentos assumiam traços muito particulares. Tentamos no capítulo anterior compreender a atitude da cidade de Atenas com estes corpos transformados, como uma maneira de tentar enxergar o modo como o regime democrático lidou com o ritual das *bacaií*, como ele delimitou e controlou a atuação destas, como a cidade reagiu aos ritos dedicados a Dioniso. Porém, mesmo mantendo o rito sob controle, mesmo se

¹³³ RODRIGUES, op. cit., p. 62.

¹³⁴ RODRIGUES, op. cit., p. 44.

utilizando dele como um meio de reforçar e reafirmar a ordem *poliade* democrática como esta se apresentava no Vº século a.C., os corpos das bacantes se expunham na cidade, em ambientes e momentos diversos. Deste modo, iremos neste capítulo observar a representação das *backaí* na tragédia de Eurípidés batizada com o nome destas cultuadoras – *As Bacantes* – e em imagens de cerâmica ática de figuras negras e vermelhas.

Neste capítulo analisaremos os corpos das *backaí*, observando como estes foram representados na imagética e no teatro. Optamos por dividir o capítulo em três partes. Na primeira parte vamos nos reter em alguns aspectos concernentes às bacantes. Na segunda parte nos concentraremos na representação da loucura dionisíaca na imagética ática. Buscaremos nas cenas da cerâmica ateniense do Vº século os meios de representação da “loucura” das bacantes, observando a repetição e variação das cenas e modelos de bacantes representadas. Com estes dados poderemos compreender a relação da sociedade ateniense com este grupo que se formava em honra ao deus e as transformações que os corpos destes sofriam. Na terceira parte trataremos do corpo dionisíaco como retratado na tragédia *As Bacantes*, atentando para as transformações que estas sofriam em decorrência da *manía*. Em ambos os momentos iremos relacionar os signos utilizados nas representações das *backaí* às noções de temperança e de justa medida, que influenciavam a relação dos atenienses clássicos com seus corpos.

3.1- As Backaí.

Muito se discute acerca de Dioniso. Um dos pontos de grande atenção é a definição do séquito mítico do deus e os cultuadores do mesmo, bem como a diferenciação dos dois grupos. Como dissemos anteriormente, as cenas de cerâmica ática são formadas a partir de referenciais tomados da tradição mítica e de todo um conjunto de práticas rituais.¹³⁵ Deste modo, as personagens femininas de aparência humana que temos nas imagens não podem e não devem ser categoricamente definidas como criaturas reais – mulheres na *pólis* cultuando Dioniso – ou míticas – ninfas ou ménades dos mitos de resistência. Retornando à taça de figuras vermelhas catalogada

¹³⁵ Abordamos este assunto no capítulo 2, nos baseando principalmente nas idéias de Sarah Peirce. PEIRCE, op. cit., p. 67.

como vaso 9 do anexo 1, analisada no capítulo 2, observamos mulheres cultuando Dioniso junto a sátiros, e na presença do deus que é objeto de culto. O vaso, como demonstramos na análise, apresenta diversos elementos concernentes ao dionisismo. Porém, se torna difícil definir o estatuto das mulheres presentes nas cenas pela presença de sátiros e da divindade. A exceção deste elemento mítico – compartilhar a presença do deus e de sátiros - poderíamos tomar estas mulheres por cidadãs atenienses, ou qualquer outra classe que habitasse a cidade no Vº século a.C..

Por acreditarmos que não é possível separar o mítico do ritual nas cenas de bacantes da cerâmica ática, e nas representações destas cultuadoras em geral, não iniciamos esta dissertação com uma longa discussão acerca de uma definição das personagens que são objeto de nosso trabalho. No presente momento, quando vamos analisar o corpo das *backai* torna-se necessário definir o que entendemos por bacante. Em nossas leituras acerca do dionisismo encontramos três nomes utilizados com frequência para designar as personagens femininas que acompanham Dioniso ou cultuam o deus, a saber: mênade, bacante e ninfa. H. Jeanmaire afirma que mênades, Thiades e Lenai são outros nomes usados para designar as *backai*, não enxergando diferença entre os termos ou as personagens que eles deveriam diferenciar. Este autor prefere definir a personagem feminina pela *manía* e por um contexto dionisíaco – apesar de reconhecer que a *manía* não é exclusiva de Dioniso. O estado das bacantes é inseparável da loucura frenética, que tem um papel central no dionisismo. Deste modo o autor define as mênades como mulheres afetadas pela *manía*.¹³⁶ Como Jeanmaire não marca uma diferença entre mênade e bacante é correto assumir esta definição para as últimas. Roland Martin e Henri Metzger concordam com Jeanmaire, definindo a mênade como a mulher “*que se encontra presa da mania, da loucura frenética*”.¹³⁷ Marie-Christine Villanueva Puig também não aponta uma diferenciação marcada entre mênade e bacante. A autora opta pelo termo mênade por este ser mais antigo na língua grega e mais usual na literatura arqueológica.¹³⁸

Em sua análise da tragédia *As Bacantes*, Jean-Pierre Vernant pôde observar nesta peça uma diferença entre as bacantes e as mênades. Para o autor as mulheres tebanas são mênades, isto é, possuídas pela loucura. Para elas a *manía* é uma punição e elas são retiradas do mundo civilizado por Dioniso. Por outro lado, as mulheres do coro só são

¹³⁶ JEANMAIRE, op. cit., p. 59-60.

¹³⁷ MARTIN et METZGER, op. Cit., p. 121. Tradução própria.

¹³⁸ VILLANUEVA PUIG, 2009, op. cit., p. 23.

chamadas de mênades quando o palácio é destruído – no verso 601. O autor considera que as mênades são estranhas ao dionisismo, por que não conseguem operar a passagem entre o estado “normal” e a possessão, o que é essencial para a experiência do dionisismo. O transe é para elas uma experiência negativa, o que as opõe às *backaí*, que aceitam o deus e por isso são por ele transformadas.¹³⁹

Por outro lado, Sarah Peirce identifica as personagens femininas nos “vasos de Leneias” como ninfas.¹⁴⁰ Entretanto, nos baseamos nas idéias de Peirce quando nos referimos a uma mistura de elementos míticos e culturais nas cenas de cerâmica ática e no dionisismo em geral.¹⁴¹ Nossa análise das cenas da cerâmica ática confirmaram a veracidade desta abordagem, como pudemos demonstrar até o presente momento em nossa dissertação. As representações que tem como temática Dioniso ou seu culto tendem a não demarcar a fronteira entre o ‘real’ e o mítico, o que é usual neste deus que tem por hábito romper barreiras e misturar opostos. Optamos então pelo termo bacante, por este se aplicar a nossa documentação textual, a tragédia *As Bacantes* de Eurípides.

3.2 – A representação da loucura dionisíaca na imagética.

A *manía* possui o homem. Ela o modifica, transforma fundamentalmente, o fazendo conhecer e se tornar, ainda que temporariamente, o *Outro*. Este frenesi, esta loucura que se apossa dos fiéis transforma seus corpos, os faz correr e saltar. Modifica seus comportamentos e seus corpos. É nos signos utilizados para representar esta mudança que nos concentraremos neste tópico. Interessam-nos na imagética ateniense clássica os meios de representação da “loucura” das *backaí*. Observando a repetição e variação dos signos e das cenas usadas nas imagens de bacantes poderemos compreender a relação da sociedade ateniense com o *thiasos* dionisíaco e as transformações que os corpos dos membros deste sofriam. Como apontamos anteriormente em nossa dissertação, procuramos pelas seguintes categorias: *corpo dionisíaco, ambiente rural/selvagem, caracteres vegetais, temporalidade, movimento, êxtase, transformação física e/ou de comportamento.*

¹³⁹ VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., pp. 354-356.

¹⁴⁰ PEIRCE, op. cit., p. 66.

¹⁴¹ Ponto que abordamos no cap. 2 e com o qual concordamos. PEIRCE, op. cit., p. 67.

Vaso 3 – Imagem a – Taça de Figuras Vermelhas.



3a

Observemos as cenas presentes no vaso número três de nosso *corpus* de figuras vermelhas, listado no anexo 1, uma taça datada de 490-480 a.C. Na imagem 3a vemos um Dioniso–pilar que é representado de forma que a primeira vista o consideremos não como a efigie do deus e o centro do ritual, mas apenas mais um participante do rito das *bakchai*, mais um “bacante”. Entretanto, após uma análise mais detalhada fomos capazes de perceber que se tratava de fato da efigie da deidade, formada por uma máscara fixada em uma coluna vestida e adornada. Além da própria imagem do deus, as duas mulheres que se encontram ao lado dela estão voltadas para o Dioniso – pilar, demonstrando a importância da imagem. A efigie do deus está voltada para a direita, e a sua frente vê-se um objeto que se assemelha a uma mesa ou altar, mas que também pode ser descrito como alguma espécie de “caixa com oferendas”. Na extrema esquerda da cena uma mulher dança com o corpo voltado para a esquerda, mas olhando e com o braço esquerdo esticado à direita. Entre esta e a estátua de Dioniso uma mulher toca a *aulos/v.* Ambas estão vestidas com o *chiton*. Em frente ao Dioniso – pilar uma mulher voltada para a esquerda estica o braço direito e toca a “caixa com oferendas”. A mulher seguinte carrega um tirso e olha para a direita. Ao lado dela outra mulher, olhando para o chão e com o corpo voltado para a direita. Nesta cena todas as mulheres estão descalças e com os cabelos soltos, e com exceção da tocadora de flauta todas estão dançando.

Vaso 3 – Imagem b – Taça de Figuras Vermelhas.



3b

Na imagem 3b, descrevendo a partir da esquerda, temos uma mulher voltada para a direita. Ela tem o braço esquerdo esticado à frente, tocando a cabeça da mulher a sua frente, e na mão direita carrega um tirso. A segunda mulher está voltada para a direita e toca o crótalos. A terceira mulher apresenta o torso frontal, mas as pernas e o rosto estão voltados para a esquerda. Na mão direita ela carrega um tirso e na esquerda, com o braço esticado para a direita, segura um filhote de gamo. A quarta mulher está voltada para a direita, segura um *skýphos* com a mão esquerda e tem o braço direito jogado ao alto sobre sua cabeça. A quinta personagem feminina esta representada com o corpo frontal e o rosto voltado à direita. Ela carrega um tirso com a mão direita, que ergue sobre sua cabeça, e tem o braço esquerdo esticado a sua frente, voltado para a direita. A última mulher também está voltada para a direita. Com o braço esquerdo ela toca a sua cabeça e tem o direito esticado em direção a um vaso localizado no chão, representado sob a alça da taça. As seis mulheres vestem o *chiton*, dançam descalças e com os cabelos soltos.

Outra característica que encontramos nestas duas imagens é a representação do olhar das bacantes sempre de perfil. No vaso 3 do anexo 1 todas as personagens têm o olhar voltado para algum outro elemento da cena. Toda representação social é uma forma de comunicação. Mas enquanto no olhar frontal, que se limita em nossos *corpora* a máscara de Dioniso, os personagens convidam o leitor a participar da ação, o olhar de perfil nos revela um ritual interno, “fechado”, uma imagem que o leitor é tomado como observador da cena. Neste caso o vaso 3 é representativo de nossos *corpora*. De fato, em todos os vasos de que dispomos as personagens são representadas de perfil, com a

exceção já citada da efígie de Dioniso. Isto nos aponta na direção de ritos organizados e executados por um *thiasos*.

Podemos observar nestas cenas grande parte das categorias que listamos anteriormente. Os pés retratados de maneira a indicar movimento ou dança evidenciam o *corpo dionisíaco*, bem como *movimento*. Podemos chegar a estas mesmas categorias observando os braços e o corpo em geral das *backaí* representadas. Elas são representadas com os braços elevados, em movimentos amplos. Poucas personagens apresentam o corpo plenamente ereto, ou totalmente voltado para a mesma direção. Seguindo um modelo de representação comum em nossos *corpora*, estas bacantes freqüentemente têm os pés voltados para um lado, o torso representado frontalmente, e o rosto de perfil com a face voltada na direção oposta aos seus pés. Suas cabeças, ou voltadas para o solo ou jogadas para trás, e seus cabelos soltos também indicam movimento. Tudo acerca da corporalidade destas *backaí* nos direciona para a participação destas personagens em danças dionisíacas. A presença da tocadora de flauta atesta a execução de música e dança. De acordo com Bélis, a $\alpha\upsilon\lambda\omicron/\nu$ é um instrumento dionisíaco por excelência.¹⁴² A dupla flauta tinha uma conotação negativa pois, como um instrumento de sopro, impedia o canto.¹⁴³ O corpo em movimento, com os braços elevados e os cabelos soltos são também um sinal que estas mulheres se encontram em um estado de delírio. Com o auxílio da música e da dança as *backaí* atingem um estado de *êxtase*.

Os únicos indícios de *caracteres vegetais* que podemos encontrar nestas duas cenas são os tirsos carregados pelas bacantes e a coroa de hera encontrada na cabeça da efígie de Dioniso. Na imagem 3b uma das *backaí* carrega um filhote de gamo na mão esquerda. A presença do animal pode situar o ritual representado em um *ambiente rural/selvagem*, bem como é uma referência ao *sparagmos*.¹⁴⁴ Algumas das mulheres representadas carregam vasos, o que demonstra que a manipulação de bebida fazia parte do ritual. Por isso, além do estado de delírio, é possível falar de *transformação física e/ou de comportamento* nestas cenas.

Nas cenas da taça ática de figuras vermelhas fomos capazes de encontrar a maior parte das categorias que buscávamos. A única categoria aparentemente não contemplada é a *temporalidade*. Entretanto, um elemento presente na primeira cena – imagem 3a –

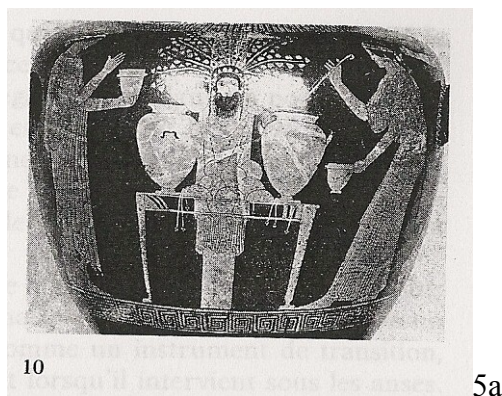
¹⁴² BÉLIS, op. cit., p. 10.

¹⁴³ LIMA, op. cit., p. 23.

¹⁴⁴ PEIRCE, op. cit., p. 64.

pode ser encarada como uma alusão ao tempo ritual/festivo. Referimo-nos aqui a coroa que adorna a máscara do Dioniso – pilar. De acordo com Zaidman o uso da coroa é o signo mais visível e o mais difundido da participação no tempo sagrado e ritual. “A coroa tem a dupla função de uni-los com o mesmo sinal de marcação, os participantes no festival, e instalá-los em um determinado tempo e espaço: o de entrar em contato com o mundo sagrado dos deuses.”¹⁴⁵ Assim, temos a presença em grande parte de nossos vasos um símbolo que demarca a participação em uma temporalidade diferenciada. As bacantes são representadas recorrentemente com coroas na cabeça, o que serve para situar estas personagens em uma realidade distinta.

Vaso 5 – Imagem a – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.



Observemos o vaso seguinte. Trata-se de um *stamnos* de figuras vermelhas, datado de 460 a.C., catalogado como vaso 5 de nosso anexo 1. Na imagem 5a temos ao centro a efigie de Dioniso, formada por uma coluna vestida e adornada com máscara, ramos de hera e uma coroa de hera. A frente da coluna localiza-se uma *trapeza*, sobre a qual se encontram dois *stamnoi*, um de cada lado, e entre eles, no centro da mesa, vemos o que podem ser oferendas para o deus. A imagem do deus é o eixo de simetria da cena. Do lado esquerdo do Dioniso – pilar uma mulher, vestida com um *chiton* e um *himation* e coroada com flores ou hera, carrega um *skýphos*. No lado direito uma mulher serve vinho do *stamnos* em um *skýphos* com o auxílio de um *kyathos* - concha. Esta personagem também usa uma coroa de flores ou hera e está vestida com um *chiton*. Devido a sua posição na imagem não podemos aferir se ela também usa o *himation*, porém, dentro do conjunto de cenas deste vaso parece ser padrão o uso de ambas as vestes. As duas mulheres nesta cena encontram-se descalças.

¹⁴⁵ ZAIDMAN, op. cit., p. 24.

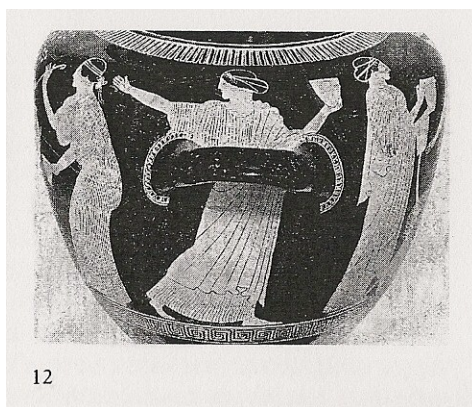
Na imagem 5b vemos três mulheres. Duas estão se movendo para a direita, enquanto que na extrema esquerda a primeira mulher está parada segurando um *skýphos*. Esta personagem veste um *chiton* e um *himation* e tem uma coroa na cabeça. A mulher do centro também veste um *chiton* e um *himation* e tem a cabeça coroada com hera/flores. Ela se encontra descalça, andando para a direita, mas com o rosto de perfil voltado para trás, olhando para a mulher da esquerda, na direção de quem estende o braço direito. Na mão esquerda ela carrega um tirso. A mulher na extrema direita da cena está trajada da mesma maneira que as outras duas - *chiton*, *himation*, coroa na cabeça e descalça. Ela se move para a direita, mas olha para trás, para a esquerda da cena. Na mão esquerda ela carrega um vaso - *skýphos*.

Vaso 5 – Imagem b – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.



Estas duas cenas – 5a e 5b - formam uma única unidade neste vaso, uma única e grande cena. Podemos perceber isto pelas imagens das mulheres representadas sob as alças do vaso, visíveis nas imagens 5c e 5d. Podemos observar que a mulher na imagem 5c se encontra localizada entre a personagem da direita na imagem 5a, a mulher que serve bebida com um *kyathos*, e a primeira mulher na imagem 5b, na esquerda desta imagem. Considerando que as outras personagens já foram descritas acima, nos concentraremos na mulher representada diretamente sob a alça do vaso. Esta se encontra descalça, trajando um *chiton* e um *himation* e com uma coroa de flores/hera na cabeça. A personagem se encontra movendo-se para a direita e olhando para a esquerda. Ela segura um *skýphos* com a mão esquerda e ergue o braço direito em direção a mulher atrás dela.

Vaso 5 – Imagem c – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.

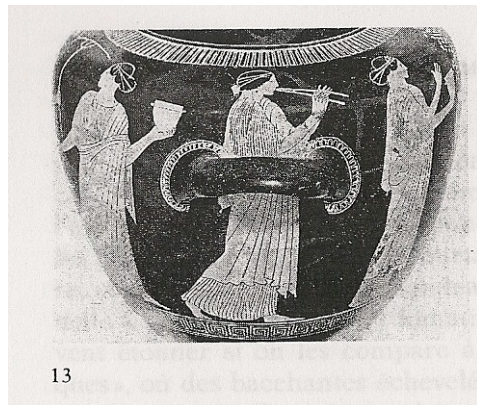


Na imagem 5d nos concentraremos na personagem central, localizada sob a alça do *stamnos*. A mulher da esquerda é a mesma da direita da imagem 5b, e a da direita aparece na esquerda da imagem 5a. Ambas foram descritas anteriormente. A personagem central desta imagem segue o padrão observado nesta imagem, a saber: veste um *chiton* e um *himation*, tem uma coroa de flores ou de hera na cabeça, e está descalça. O que marca a diferença entre esta personagem e as outras é que ela é a única a tocar um instrumento, a dupla flauta - $\alpha\upsilon\lambda\omicron\upsilon$. Esta bacante também se move para a direita, o que pudemos observar nas outras mulheres representadas neste vaso. Como apontamos anteriormente, observando atentamente as quatro imagens em que este vaso foi dividido – 5a, 5b, 5c e 5d – podemos perceber que se trata de uma única imagem dividida em partes. Uma procissão de *backai* parte da imagem de Dioniso, segue para a direita e “circunda” o *stamnos*, retornando a efígie do deus pela esquerda.

Encontramos neste conjunto de imagens os mesmos signos, referências e categorias que observamos anteriormente. Manipulação de bebida, instrumentos musicais, caracteres vegetais, sinais de movimento – referimo-nos a procissão, não encontramos nenhuma alusão a dança. Do mesmo modo, as *backai* representadas não apresentam grandes variações do que encontramos em nossos *corpora*. Encontram-se descalças, salientando o contato com o solo, e tem a cabeça coroada. A coroa, mas não apenas ela, demarca que se trata nesta imagem de um rito realizado em um espaço/tempo diferenciado. As cenas que analisamos ao longo da dissertação revelam um ambiente ordenado, organizado segundo regras e parâmetros claros. Não encontramos nas imagens um ritual caracterizado pelo desregramento e pela desmedida. Mesmo no vaso 3, para nos retermos aos vasos já analisados neste capítulo, não vemos bacantes fora de controle. O *sparagmos* é lembrado na imagem 3b, mas não é

representado.¹⁴⁶ Isto ocorre porque a iconografia não dá as bacantes uma imagem de mulheres excessivamente excitadas – não apenas excitação sexual, mas todo um comportamento desregrado e fora de controle. Mesmo em transe e na presença de Dioniso elas transparecem recolhimento e ordem.¹⁴⁷ As *backai* que observamos não demonstram o desregramento esperado destas personagens. De acordo com Villanueva-Puig as imagens dos *stamnoi* de figuras vermelhas estão de acordo com o discurso da peça *As Bacantes* de Eurípides, que celebra a *sophrosýne* das bacantes.¹⁴⁸ A afirmação da autora pode ser aplicada as cenas de todos os vasos de figuras vermelhas e negras de nossos *corpora*.

Vaso 5 – Imagem d – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.



A *manía* é característica do dionisismo, a loucura é a intermediária entre Dioniso e seus cultuadores. “A natureza da relação entre o deus e seus fiéis era caracterizada principalmente pelo entusiasmo, no sentido etimológico do termo, isto é, por uma possessão divina, em que o transe extático qualificado de *manía* era a marca”.¹⁴⁹ Entretanto, a *manía* não afetava a todos da mesma maneira. Duas espécies de bacantes podem ser observadas na tragédia de Eurípides, a saber: as mulheres punidas com a *manía*, para quem a loucura desmedida é uma punição terrível, e aqueles que aceitam o deus, que se entregam à loucura dionisíaca, ao transe, e são por ele modificados. As imagens de cerâmica ática apresentam uma mistura de elementos rituais e míticos – ponto que abordamos anteriormente. Entretanto, as representações das *backai* revelam

¹⁴⁶ A presença do filhote de cervo é uma referência ao *sparagmos*. PEIRCE, op. cit., p. 64.

¹⁴⁷ FAUQUIER e VILLETTE, op. cit., p. 281.

¹⁴⁸ VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine. La ménade, la vigne et le vin. Sur quelques types de représentations dans la céramique attique des VI^e et V^e siècles. in *Révue des Études Anciennes*, Tome XC, 1988, pp. 35-53, p. 47.

¹⁴⁹ FAUQUIER e VILLETTE, op. cit., p. 277. Tradução própria.

uma tendência a optar pela personagem mais contida. A bacante representada nas imagens de cerâmica ática de figuras negras e vermelhas é um modelo da cultuadora voluntária do deus, pois, apesar de se utilizar também de signos referentes à tradição mítica, as imagens revelam o rito *dentro* da *pólis*. Não queremos com isso dizer que o ritual ocorria dentro do espaço urbano – tratamos da questão do espaço no capítulo dois – mas que o dionisismo já havia sido aceito e regulamentado pelo regime ateniense no século VI, e é esta manifestação do dionisismo, sancionada pela sociedade *políade*, que é representada nas imagens.

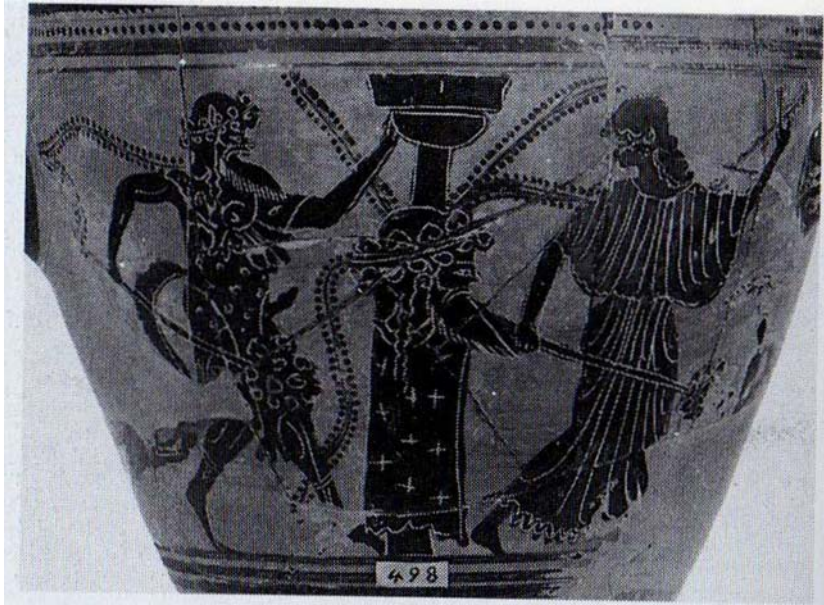
Observemos uma cena em que elementos míticos participam claramente do repertório de signos utilizados na composição da imagem. A cena em questão é a única face de que dispomos de um *skýphos* de figuras negras, datado de aproximadamente 490 a.C. e catalogado como Vaso 2 do Anexo 2. Foi possível obter a descrição da segunda face deste vaso, mas não contamos com a imagem propriamente dita. Na imagem da face que não possuímos observa-se um *kômos* de três homens, dois jovens e um adulto barbado, avançando para a direita.¹⁵⁰ Entretanto, para a demonstração que queremos realizar esta única face mostra-se mais que o suficiente. No centro da imagem 2a' temos a efigie de Dioniso formada pela coluna vestida e adornada, com a máscara de perfil, voltada para a direita. A máscara está coroada com hera, e este vegetal cresce além do ídolo de Dioniso, se espalhando pela imagem e tocando os personagens próximos, novamente fazendo alusão ao caráter fértil do deus.¹⁵¹ Na esquerda da imagem temos um sátiro itifálico com uma coroa de flores ou hera na cabeça.¹⁵² O sátiro carrega um tirso na mão direita e caminha para a direita. Ambos os braços estão elevados, em sinal de movimento ou possivelmente dança. A direita da imagem uma mulher descalça e vestida com um *chiton* também carrega um tirso com a mão direita e se move em direção à direita, mas olha para trás, em direção a efigie do deus. O braço direito desta personagem também está elevado.

Vaso 2 – Imagem a – *Skýphos* de Figuras Negras.

¹⁵⁰ FRONTISI-DUCROUX, 1991, op. cit., vaso L 56, p. 248.

¹⁵¹ LISSARRAGUE, op. cit., p. 200.

¹⁵² Ao contrario da efigie de Dioniso, não fomos capazes de identificar de que material a coroa é feita.



2a'

O sátiro é um elemento claramente mítico usado na construção desta imagem. Mas observemos o restante da cena. O Dioniso–pilar não foge ao padrão observado até o presente momento. O ídolo constitui-se de uma coluna com uma máscara fixada a ela, que é vestida com um manto, adornada com ou hera. A exceção do tamanho ligeiramente menor em relação às outras representações deste tipo de ídolo, este Dioniso - pilar nada tem de diferente. Mesmo a variação de tamanho não é incomum na imagética ática de figuras negras, e mesmo entre as figuras vermelhas encontramos variações – como no vaso 7 do anexo 1. A bacante também não apresenta nenhuma variante em relação aquelas observadas em outros vasos analisados em nossa dissertação. Seu comportamento não apresenta transformações radicais, como o das mulheres de Tebas n'As Bacantes. Descalça, vestida com um *chiton* e segurando um tirso esta bacante não parece enlouquecida. Isto ocorre porque, como dissemos anteriormente, a *manía* que afeta esta personagem é positiva. Para Michel Fauquier e Jean-Luc Villette “*se houve transe foi dentro de grupos chamados thiasos e obedecia a um ritmo, se não a regras. No VIº século estes thiasos foram integrados à cidade e reconhecidos, talvez mesmo organizados por ela.*”¹⁵³. Isto é, ao aceitar a *manía*, a cidade garante para si a graça de um deus benfazejo, que possui os homens e os transforma, renovando-os. Maria Daraki afirma corretamente que os gregos são passivos diante de Dioniso.¹⁵⁴ Ele é um deus que possui os homens, mas esta possessão

¹⁵³ FAUQUIER e VILLETTE, op. cit., p. 278. Tradução própria.

¹⁵⁴ DARAKI, op. cit., p. 17.

dependerá da postura destes diante dele. Não há escolha com os deuses, eles devem ser aceitos e honrados. As únicas opções frente a um deus que se faz presente são aceitá-lo de bom grado, usufruindo de suas benesses, ou resistir a ele. Recusá-lo seria trazer para a cidade um mal, a loucura desenfreada. Portanto a cidade o aceita, assimilando seu culto, mas também o transformando na medida em que é transformada por ele.

O transe que ocorre segundo um modelo definido e estabelecido pela cidade não é um transe solitário. Tanto nas imagens de cerâmica ática quanto na tragédia o frenesi é coletivo. É aos grupos de cultuadores que a cidade de Atenas impõe suas regras e limites. O *thiasos* dionisíaco entra na cidade e passa a servi-la. Contamos com as contribuições de três autores sobre este grupo de cultuadores. Para Maria Daraki *thiasos* são associações onde tudo é ordenado pela religião; um tipo antigo de organização social, os *thiasos* parecem herdeiros de uma ‘tradição camponesa’.¹⁵⁵ José Antonio Dabdab Trabulsi define o *thiasos* como “*confrarias ou grupos de fiéis de uma divindade*”¹⁵⁶. Para Jean-Pierre Vernant ele “*é um grupo organizado de fiéis que, se praticam o transe, fazem disso um comportamento social, ritualizado, controlado, que certamente exige uma aprendizagem*”.¹⁵⁷ Grupos definidos pelo sagrado, os *thiasos* regulamentam o transe, enquanto tem sua atuação regulamentada pelo regime democrático ateniense. Corridas, procissões, música, dança e oferendas. Tudo ocorria em grupos que tinham sua atuação sancionada e delimitada pela cidade de Atenas.

Em um vaso de cerâmica ática de figuras negras podemos ver um destes grupos em ação cultural. O vaso é um lécito de 480 a.C. catalogado como Vaso 3 do Anexo 2. Na imagem 3a’ temos a efígie de Dioniso formada pela máscara fixada em um pilar adornado e vestido. A máscara está voltada para a direita. Do lado direito do ídolo de Dioniso duas mulheres dançam. A segunda carrega um tirso na mão direita. Ambas as mulheres parecem vestir o *chiton* – a qualidade da imagem não nos permite afirmar se usam também o *himation* – e estão voltadas para a direita. Na esquerda da cena uma mulher dança com o olhar de perfil voltado para a direita. Podemos também ver parcialmente uma personagem que aparece de maneira mais distinta na próxima imagem.

Vaso 3 – Imagem a – Lécito de Figuras Negras.

¹⁵⁵ DARAKI, op. cit., p. 11.

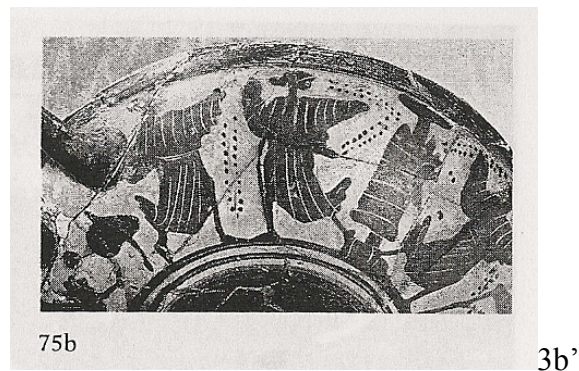
¹⁵⁶ TRABULSI, 2004, op. cit., p. 215.

¹⁵⁷ VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., p. 341.



Na imagem 3b' vemos novamente a efigie de Dioniso visível na imagem 3a' e descrita anteriormente, da mesma maneira que a mulher a direita da figura do deus. Do lado esquerdo do Dioniso-pilar duas mulheres vestidas com o *chiton* dançam. Novamente, a imagem não nos permite aferir detalhes. As imagens 3a' e 3b' são duas metades que formam uma única cena em uma das faces do vaso 3.

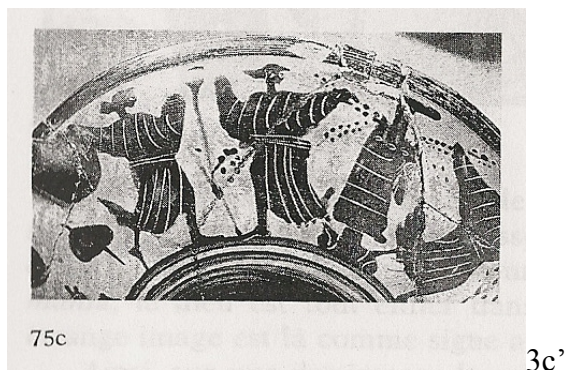
Vaso 3 – Imagem b – Lécyto de Figuras Negras.



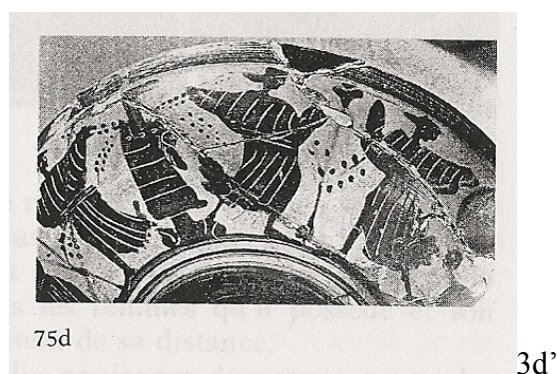
Na imagem 3c' temos novamente a coluna vestida e adornada, com uma máscara presa a ela, formando um ídolo de Dioniso. A máscara está voltada para a direita. Do lado direito da cena vemos uma personagem apenas parcialmente. Do lado esquerdo da efigie do deus duas mulheres dançam. Ambas olham para a direita, mas a segunda, mais próxima do Dioniso-pilar, tem o corpo voltado para a esquerda. Entre as duas personagens há um tirso, mas não podemos ver qual das duas segura o objeto. Ambas as mulheres parecem vestir o *chiton*. Na imagem 3d' vemos a mesma efigie de Dioniso que observamos e descrevemos na imagem 3c'. Do lado esquerdo da cena vemos também uma das personagens visíveis na imagem anterior. Do lado direito da imagem de culto vemos duas mulheres dançando. A personagem mais próxima da coluna tem um tirso. Ambas parecem usar o *chiton* e estão olhando para a direita, mas a segunda tem o corpo voltado para a esquerda. As duas imagens – 3c' e 3d' – formam um

conjunto, constituindo uma das faces do vaso 3. As duas faces formadas pelos pares de imagens são similares.

Vaso 3 – Imagem c – Lécito de Figuras Negras.



Vaso 3 – Imagem d – Lécito de Figuras Negras.



Como observamos nas imagens anteriores as bacantes formam um grupo cultural organizado, dedicado ao culto a Dioniso. No ritual as *backái* procuram atingir o transe, ser tomadas pela *manía*, possuídas pelo deus. Nas cenas de cerâmica ática que analisamos e na tragédia *As Bacantes* encontramos dois instrumentos que são intermediadores ou facilitadores na obtenção do estado de transe dionisíaco, a saber: a dança e a música. De acordo com Annie Bélis os agentes sonoros que provocam e acompanham o transe são: a voz, os instrumentos de sopro – como a dupla flauta – e especialmente os instrumentos de percussão.¹⁵⁸ Segundo a autora o ambiente sonoro propício ao transe é formado por extremos, com instrumentos ou bem agudos ou bem graves, em uma oposição que é capaz de “*provocar nos participantes uma tensão a qual se junta o frenesi causado pela aceleração dos ritmos da percussão: o transe se*

¹⁵⁸ BÉLIS, op. cit., p. 10.

aprofunda, a dança se torna cada vez mais rápida".¹⁵⁹ A música e a dança se aceleram, culminando com o transe. Para Marie-Hélène Devalaud-Roux são as danças dionisíacas que permitem aos cultuadores atingir o êxtase, saindo deles mesmos e entrando em contato com o desconhecido e o mundo espiritual.¹⁶⁰ As danças de movimentos rápidos auxiliam o cultuador a alcançar o frenesi, a *manía* de Dioniso. Com a música e a dança as *backaí* conseguem o favor do deus, sua benção. Transformadas pela divindade tornam-se o *Outro*.

Além da música e da dança, e até mais presente que ambas, o vinho aparece com frequência nas cenas de cerâmica ática de figuras negras e vermelhas. Nas imagens que analisamos vasos de diferentes tipos são representados em meio às *backaí*. É comum ver as personagens segurando e usando *skýphoi* e *stamnoi*. De acordo com Villanueva-Puig "*a manipulação de vinho constitui a ocupação quase exclusiva das mulheres em torno da máscara*".¹⁶¹ Afirmação facilmente confirmada pelas imagens, onde a tarefa de servir a bebida com o *kyathos*, retirando o vinho do *stamnos*, é feminina. São mulheres que distribuem o vinho. Uma questão é se as bacantes apenas manipulam a bebida ou também a consomem.

Para Jean-Louis Durand e Françoise Frontisi-Ducroux é a atuação das personagens que define a relação destas com o vinho. Para estes autores as ménades têm nas cenas de cerâmica ática uma postura cultural, e manipulam o vinho através de operações puramente técnicas. Portanto, estas mulheres preparam, distribuem e repartem o vinho, mas não o consomem.¹⁶² Marie-Christine Villanueva-Puig toma uma posição similar a estes autores quando afirma que as mulheres assumem nas cenas um papel intermediário, de distribuidoras do vinho. De acordo com esta autora nenhum elemento nas imagens permite afirmar que as mulheres, além de manipular, consumiam o vinho.¹⁶³

Por outro lado, Sarah Peirce acredita que excepcionalidade das *backaí* dos "vasos de Lenéias" é demarcada, entre outros fatores, pelo fato destas personagens consumirem

¹⁵⁹ BÉLIS, op. cit., p. 19-20.

¹⁶⁰ DEVALAUD-ROUX, Marie-Hélène. Danse et Transe. La danse au service du culte de Dionysos dans l'antiquité grecque. in *Transe au Théâtre. Actes de la Table Ronde Internationale Montpellier, 3-5 mars 1988*. Cahiers Du Gita n° 4 – Décembre 1988, pp. 31-53, p. 32-33.

¹⁶¹ VILLANUEVA-PUIG, 1988, op. cit., p. 46. Tradução própria.

¹⁶² DURAND e DUCROUX, op. cit., p. 94.

¹⁶³ VILLANUEVA-PUIG, 1988, op. cit., p. 53.

o vinho.¹⁶⁴ De acordo com esta autora o ato de beber é representado pelo gesto de
segurar uma taça¹⁶⁵, algo que pode ser observado nas cenas de bacantes que analisamos.

Vaso 6 – Imagem a – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.



Vejamos um vaso, dando particular atenção a questão da bebida. Trata-se de um *stamnos* de figuras vermelhas datado de 450 a.C., catalogado como Vaso 6 do Anexo 1. Na imagem 3a vemos três mulheres, todas descalças e vestindo *chiton* e *himation*. A primeira mulher, na esquerda da cena, carrega um *stamnos*. Ela está voltada para a direita. A segunda personagem, no centro, está voltada para a esquerda e coloca uma coroa de flores/hera no *stamnos* que a primeira mulher segura. Entre estas duas personagens há uma mesa e um cântaro. A terceira mulher, à direita, carrega um tirso. Na imagem 6b temos três mulheres. Todas as três vestem o *chiton* e o *himation* e estão descalças. A primeira mulher, na esquerda, está voltada para a direita e carrega um chifre para beber. A personagem do centro está voltada para a esquerda e carrega um tirso na mão direita. A mulher da direita está voltada para a esquerda. Uma particularidade sobre este vaso é que em ambas as faces as personagens tem expostos apenas os braços com os quais realizam alguma tarefa. A terceira mulher da imagem 6a mantém o braço esquerdo oculto. Na imagem 6b a primeira e a segunda mulher mantêm um dos braços ocultos, enquanto a terceira tem ambos os membros superiores sob o manto.

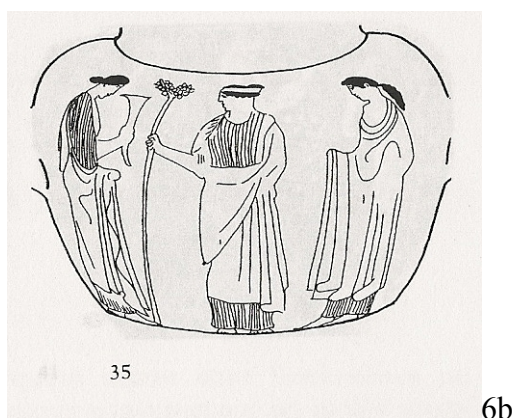
As imagens não excluem a possibilidade do consumo de vinho por parte das bacantes. Entretanto, da mesma maneira elas não nos permitem afirmar que as *backai* fazem qualquer outra coisa que manipular a bebida. Representar as mulheres carregando

¹⁶⁴ PEIRCE, op. cit., p.70.

¹⁶⁵ PEIRCE, op. cit., p.69.

taças, ou no caso do vaso 6, cornos de beber, é exatamente o que seria necessário para simbolizar tanto a distribuição do vinho quanto o consumo do mesmo. O ponto mais importante é que o vinho, elemento dionisiaco, faz-se presente nas representações dos rituais das *backai*. É pelo mundo dos homens, dos banquetes e das festas cívicas da cidade de Atenas que a bacante manipula o vinho.¹⁶⁶ Cooptado pela cidade, o *thiasos* dionisiaco serve ao regime democrático.

Vaso 6 – Imagem b – *Stamnos* de Figuras Vermelhas.



As *backai* representadas nos vasos de cerâmica ática que selecionamos para formar nossos *corpora* não apresentam o desregramento esperado. Algumas imagens nos permitem falar de *êxtase*, mas mesmo estas não demonstram uma fuga dos padrões de civilidade *políade* da Atenas do Vº século. A dança, a música, a manipulação do vinho e o transe não assumem um aspecto negativo, não fogem ao controle. Isto ocorre porque estas bacantes aceitam e buscam Dioniso. Aceitando e prestando culto ao deus elas trazem para a cidade os aspectos positivos do dionisismo, que permitem conhecer o *Outro* sem se perder na necessária transformação que ocorre. Por isso o que encontramos nestas imagens é o equilíbrio (*métrion*) e a temperança (*sophrosýne*). Estas *backai* circulam pela cidade de Atenas no Vº século com a aprovação da cidade, buscando o favor de Dioniso.

¹⁶⁶ DURAND e DUCROUX, op. it., p. 101.

3.3 – *As Bacantes* de Eurípides e a *manía*.

Trataremos agora do corpo dionisíaco retratado na tragédia *As Bacantes* de Eurípides. Concentraremos-nos mais especificamente nas transformações impressas nos corpos das *bacaií*, e nas modificações que estas sofriam em seu comportamento em decorrência da *manía*. Relacionaremos tais transformações físicas e comportamentais às noções de temperança – *sophrosýne* - e de justa medida - *métrion*. Demonstraremos que as representações da loucura dionisíaca na tragédia de Eurípides tendem a separar as bacantes em grupos distintos, que se relacionam de maneiras diferentes com a *pólis*.

Como dissemos anteriormente, podemos perceber no dionisismo duas formas de *manía*. A primeira é positiva, benfazeja. Ocorre quando o indivíduo procura o Dioniso, o aceita e é “possuído” pelo deus. Desta forma de loucura o homem sai renovado. Ele encontra o *Outro*, conhece e reconhece um aspecto do real diferente do seu, e é capaz de retornar para o seu estado anterior. A segunda *manía* é a possessão forçada daqueles que negam Dioniso e se recusam a lhe prestar culto. Esta é *lýssa*, um acesso de raiva frenética que afasta os homens do que é considerado, na Atenas do Vº século, civilizado.¹⁶⁷ Observemos uma passagem da tragédia.

*“Ó Tebas nutriz de Sêmele,
coroa-te com as heras,
cresce, cresce com a verde
briônia de belas bagas,
torna-te Baco com ramos
de carvalho ou de abeto,
vestidas coloridas nébridas
cobre-te com alvas tranças de lã,
em volta das hásteas violentas
santifica-te, dançará a terra toda,
quando Brômio trazer os tíasos
à montanha, à montanha, onde há
uma multidão de mulheres*

¹⁶⁷ VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., p. 354.

*longe das rocas e dos teares
por aguilhão de Dioniso.*”¹⁶⁸

Podemos encontrar na passagem acima quase todas as categorias que utilizamos em nossa dissertação, a saber: *corpo dionisíaco, ambiente rural/selvagem, caracteres vegetais, temporalidade, movimento, êxtase e transformação física e/ou de comportamento*. Nestes versos as *backai* que constituem o coro dizem à cidade de Tebas que celebre Dioniso - *torna-te Baco*. O segundo verso urge a *pólis* a entrar no *tempo festivo*, quando diz *coroa-te com as heras*, o que nos leva a *temporalidade*. A hera é apenas um dos *caracteres vegetais* presentes nesta passagem. Temos também *verde briônia de belas bagas e ramos de carvalho ou de abeto*. A idéia de crescimento - *crece, cresce* - é também uma referencia a vida vegetal. Nesta tragédia o *ambiente rural/selvagem* que é palco dos ritos das *backai* é a montanha, espaço para onde o coro orienta os habitantes de Tebas, e Dioniso levará os *thiasos*. Quando os trabalhos de Dioniso forem instituídos pela *pólis*, ou impostos pelo deus, *dançará a terra toda*. O que é uma das muitas referências na peça ao *movimento* inerente ao dionisismo. Os três últimos versos (vv.117-119) são aqueles que mais nos interessam nesta parte de nossa dissertação, pois eles se referem ao *êxtase* e a *transformação física e/ou de comportamento*. Quando fala do *aguilhão de Dioniso* o coro se refere à possessão que prende as mulheres de Tebas, que são tomadas pelo deus, possuídas por sua loucura. Trata-se aqui da *manía* como uma força punitiva, instituindo os *thiasoi* onde estes não foram formados espontaneamente pela população, em claro desrespeito a divindade de Dioniso. Por isso as mulheres tebanas são retiradas de suas casas, afastadas de seus lares e de suas funções na *pólis* e no *oikos* - *mulheres longe das rocas e dos teares*. O comportamento adequado das mulheres na Atenas do Vº século é então quebrado. Mulheres bem nascidas, como Agave, saem de seus lares para cultuar Dioniso na montanha. Transformações físicas ou de comportamento como estas são recorrentes n’As *Bacantes*, e podem ser mais bem observadas nas passagens selecionadas a seguir.

*“Nós então em fuga logramos evitar
a laceração das Bacas, que na pastagem
atacam novilhas com mãos sem ferros.*

¹⁶⁸ EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv. 105-119.

*E a vaca, se a visses!, de úberes cheios
mugia retida à parte por duas mãos;
outras desmembravam vitelas por lacerações.
Se visses costelas e bifurcado casco
arremessados a esmo! e dependurados
pingavam sob os abetos a confundir sangue.
Touros violentos e impetuosos nas aspas
da frente estatelavam os corpos no chão,
batidos por milhares de mãos de donzelas.
Mais rápido rasgavam tegumentos da carne
que tu fechas pálpebras às régias pupilas.”¹⁶⁹*

Estes versos da tragédia de Eurípides fazem parte do relato do primeiro mensageiro, que conta a Penteu as ações das bacantes as quais foi testemunha na montanha. As bacantes nesta passagem realizam o *sparagmos*, quando atacam novilhas na pastagem e consomem a carne crua. Temos aqui uma das maiores mostras de *transformação física e/ou de comportamento* de toda a peça, menor apenas que o ataque ao próprio soberano, Penteu. As mulheres matam os animais com as próprias mãos, não necessitando de nenhum tipo de arma - *mãos sem ferros*. Elas desmembram os bois e rasgam tegumentos da carne. No trecho a violência do ato transparece. A força, a selvageria e a velocidade do ataque evidenciam a mudança sofrida por estas mulheres em seus corpos. Deste modo também temos contemplada nesta passagem a categoria *êxtase*. É a loucura, a folia furiosa, que transforma as bacantes e as leva a se comportar como feras, perigosas demais para a convivência *políade* e por isso devidamente separadas. O fato de o ataque acontecer na pastagem nos indica um *ambiente rural/selvagem*. Temos ainda uma referência a *caracteres vegetais* no verso 742 - *abetos*, mas é a única deste tipo nesta passagem. Não encontramos aqui termos ou versos que nos levem a pensar na *temporalidade* ou no *corpo dionisíaco*. Mas podemos considerar a rapidez do ataque, as bacantes rasgam a carne das novilhas antes que se possa fechar os olhos, como um sinal do *movimento* que por toda a tragédia transparece como característica fundamental do dionisismo, e do modo como o deus modifica seus cultuadores. Ou no caso desta peça, aqueles que Dioniso decide por bem punir.

¹⁶⁹ EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv.734-747.

O trecho a seguir é a continuação do relato anterior. Optamos por dividi-lo em duas partes como um meio de facilitar a análise e compreensão.

*“Na corrida andam suspensas como pássaros
belas baixas planícies à beira do Asopo
produtoras da frutuosa espiga tebana.
Em Hísias e Éritras, no sopé do Citéron
construídas no baixo, elas irrompendo
como inimigas a tumultuarem tudo
pilhavam, roubavam crianças das casas,
e o que punham nos ombros mantinha-se fixo
não por amarras e não caía no negro chão:
nem bronze nem ferro. Na cabeça carregavam
fogo e não se queimavam.*

*Eles por cólera
corriam às armas, pilhados por Bacas:
aí o prodígio era visão de se ver, ó rei.
Por eles lançado o dardo não sangrava,
elas com as mãos arremessando tirsos
feriam e faziam dar as costas em fuga,
mulheres a homens, não sem um dos Deuses.”¹⁷⁰*

Nestes versos, que ainda fazem parte do relato do primeiro mensageiro, fomos capazes de encontrar grande parte das categorias que utilizamos. Temos clara referência ao *ambiente rural/selvagem* quando o mensageiro localiza a ação nas *baixas planícies à beira do Asopo* e no *sopé do Citéron*. Quanto aos *caracteres vegetais* temos apenas a menção ao tirso, que é usado como arma, e a *frutuosa espiga tebana*. Na categoria *movimento* devemos considerar não apenas que as bacantes neste trecho correm *suspensas como pássaros*, mas que os homens de Tebas, feitos seus inimigos, também correm (v.759) para combatê-las. É nas categorias *êxtase* e *transformação física e/ou de comportamento* que encontramos mais e melhores exemplos. Possuídas pela *manía* divina, as bacantes carregam fogo mas não se queimam, carregam o fruto de sua

¹⁷⁰ EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv.748-764.

pilhagem sem o auxílio de amarras, e não se ferem pelas mãos e armas dos homens. É o *êxtase* que transforma estas mulheres, modifica seus corpos, as faz sobre-humanas. Mas não apenas seus corpos se alteram, elas irrompem nas casas, pilham e seqüestram crianças. As mulheres, possuídas pelo frenesi dionisíaco, se tornam inimigas dos homens e da *pólis*. Nas duas passagens seguintes veremos as *backaí* atacarem o soberano de Tebas, Penteu, que é filho de Agave, líder das mulheres enlouquecidas.

*“Ao reconhecerem
o claro clamor de Báquio, as filhas de Cadmo
saltaram não menos velozes que pombas
com pés a correr em contínuas corridas,
a mãe Agave, as consangüíneas consemeadas
e todas as Bacas. Através de hiemífluo vale
e alcantis Loucas saltavam ao sopro de Deus.
Quando viram meu senhor sentado no abeto,
primeiro com forte arremesso lhe atiravam
seixos, encasteladas em fronteiro rochedo,
faziam dardos com galhos de abeto,
outras lançaram tirsos pelo céu fulgente
a Penteu, lúgrube alvo, mas não acertavam.”¹⁷¹*

A passagem que analisaremos agora faz parte do discurso do segundo mensageiro, que vem ao palácio contar o que viu acontecer com seu senhor Penteu. Temos uma nova alusão ao *corpo dionisíaco* quando o mensageiro diz que as bacantes se moveram com *pés a correr*, o que é também uma indicação de *movimento*. As *contínuas corridas* também fazem parte desta última categoria. Podemos situar a ação em um *ambiente rural/selvagem*, pois as bacantes se encontram *encasteladas em fronteiro rochedo*, em referência a um espaço selvagem. Penteu encontra-se sentado no alto de um *abeto*, árvore cujos galhos as *backaí* usam para fazer tirsos. Estes três elementos, a árvore, seus galhos e os tirsos, são *caracteres vegetais*. Neste trecho vemos as *backaí* atacarem o soberano de Tebas após ouvir o clamor de Dioniso. Agave, liderando as tebanas enlouquecidas, ataca o próprio filho. Vemos então uma drástica mudança

¹⁷¹ EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv.1088-1100.

comportamental a partir do chamado do deus, da possessão dionisíaca. Nos versos a seguir veremos a continuação do ataque.

*“Primeiro a mãe sacerdotisa inicia a matança
e ataca-o. (...)*

*Ela escumava saliva e girava pupilas
reviradas, não sabia o devido saber,
possessa de Baco, e não a persuadia.
Ela agarra com as mãos o braço esquerdo
ao ir ante os flancos do de mau Nume,
e arranca-lhe o ombro, não por força,
mas o Deus lhe dava facilidade às mãos.”¹⁷²*

Agave ataca Penteu. A mãe enlouquecida *não sabia o devido saber*. Seu corpo é transformado pelo frenesi de Dioniso. Seus olhos estão revirados e em sua boca a saliva espuma. Totalmente presa a folia furiosa Agave ataca seu filho e desmembra seu corpo. Não há em toda peça maior exemplo do potencial negativo do *êxtase*, ou maior *transformação física e/ou de comportamento*. Posteriormente a personagem recobrará a razão, e conhecerá todo o horror de suas ações.

De acordo com Jean-Louis Durand e Françoise Frontisi-Ducroux, a preocupação com a *sophrosýne* está no centro da peça das Bacantes, assim como nos vasos áticos.¹⁷³ Concordamos com estes autores, mas apenas parcialmente. O dionisismo transforma as mulheres de Tebas, e esta transformação tem um resultado aterrador. Mas ainda assim transparece na peça o potencial renovador de Dioniso. Nas figuras de Cadmo e Tirésias, e no coro, que também é composto por bacantes, pode ser percebido o caráter benfazejo do rito dionisíaco. As *backai* do coro não perdem a razão em nenhum momento. Elas são capazes atingir de o transe, de atingir o *êxtase*, mas suas ações não lembram as das mulheres de Tebas. Pelo contrario, sem o *miasma* da loucura desenfreada estas personagens se sentem renovadas pela comunhão com Dioniso. É necessário que haja alguma medida de equilíbrio, mesmo em um momento de frenesi. Mas a temperança e a justa medida – *sophrosýne* e *métrion* – só podem ser mantidas em conjunto com o transe por aqueles que voluntariamente se entregam ao deus. A tragédia não celebra a negação

¹⁷² EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv.1114-1128.

¹⁷³ DURAND e DUCROUX, op. cit., p. 95.

da razão e da *pólis*, mas apenas defende que dentro do espaço *políade* se aceite uma realidade outra. Neste sentido concordamos com Durand e Frontisi-Ducroux. Entretanto, afirmamos que *As Bacantes*, antes de celebrar a *sophrosýne*, alerta para o risco de não aceitar Dioniso, e reconhecer o *Outro* no espaço *políade*. Para que Dioniso se revele como uma divindade benfazeja, faceta que é parte constituinte do deus, é necessário que a *pólis* lhe reconheça.¹⁷⁴ E por isso é preciso delimitar o culto, controlá-lo. Situa-lo em um espaço particular, a *margem*. Que no caso desta tragédia, está localizada no Citéron.

¹⁷⁴ VERNANT, op. cit., p.79.

Considerações finais do capítulo.

Tratamos neste capítulo da relação da *pólis* com o corpo transformado das bacantes. A *manía* de Dioniso afeta os homens, modifica seus corpos e seu comportamento. Nas cenas de cerâmica ática de figuras negras e vermelhas verificamos uma tendência a representar às *backaí* e de seus ritos de uma maneira mais contida do que esperávamos inicialmente. Não observamos nos vasos o comportamento desregrado das mulheres de Tebas na tragédia *As Bacantes*. Nesta peça percebe-se mais claramente a opção de representar o comportamento intemperante no território limítrofe, na *margem*. As bacantes que sofrem punição por parte de Dioniso são um *miasma*, e devem ser situadas fora da *ásty*. A partir da documentação de que dispomos, textual e imagética, percebemos a definição de espaços distintos para as *backaí*. Quer aceitem Dioniso e tomem a possessão como um rito renovador e benfazejo, ou o neguem e sejam punidas pela loucura, as bacantes devem habitar a *margem*. Mas mesmo circunscritas em um espaço distinto, o comportamento destes dois grupos de bacantes não é similar. Aceitando o deus e regulamentando seu *thiasos* a *pólis* evita que a loucura desenfreada ocorra.

Conclusão

Iniciamos esta dissertação com o objetivo de provar que o culto das bacantes na Atenas do Vº século a.C. passava por um controle estrito por parte do regime democrático. Defendemos duas hipóteses. Primeiro que o ritual das bacantes na Atenas do Vº século circulava tanto no espaço público quanto no privado e disseminava comportamentos, gestos, maneiras de expor os corpos, adequados aos efeitos da *manía*, da loucura dionisiaca. Em segundo lugar defendemos que as representações teatrais e nas cenas de vasos dos corpos e do comportamento dos cultuadores de Dioniso, em especial das *backaí*, nos permitem verificar uma opção de controle social da *manía*. Tragediógrafos e pintores situam a atuação das mulheres delirantes no espaço da *margem* (bosque, montanhas), da fronteira, em oposição aos espaços da *ásty/ agorá* – espaços masculinos, regidos pela medida/ equilíbrio, do debate e da política.

No primeiro capítulo de nossa dissertação apresentamos nossos referenciais teóricos. Partimos de três noções centrais à pesquisa que desenvolvemos neste trabalho, a saber: *representação, corpo e espaço*. Tomando as representações como uma forma de representação social, e como um meio privilegiado para se atingir as sociedades em que foram produzidas, premissas que aplicamos a toda nossa pesquisa, realizamos neste capítulo uma análise preliminar, circunscrita a apenas um vaso ático de figuras vermelhas e uma pequena passagem d’*As Bacantes*. Percebemos em nossa análise que os ritos das *backaí* observado nas imagens da cerâmica ática de figuras negras e vermelhas e na tragédia de Eurípides modificavam o espaço/tempo *políade*. As bacantes criavam em meio à *ásty* um espaço de *transgressão autorizada*, a *margem*, onde as manifestações dionisiacas eram circunscritas.

No segundo capítulo - intitulado *Os espaços transitados pelas Backaí* – tratamos da relação entre a *pólis* democrática e as *backaí*. Tomamos neste capítulo o espaço como um mecanismo de controle utilizado pela *pólis* ateniense no Vº século a.C.. Ao delimitar os espaços onde os ritos das bacantes poderiam ocorrer, a *pólis* assegurava seu controle sobre este culto dionisiaco. Desta maneira instituíu o culto, mas evitava que o rito das *backaí* fugisse ao controle *políade*. Observamos relações diferentes entre as bacantes e o espaço da *pólis* nos dois tipos de documentação que utilizamos. Nas cenas de cerâmica ática, em ambos os tipos de figuras, negras e vermelhas, percebemos a tendência a não revelar nas imagens o espaço em que o rito representado ocorria. Não é

possível, a partir destas imagens, aferir em quais dos espaços constituintes da totalidade *políade* as *backaí* estavam atuando. Em nenhuma das cenas pudemos identificar a *ásty* ou a *chôra*, a *pólis* ou o *oîkos*. A ação cultural das bacantes parece ocorrer, segundo as cenas da cerâmica ática, em um espaço genérico, que não é parte da *pólis*. Por outro lado, na tragédia *As Bacantes* as mulheres tebanas, vítimas da loucura furiosa que as possuem, se afastam da cidade. Estas bacantes vão ao Citéron, montanha próxima a Tebas, onde cultuam Dioniso e se tronam inimigas dos homens e da *pólis*. Em ambos os casos vemos as *backaí* serem representadas em um espaço singular, a *margem*. Na tragédia, as bacantes saem da *ásty* e se dirigem para a *margem*. Nas cenas de cerâmica ática verificamos os ritos das *backaí* trazendo a *margem* para o interior da *ásty*. Delimitando a *margem* como o espaço da atuação das bacantes, com a recriação deste espaço no território urbano da *pólis*, o regime democrático ateniense mantém o controle destes rituais, os utilizando como uma ferramenta legitimadora, aos instituir como um espaço/tempo de *transgressão autorizada*.

No terceiro capítulo de nossa dissertação analisamos a relação da *pólis* com as transformações sofridas pelas mulheres durante o transe, a *manía*. Novamente encontramos tratamentos aparentemente distintos dependendo da documentação que observamos. Na imagética ática as *backaí* e seus ritos são representados de uma maneira muito mais contida do que na tragédia. A divisão das bacantes da tragédia em dois grupos distintos é o que permite explicar as representações imagéticas. As mulheres de Tebas na peça *As Bacantes*, são representantes daqueles que negam Dioniso, e por isso são punidos com a *manía*. Enlouquecidas, estas bacantes se tornam um *miasma* para Tebas. Elas vivem ao relento em um território selvagem, atacam e pilham as casas dos homens, se afastam de seu lugar como mulheres. Não conhecem a *sophrosýne* e a justa medida. São inimigas da *pólis*. Entretanto, estas não são as únicas bacantes da peça. Cadmo, Tirésias e o coro são também *backaí*. Mas estes não perdem a razão, pois aceitam o deus. Eles entram em transe, conhecem a *manía*, são renovados por isso, e podem retornar ao seu estado anterior. São estas *backaí*, que aceitam Dioniso, que vemos representadas nas cenas dos vasos áticos. Observamos ali o *thiasos* instituído e regulamentado pela *pólis*.

Através da análise da tragédia *As Bacantes*, de Eurípides, e de cenas de cerâmica ática de figuras negras e vermelhas nossas hipóteses se comprovam, mas modificações e acréscimos são necessários. As *backaí* e suas representações circulavam nos espaços público e privado, expondo corpos e comportamentos condizentes com o

dionisismo. Mas estas bacantes não eram as mesmas dos mitos de resistência. A *manía* as transformava, mas não colocava sobre elas um *miasma* a ser “curado”. Pelo contrário, tendo buscado o deus, elas e a cidade eram agraciadas com a possibilidade de se tornar e conhecer o *Outro*. As bacantes são situadas pelas representações em um espaço distinto, a *margem*. Mas elas não se retiram da cidade, do ambiente urbano. O movimento inverso ocorre, as *backái* trazem a *margem* para a cidade, recriando o espaço *políade*. Desta maneira *polis* e cidadãos convivem com as cultuadoras de Dioniso e são modificadas pelo deus.

Bibliografia

Documentação

EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

EURÍPIDES. *As Bacantes*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: edições 70, 1998.

Obras de referência

Corpus Vasorum Antiquorum. France - Fascicule 28. Louvre - Fascicule 19. Paris: Éditions E. de Boccard, 1977.

Corpus Vasorum Antiquorum. Great Britain – Fascicule 7. British Museum - Fascicule 5. London: Printed by Order of Trustees of the British Museum, 1930.

Corpus Vasorum Antiquorum. Great Britain – Fascicule 8. British Museum – Fascicule 6. London: Printed by Order of Trustees of the British Museum, 1931.

Corpus Vasorum Antiquorum. Great Britain – Fascicule 15. Oxford University Press, 1979.

Dicionário

LIDDELL, Henry George. e SCOTT, Robert. *Liddell and Scott's Greek – English Lexicon*. Simon Wallenberg Press, 2007.

Bibliografia

AUGÉ, Marc. *Não–Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

AUGÉ, Marc. *A Guerra dos Sonhos*. Campinas: Papyrus, 1998.

BÉLIS, Annie. Musique et Transe dans le Cortège Dionysiaque. in *Transe au Théâtre. Actes de la Table Ronde Internationale Montpellier, 3-5 mars 1988*. Cahiers Du Gita n° 4 – Décembre 1988, pp. 9-29.

BÉRARD, Claude. *Iconographie, Iconologie, Iconologique*. In *Études de Lettres*, Paris, 1983, pp. 5-37.

_____. Phantasmagorie Érotique dans L'Orgasme Dionysiaque. in *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*. N° 5, Liège, 1992, pp.13-26.

BERNABÉ, Alberto. La toile de Pénélope: a-t-il existé un mythe orphique sur Dionysos et les Titans? in *Revue de L'Histoire des Religions*, Tome 219, Fascicule 4, Octobre - Décembre, Presses Universitaires de France, 2002, pp.401-433.

BONGERS, B. J. J. M. Euripides Bacchae 1064-9: Dionysus, the wheel and the lathe. in *Mnemosyne. A Journal of Classical Studies*. Series IV, Vol. LV, Fasc. 1, 2002, pp. 83-87.

CAIRNS, Douglas L. Hybris, Dishonour, and Thinking Big. in *The Journal of Hellenic Studies*, Volume CXVI, 1996, PP. 1-32.

CALAME, Claude. *Récit en Grèce ancienne: Énonciation et représentations des poètes*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. *A Cidade Estado Antiga*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

_____. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas: Papyrus, 1997.

CARPENTER, Thomas H.. *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its development in black-figure vase painting*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

CARRIÈRE, Jean. Sur le message des Bacchantes. in *L'antiquité Classique*, Tome XXXV, 1966, pp. 118-139.

CASADIO, Giovanni. Dionysos entre histoire et sociologie. in *Dialogues d'histoire ancienne*, Volume 94, 1989, pp. 285-308.

CHRISTOPOULOS, Menelaos. Αὐτὸς τὸ θεῖον καὶ τὸ κοινόν: Le sacré et cadre religieux: La rencontre du public et Du privé. in *Kernos. Revue international et pluridisciplinaire de religion grecque antique*. N° 19, Liège, 2006, pp. 303-312.

DA MATTA, Roberto. *A Casa e a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARAKI, Maria. *Dionysos et La Déesse Terre*. Paris: Flammarion, 1994.

DES BOUVRIE, Synnove. Creative Euphoria. Dionysos and the Theatre. in *Kernos. Revue international et pluridisciplinaire de religion grecque antique*. N° 6, Liège, 1993, pp. 79-112.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a Céu Aberto*. Tradução: Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. SISSA, Giulia. *Os Deuses Gregos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Comparar o Incomparável*. Aparecida – São Paulo: Idéias e Letras, 2004.

DEVALAUD-ROUX, Marie-Hélène. Danse et Transe. La danse au service du culte de Dionysos dans l'antiquité grecque. in *Transe au Théâtre. Actes de la Table Ronde Internationale Montpellier, 3-5 mars 1988*. Cahiers Du Gita n° 4 – Décembre 1988, pp. 31-53.

DURAND, Jean-Louis. FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Idoles, Figures, Images: Autour de Dionysos. in *Revue Archéologique*, Fascicule 1, 1982, Paris-PUF, pp. 81-108.

DURAND, Jean-Louis. *Sacrifice et Labour en Grèce Ancienne. Essai d'anthropologie religieuse*. Paris-Rome: Éditions La Découverte – École Française de Rome, 1986.

DURKHEIM, Émile. Representações Individuais e Representações coletivas. in *Sociologia e Filosofia*, São Paulo: Ícone. 2007.

ECO, Umberto. IVANOV, V.V. RECTOR, Monica. *¡Carnaval!*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ÉTIENNE, Roland. *Athènes, espaces urbaines et histoire. Des origines à la fin de III^e siècle ap. J. -C.*. Paris: Hachette, 2004.

FAUQUIER, Michel. VILLETTE, Jean-Luc. *La vie religieuse dans les cités grecques*. Paris: Ophrys, 2000.

FAYANT, Marie-Christine. Hermès dans les dionysiaques de nonnos de panopolis. in *Revue des Études Grecques*, Tome 111, Janvier-Juin 1998, pp. 145-159.

FERTÉ, E. Coche de La. Les ménades et le contenu réel es representations de scènes bachiques autour de l'idole de Dionysos. in *Revue Archéologique*, Tome XXXVIII, 1951, pp. 12-23.

FINLEY, Moses I. *The Ancient Greeks*. Middlesex: Penguin Books, 1981.

FOUCAULT, Michel. Of other spaces. in *Diacritics*, 16, 1986, pp. 22-27.

_____. *História da Sexualidade. Vol. 2 O Uso dos Prazeres*. São Paulo: Edições Graal, 2009.

FRONTISI-DUCROUX, F. *Dédale: Mythologie de l'Artisan en Grèce Ancienne*. Paris: François Maspero, 1975.

_____. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

_____. Um scandale à Athènes: faire le comos sans masque. in *Dialogues d'histoire ancienne*, Volume 117, 1992, pp. 245-256.

GRIFFITH, Mark. Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the Oresteia. in *Classical Antiquity*, Volume 21, N°2, October 2002, pp. 195-263.

ISLER-KERÉNYI, Cornelia. Retour au Stamnos Attique: quelques réflexions sur l'usage et le répertoire. in *Métis*. N. S. 7, 2009, Paris-Athènes: Éditions de L'Ehess-Daedalus, pp. 75-90.

JÁUREGUI, Miguel Herrero de. Dionysos mi-cuit: l'étymologie de Mésatis et le fetin inachevé des Titans. in *Revue de L'Histoire des Religions*, Tome 223, Fascicule 4, Octobre – Décembre, Presses Universitaires de France, 2006, pp. 389-416.

JEANMAIRE, H. *Dionysos: Histoire du Culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1985.

JODELET, Denise (org.). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: eduerj, 2001.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas, SP : Papirus Editora, 2007.

JOUAN, François. Dionysos chez Eschyle. in *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*. N° 5, Liège, 1992, pp.71-86.

KOVACS, David. Notes on the Bacchae. in *The Classical Quarterly*, Volume XLI, N° 2, 1991, pp. 340-345.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.

LENFANT, Dominique. Le vocabulaire Du pouvoir personnel chez Euripide. in *Ktema*. N°18, 1993, pp. 29-40.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. *Cultura Popular em Atenas no V Século a.C.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

LISSARAGUE, Fr. *Vases Grecques: Les Athéniens et leurs Images.* Paris: Hazan, 1999.

LORAUX, Nicole. *A Tragédia de Atenas. A política entre as trevas e a utopia.* São Paulo: Edições Loyola, 2009.

MACLEOD, Leona. Marauding Maenads: the first messenger speech in the Bacchae. in *Mnemosyne. A Journal of Classical Studies.* Series IV, Vol. LIX, Fasc. 4, 2006, pp. 578-584.

MAGDELAINE, C. Le vocabulaire du peuple et de la démocratie chez Euripide. in *Ktema.* N°28, 2003, pp.105-121.

MARTIN, Roland. et METZGER, Henri. *La Religion Grecque.* Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

MORETTI, Jean-Charles. Le théâtre Du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au V^e S. AV. J. –C. in *Revue des Études Grecques,* Tome 113, 2000, 275-298.

MURIEL, Carlos Espejo. *Grecia: sobre los ritos y las fiestas.* Granada: Universidad de Granada, 1995.

NOEL, Daniel. Les Anthestéries et le vin. in *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique.* N° 12, Liège, 1999, pp. 125-152.

PALEOTHODOROS, Dimitris. Espace public et espace domestique dans l'imagerie attique des rituels dionysiaques du V^o siècle av. J-C. in *Image et Religion dans L'Antiquité Gréco-Romaine,* Collection du Centre Jean Bérard, 28, Naples, 2008, pp. 231- 242.

PARKE, Herbert William. *Festivals of the Athenians.* 3 ed. London: Thames and Hudson Ltd, 1994.

PEIRCE, Sarah. Visual Language and Concepts of Cult on the “Lenaia Vases”. in *Classical Antiquity*, Volume 17, N °1, April 1998, pp. 60-95.

PELLING, Christopher. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Claredon Press, 1997.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb. Tragedy and Comedy*. New York: Oxford University Press, 1997.

REVERMANN, Martin. The Competence of Theatre Audiences in Fifth and Fourth Century Athens. in *The Journal of Hellenic Studies*, Volume 126, 2005, PP. 99-124.

RHODES, P.J. Nothing to do With Democracy: Athenian Drama and the Polis. in *The Journal of Hellenic Studies*, Volume 123, 2003, PP. 104-119.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: achiamé, 1983.

ROMILLY, Jacqueline de. *Tragedies Grecques au Fil Des Ans*. Paris: Les Belles Letters, 1995.

_____. *A Tragédia Grega*. Tradução: Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

RUDHARDT, Jean. De l’attitude des grecs a l’égard des religions étrangères. in *Revue de L’Histoire des Religions*, Tome CCIX, Fascicule 3, Juillet – Septembre, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 219-238.

_____. Les deux mères de Dionysos, Perséphone et Sémélé, dans les Hymnes orphiques. in *Revue de L’Histoire des Religions*, Tome 219, Fascicule 4, Octobre - Décembre, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 483-501.

SAÏD, Suzanne. Grecs et Barbares dans les tragédies d’Euripide. La fin des différences ? in *Ktéma*. N°9, 1984, pp. 27-53.

SCHMITT-PANTEL, P. et THELAMON, F. Image et Histoire: Illustration ou Document ; in *Image et Céramique Grecque*. Actes du Colloque de Rouen 25-26 novembre 1982. Rouen : Publications de L'Université de Rouen, 1983, pp. 9-20

SCULLION, Scott. *Nothing to do with Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual* in *The Classical Quarterly*, Volume 52, Number 1, Oxford University Press, 2002, pp. 102-137.

SEAFORD, Richard. Pentheus' Vision: Bacchae 918-22. in *The Classical Quarterly*, Volume 37, Number 1, Oxford University Press, 1987, pp. 76-78.

SOMVILLE, Pierre. Le signe d'extase et la musique. in *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*. N° 5, Liège, 1992, pp. 173-181.

STIEBER, Mary. The Wheel Simile in Bacchae, Another Turn. in *Mnemosyne. A Journal of Classical Studies*. Series IV, Vol. LIX, Fasc. 4, 2006, pp. 585-591.

TASSIGNON, Isabelle. Les éléments anatoliens du mythe et de la personnalité de Dionysos. in *Revue de L'Histoire des Religions*, Tome 218, Fascicule 3, Juillet – Septembre, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 307-337.

TEJADA, Maria Teresa Molinos. Sur Les Bacchantes de Théocrite. in *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*. N° 5, Liège, 1992, pp.109-117 .

THEML, Neyde. *Público e Privado na Grécia do VIII° ao IV° séc. a.C.: O Modelo Ateniense*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

TOWNSEND, Rhys F.. The fourth-century skene of the theater of Dionysos at Athens. in *Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Volume 55, 1986, pp. 421-438.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____. *Dionisismo, poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine. La ménade, la vigne et le vin. Sur quelques types de représentations dans la céramique attique des VI^e et V^e siècles. in *Révue des Études Anciennes*, Tome XC, 1988, pp. 35-53.

_____. *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

Z Aidman, Louise Bruit. *Le commerce des dieux. Eusebeia, essai sur la piété en grèce ancienne*. Paris: Éditions La Découverte, 2001.

Anexo 1
Cerâmica Ática de
Figuras Vermelhas

Anexo 1 - Vaso 1

Tipo de Vaso: Stamnos

Estilo: Figuras vermelhas.

Publicação: Nápoles H2419; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Peintre Du Dinos.

Datação: 420 a.C.

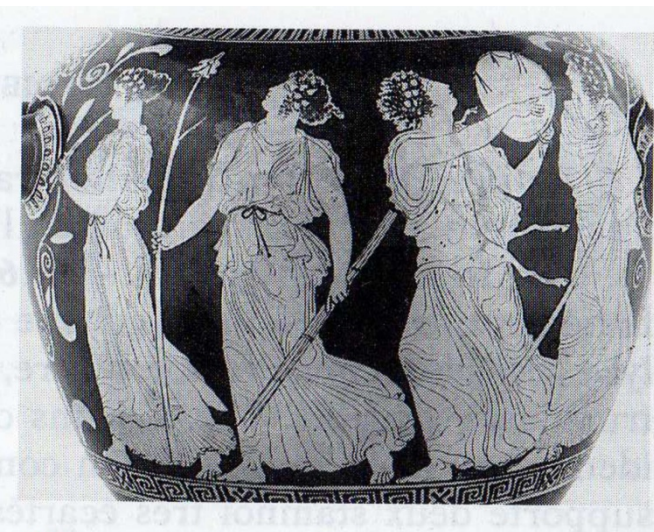
A – Quatro mulheres cultuam um Dioniso-pilar. As duas nos extremos portam tirsos e dançam, a esquerda do pilar uma manipula bebida, a direita uma outra toca um instrumento musical.

B – Quatro mulheres em procissão. A primeira da esquerda toca a dupla flauta, a segunda carrega uma folhagem, a terceira toca o que parece ser um pandeiro.



1

A



B

Anexo 1 - Vaso 2

Tipo de Vaso: Stamnos

Estilo: Figuras vermelhas.

Publicação: Paris, Louvre G 410; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Peintre de Méthyse.

Datação: 450 a.C.

A – Três mulheres, a esquerda uma segura um vaso, no centro, outra segura um ramo com folhagens.

B – Três mulheres, as duas dos extremos seguram ramos com folhagens e uma taça cada, a do centro toca a dupla flauta.



A



B

Anexo 1 - Vaso 3

Tipo de Vaso: Taça

Estilo: Figuras vermelhas.

Publicação: Berlim F 2290; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Macron; signée Hiéron potier.

Datação: 490-480 a.C.

A – Ao centro um Dioniso-pilar, na esquerda uma mulher toca flauta enquanto a da extremidade dança, na direita três mulheres dançam.

B – Seis mulheres dançam.



A



B

Anexo 1 - Vaso 4

Tipo de Vaso: Stamnos.

Estilo: Figuras vermelhas.

Publicação: Oxford 523; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Pintor de Villa Giulia.

Datação: 460-450 a.C.

A – Três mulheres com uma mesa e um *stamnos*, a do centro tem um *skyphos* e um *kyathos* e serve do *stamnos*. A mulher da direita toca a *aulós*, a da esquerda carrega um vaso.

B – Três mulheres se movem em direção a direita. A da esquerda e a do centro carregam cada uma um cântaro, a do centro tem também um tirso na mão direita.



A

Anexo 1 - Vaso 4



31

B

Anexo 1 - Vaso 5

Tipo de Vaso: Stamnos.

Estilo: Figuras vermelhas.

Publicação: Boston 90.155; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Pintor da Villa Giulia.

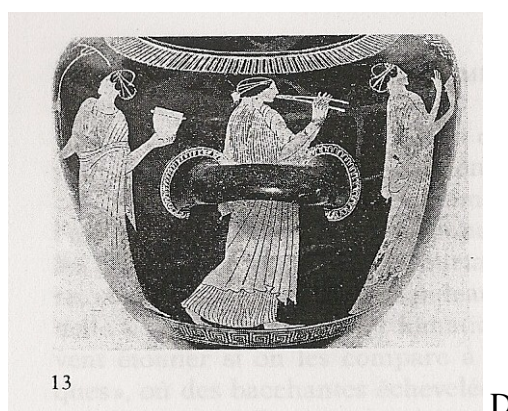
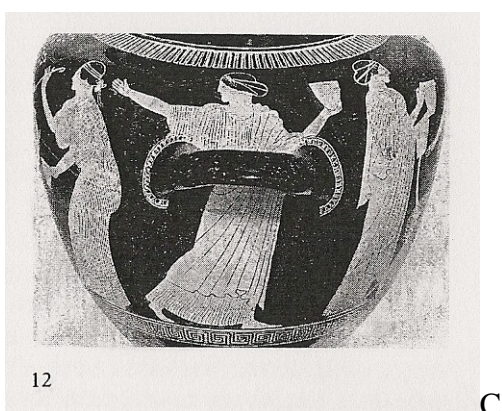
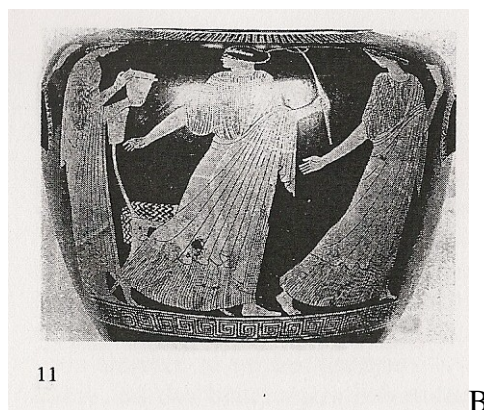
Datação: 460 a.C.

A – Duas mulheres em torno da efígie de Dioniso, formada por coluna com máscara, com uma *trapeza* na frente e dois *stamnoi*, um de cada lado.

B – Três mulheres se movem para a direita, a do centro carrega um tirso, a da direita e a da esquerda um vaso cada.

C – Uma mulher segura um cântaro com a mão esquerda e levanta o braço direito em direção a mulher a sua direita.

D – Uma mulher toca a dupla flauta e se move para a direita.



Anexo 1 - Vaso 6

Tipo de Vaso: Stamnos.

Estilo: Figuras vermelhas.

Publicação: Chicago 89.22; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Pintor de Chicago.

Datação: 450 a.C.

A – Três mulheres com mesa e cântaro. A da esquerda carrega um stamnos. A da direita carrega um tirso. A do centro parece coroar o stamnos.

B – Três mulheres. A do centro carrega um tirso, a da esquerda um chifre para beber.



A



B

Anexo 1 - Vaso 7

Tipo de Vaso: Oinochoe.

Estilo: Figuras vermelhas.

Publicação: Athènes, Vlasto; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Pintor de Éretrie.

Datação: Ca. 430 a.C.

A – Ao centro, uma mesa com uma máscara de perfil, enfeitada com folhagens. À esquerda, uma mulher virada para a direita tem um cântaro. Atrás dela, na extrema esquerda mesa com vaso. À direita, mulher próxima a mesa com bandeja de flores/folhagens.



Anexo 1 - Vaso 8

Tipo de Vaso: Stamnos.

Estilo: Figuras vermelhas.

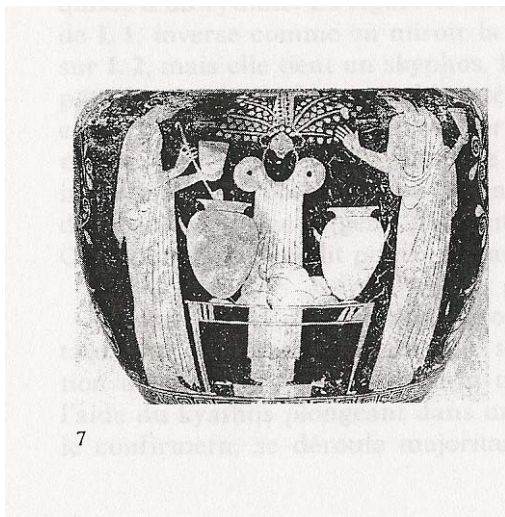
Publicação: Rome, Villa Giulia inv. 983.; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Pintor da Villa Giulia.

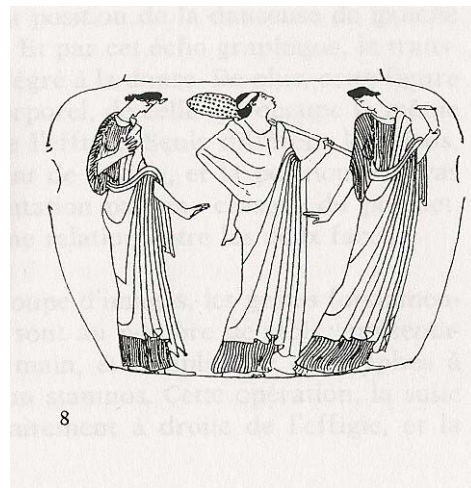
Datação: 460-450 a.C.

A – Duas mulheres em torno da efígie de Dioniso, formada por coluna com máscara, com uma *trapeza* na frente e dois *stamnoi*, um de cada lado.

B – Três mulheres se movem para a direita, a do centro carrega um tirso, a da direita um vaso.



A



B

Anexo 1 - Vaso 9

Tipo de Vaso: Taça.

Estilo: Figuras vermelhas.

Publicação: Corpus Vasorum Antiquorum. França 28. Museu do Louvre 19 (G94 ter), 1977. Prancha 70-71.

Pintor: o estilo lembra o de Epictetos.

Datação: Ca. 510 a.C.

A – Jovem nu com uma tira sobre a cabeça avança para a direita. Carrega um halter em cada mão. A direita um disco em um saco suspenso.

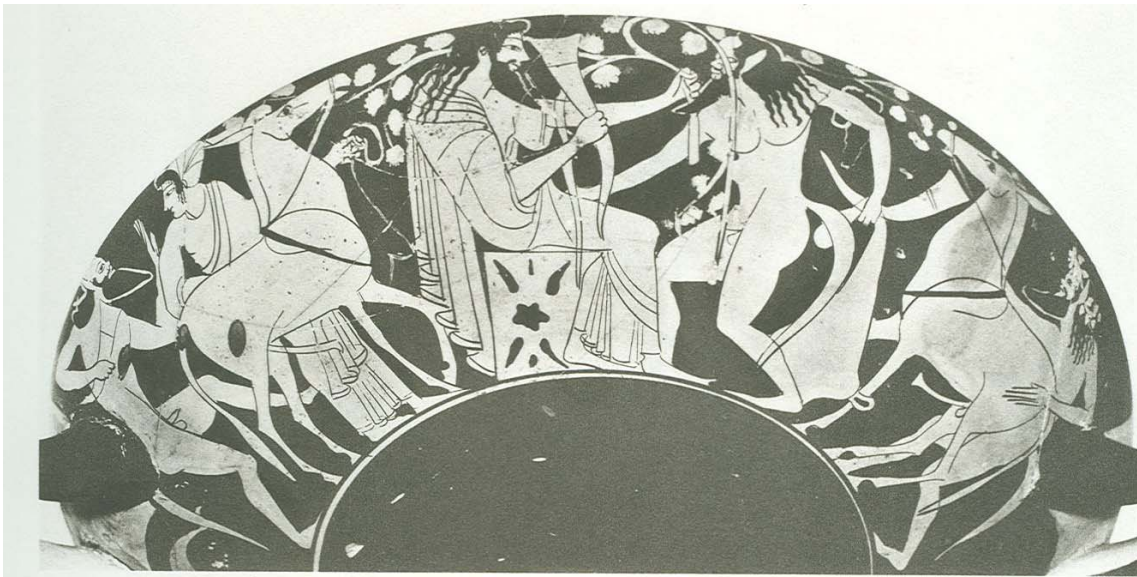
B – No centro Dioniso está sentado em um banco, virado para a direita, segura um corno para beber na mão direita e um ramo de vinha na mão esquerda; veste um *chiton* e um *himation*. A sua direita dois sátiros nus voltados em sua direção; o mais afastado segura um burro itifálico. A sua esquerda um sátiro nu e uma mulher com um burro itifálico olham um para o outro.

C – Três sátiros nus coroados e quatro mulheres dançam. A mulher da extrema direita carrega um tirso, as três outras mulheres tocam o crótalos.

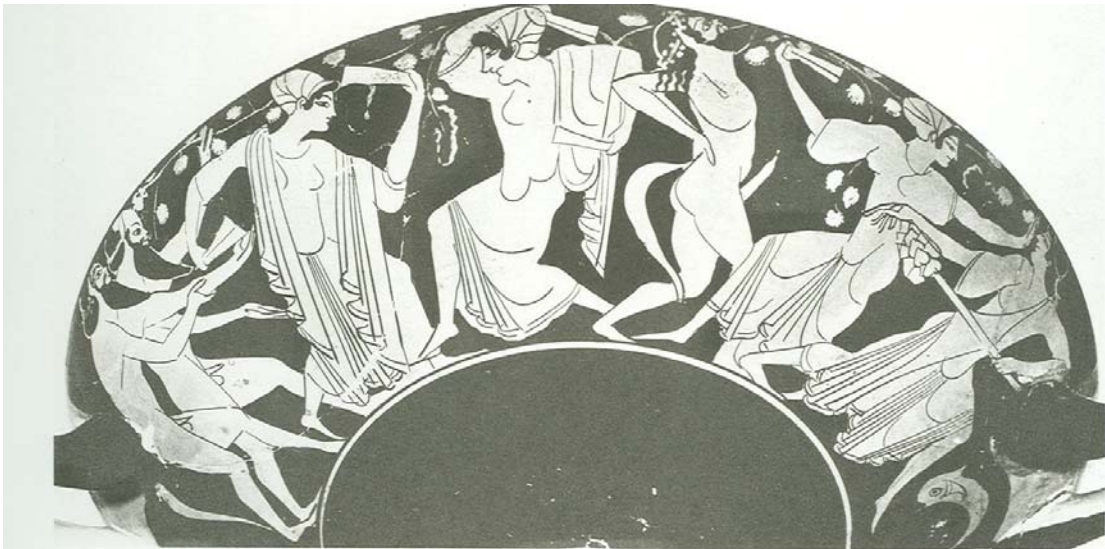


A

Anexo 1 - Vaso 9



B

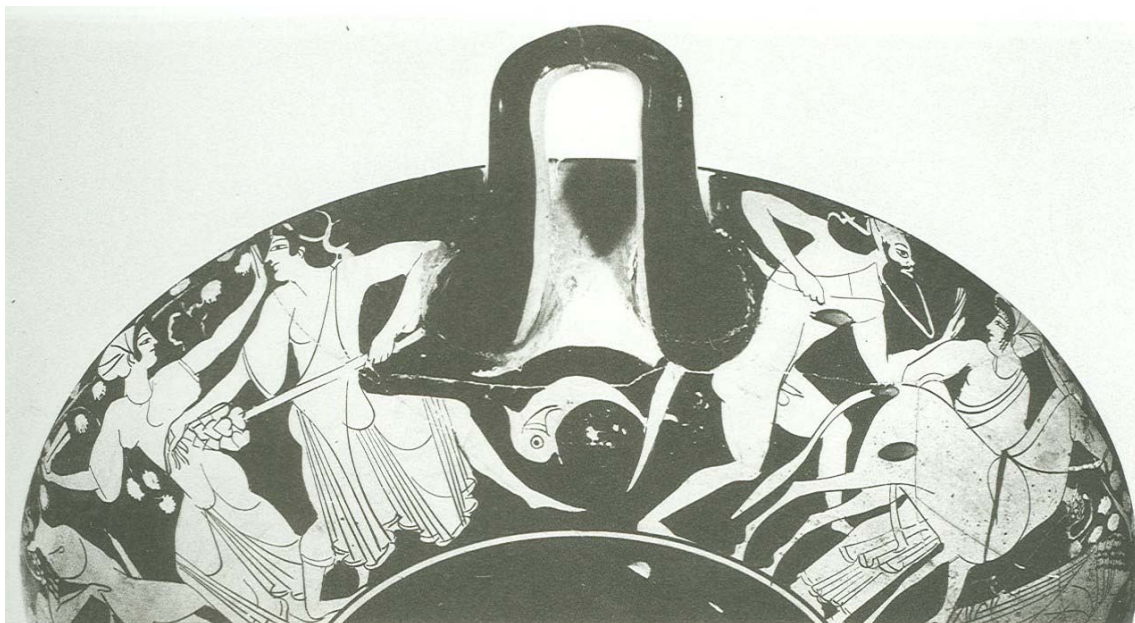


C



D

Anexo 1 - Vaso 9



E



F

Anexo 2
Cerâmica Ática de
Figuras Negras

Anexo 2 - Vaso 1

Tipo de Vaso: Skyphos.

Estilo: Figuras negras.

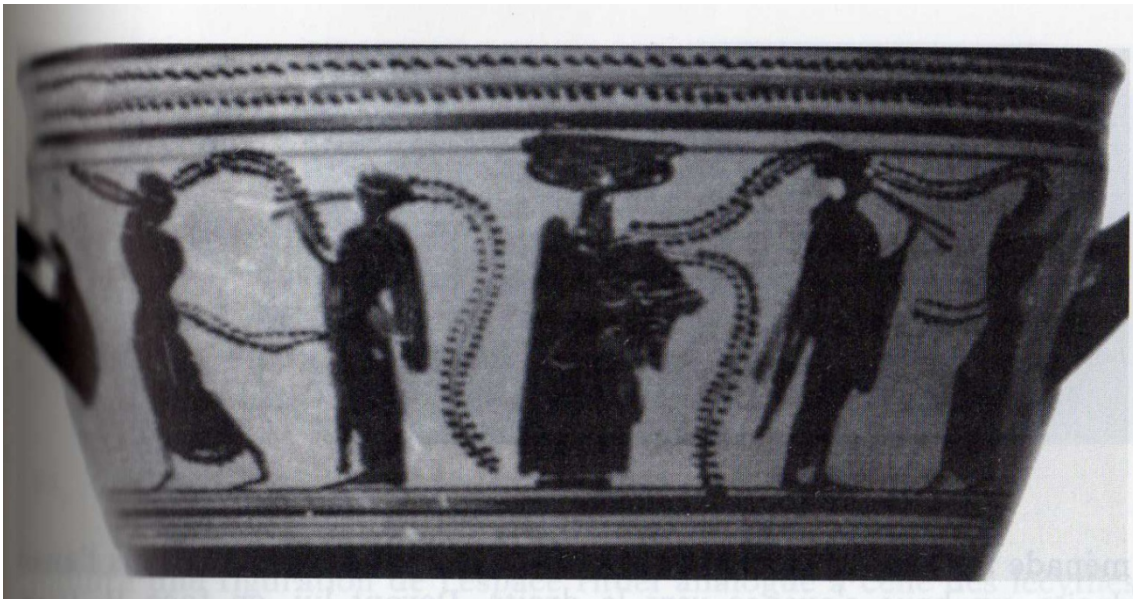
Publicação: Paris, commerce; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Hémonien.

Datação: Ca. 490 a.C.

A – No centro há uma coluna com máscara a direita. De cada lado duas mulheres: duas, uma de cada lado, tocam a dupla flauta; as duas mais afastadas do centro parecem dançar.

B – Mesma cena, inédita.



A

Anexo 2 - Vaso 2

Tipo de Vaso: Skyphos.

Estilo: Figuras negras.

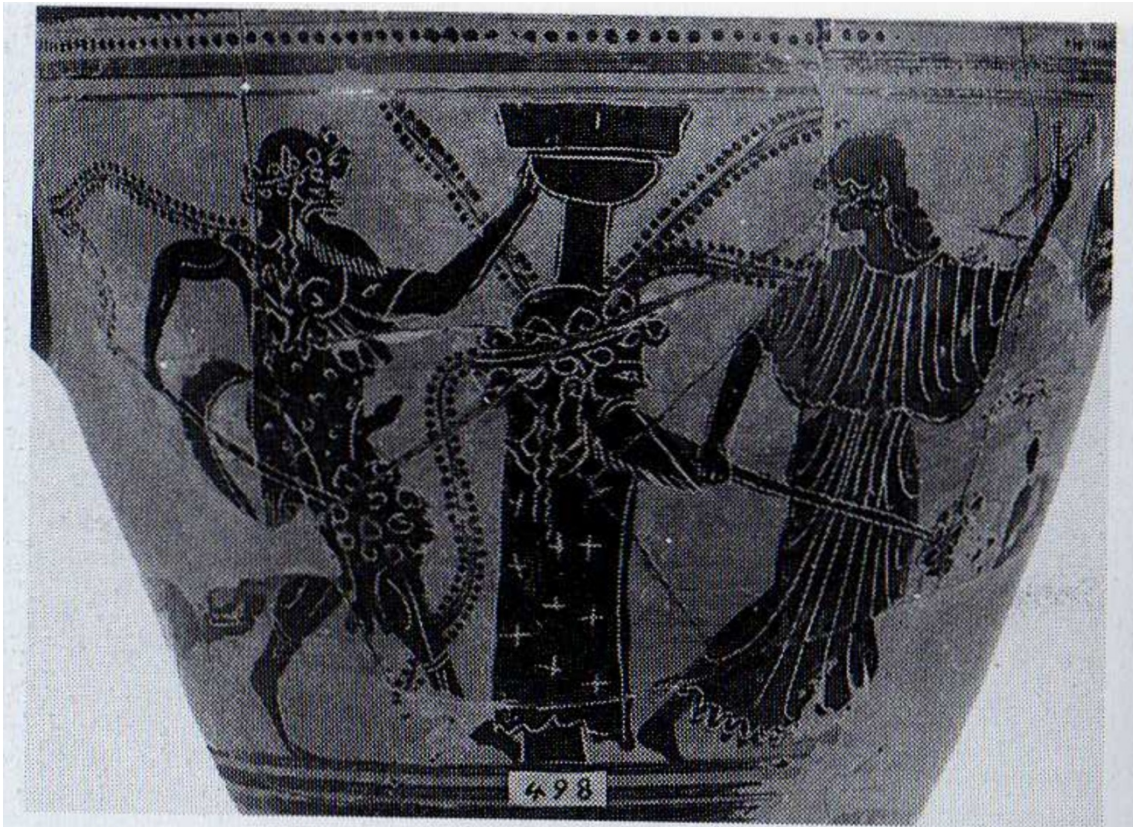
Publicação: Athènes, MN 498 (CC 820 bis); apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Peintre de Thésée (Haspels).

Datação: Ca. 490 a.C.

A – No centro coluna com máscara à direita; a esquerda um sátiro; a direita uma mulher, ambos se movem em direção à direita.

B – Kômos de três homens, dois jovens e um adulto barbado, avançando para a direita.



A

Anexo 2 - Vaso 3

Tipo de Vaso: Lécythe.

Estilo: Figuras negras.

Publicação: Uppsala 1628; apud DUCROUX, Françoise Frontisi-. *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: Éditions la Découverte, École Française de Rome, 1991.

Pintor: Hémonien.

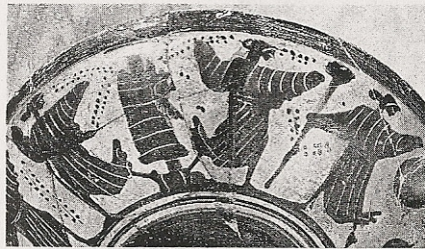
Datação: 480 a.C.

A- Efígie de Dioniso, máscara voltada para a direita. De cada lado da efígie duas mulheres dançando. Na direita a mais próxima da coluna tem um tirso.

B- Efígie de Dioniso, máscara voltada para a direita. De cada lado da efígie duas mulheres dançando.

C- Efígie de Dioniso, máscara voltada para a direita. De cada lado da efígie duas mulheres dançando. Na esquerda a mais afastada da coluna tem um tirso.

D- Efígie de Dioniso, máscara voltada para a direita. De cada lado da efígie duas mulheres dançando. Na direita a mais próxima da coluna tem um tirso.



75a

A



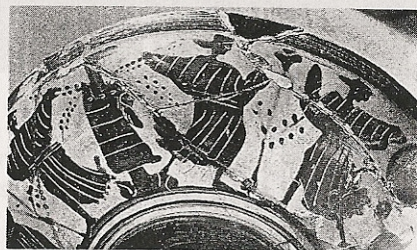
75b

B



75c

C



75d

D

Anexo 3
Quadros de Análise.

Anexo 3 – Quadro 1

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS	
<p><i>“Por isso, de suas casas eu as aguilhoei com a loucura e habitam a montanha aturdidas. Obriguei-as a ter paramentos de meus trabalhos, e toda a fêmea semente, quantas cadméias mulheres havia, enlouqueci em seus lares: junto com as filhas de Cadmo misturadas sob verdes abetos correm por pedras sem teto.”</i></p> <p>vv. 32- 38.</p>	Corpo Dionisíaco			
	Ambiente rural/selvagem	o)/roj d’oi)ko~si; a)norofoi pe/traij;		<i>habitam a montanha; pedras sem teto;</i>
	Caracteres vegetais	xlorai~j e)la/taij;	u(p’	<i>sob verdes abetos;</i>
	Temporalidade			
	Movimento		h}ntai;	<i>correm;</i>
	Êxtase	w)/ strhs’)egw\ mani/aij; e)ce/mhna ; para/kopoi frenw~~n;		<i>aguilhoei com a loucura; aturdidas; enlouqueci;</i>
	Transformação física e/ou de comportamento		e)k do/mwn;	<i>de suas casas (e/k significa para fora de/ movimento de partida);</i>

Anexo 3 – Quadro 2

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS
<i>“Ó Tebas nutriz de Sêmele, coroa-te com as heras, cresce, cresce com a verde briônia de belas bagas, torna-te Baco com ramos de carvalho ou de abeto, vestidas coloridas nébridas cobre-te com alvas tranças de lã, em volta das hásteas violentas santifica-te, dançará a terra toda, quando Brômio trazer os tíasos à montanha, à montanha, onde há uma multidão de mulheres longe das rocas e dos teares</i>	Corpo Dionisíaco		
	Ambiente rural/selvagem	ei)j o\roj ei)j o\roj;	<i>à montanha, à montanha;</i>
	Caracteres vegetais	kissw ~; bru/ete bru/ete xloh/rei mi/laki kallika/rpw ; druo/j h\ e\la/taj kla/doi ji;	<i>heras; cresce, cresce com a verde briônia de belas bagas; ramos de carvalho ou de abeto;</i>
	Temporalidade		
	Movimento	ga~ pa~ja xoreu/sei;	<i>dançará a terra toda;</i>
	Êxtase	oi)jtrhqe \j Dionu/sw ;	<i>agulhão de Dioniso;</i>

<p><i>por agulhão de Dioniso.”</i> vv. 105-119.</p>	<p>Transformação física e/ou de comportamento</p>	<p>qhluhenh/j o\ /xloj a)f' i(stw~n papa\ kerki/dwn;</p>	<p><i>uma multidão de mulheres longe das rocas e dos teares;</i></p>
---	--	--	--

Anexo 3 – Quadro 3

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS
<p><i>“O Baqueu, a erguer a ígnea chama da tocha, pela hástea precipita-se na corrida e nos coros a provocar errâncias, a compelir com gritaria, (...), em marcha à montanha, à montanha, e por prazer qual potra com a mãe no pasto tem perna de ágil pé aos saltos – Baca!”</i> vv. 145-167</p>	<p>Corpo Dionisiaco</p>	<p>kw~lon a)/gei taxu/poun skirth/masi;</p>	<p><i>tem perna de ágil pé aos saltos;</i></p>
	<p>Ambiente rural/selvagem</p>	<p>ei)j o\ /roj ei)j o\ /roj;</p>	<p><i>à montanha, à montanha;</i></p>
	<p>Caracteres vegetais</p>		
	<p>Temporalidade</p>		
	<p>Movimento</p>	<p>a)issei dro/mw kai\ xoroi~sin plana/taj e)reqi/zwn;</p>	<p><i>precipita-se na corrida e nos coros a provocar errâncias;</i></p>
	<p>Êxtase</p>		
<p>Transformação física e/ou de comportamento</p>	<p>pw~loj o(/pwj a(/ma mate/ri forba/di;</p>	<p><i>qual potra com a mãe no pasto;</i></p>	

Anexo 3 – Quadro 4

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS
<i>“A tua mãe alarideou de pé no meio das Bacas que do sono movessem o corpo, mugidos qual se ouvem de cornúgeos bois. Elas repeliram dos olhos o vicejante sono, saltaram erguidas em admirável harmonia jovens, velhas e virgens ainda sem jugo. Primeiro soltaram os cabelos nos ombros, recompuseram nébridas que tinham nós do amarrilho frouxos, e peles coloridas cintaram com serpentes lingüejantes.</i>	Corpo Dionisiaco	stagei~sa;	<i>de pé;</i>
	Ambiente rural/selvagem		
	Caracteres vegetais	kissi/vouj stefanouj druo/j te mi/lako/j t' a0nqesfo/rou;	<i>coroam-se de hera, de carvalho e de videira florida.;</i>
	Temporalidade		
	Movimento	a0nh ~can o0rqai/;	<i>saltaram erguidas;</i>
	Êxtase		

<p><i>Nos braços tinham cabritos e bravios filhotes de lobo e dava-lhes alvo leite: as recém-paridas com o seio ainda cheio deixam seus filhos e coroam-se de hera, de carvalho e de videira florida.”</i> vv. 689–703.</p>	<p>Transformação física e/ou de comportamento</p>	<p>Ai9/ a0gka/laisi dorka/d’ h0\ sku/mnouj lu/kwn a0gri/ouj e0/xousai leuko\n e0di/dosan ga/la, o9/saij neoto/koiij masto/j h}n spargw~n e0/ti bre/fh lipou/saij e0pi\ d’ e0/qento kissi/vouj stefana/nouj druo/j te mi/lako/j t’ a0nqesfo/rou;</p>	<p><i>Nos braços tinham cabritos e bravios filhotes de lobo e dava-lhes alvo leite: as recém-paridas com o seio ainda cheio deixam seus filhos e coroam-se de hera, de carvalho e de videira florida.;</i></p>
---	--	---	--

Anexo 3 – Quadro 5

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS
<p><i>“Nós então em fuga logramos evitar a laceração das Bacas, que na pastagem atacaram novilhas com mãos sem ferros. E a vaca, se a visses!, de úberes cheios mugia retida à parte por duas mãos; outras desmembravam vitelas por lacerações. Se visses costelas e bifurcado casco</i></p>	<p>Corpo Dionisiáco</p>		
	<p>Ambiente rural/selvagem</p>	<p>nemome/naij xlo/hn;</p>	<p><i>pastagem;</i></p>
	<p>Caracteres vegetais</p>	<p>e0la/taij;</p>	<p><i>abetos;</i></p>
	<p>Temporalidade</p>		
	<p>Movimento</p>		
	<p>Êxtase</p>		

<p><i>arremessados a esmo! e dependurados pingavam sob os abetos a confundir sangue.</i></p> <p><i>Touros violentos e impetuosos nas aspas da frente estatelavam os corpos no chão, batidos por milhares de mãos de donzelas. Mais rápido rasgavam tegumentos da carne que tu fechas pálpebras às régias pupilas.”</i></p> <p>vv. 734-747.</p>	<p>Transformação física e/ou de comportamento</p>	<p>mo/sxoi j e0ph~lqon xeiro\j a0sidh/rou me/ta; dama/laj diefo/roun spara/gmasin; dieforou~nto sarko/j;</p>	<p><i>atacaram novilhas com mãos sem ferros; desmembravam vitelas por lacerações; rasgavam tegumentos da carne;</i></p>
--	--	--	---

Anexo 3 – Quadro 6

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS
<p><i>“Na corrida andam suspensas como pássaros belas baixas planícies à beira do Asopo produtoras da frutuosa espiga tebana. Em Hísias e Éritras, no sopé do Citéron construídas no baixo, elas irrompendo</i></p>	<p>Corpo Dionisiaco</p>		
	<p>Ambiente rural/selvagem</p>	<p>pedi/wn, Kiqaiow~noj le/paj;</p>	<p><i>planícies; sopé do Citéron;</i></p>
	<p>Caracteres vegetais</p>		
	<p>Temporalidade</p>		
	<p>Movimento</p>	<p>dro/mw ;</p>	<p><i>corrida;</i></p>

<p><i>como inimigas a tumultuarem tudo pilhavam, roubavam crianças das casas, e o que punham nos ombros mantinha-se fixo não por amarras e não caia no negro chão: nem bronze nem ferro. Na cabeça carregavam fogo e não se queimavam.”</i></p> <p>vv. 748-758.</p>	Êxtase	0Epi\ de\ bostru/xoij pu~r e0/feron, ou0d' e0/kaieni;	<i>Na cabeça carregavam fogo e não se queimavam;</i>
	Transformação física e/ou de comportamento	w9/ste pole/mioi, e0pespesou~sai pa/nt' a0/nw te kai\ ka/tw die/feron :h9/rpazon me\n e0k do/mwn te/kna:;	<i>irrompendo como inimigas a tumultuarem tudo pilhavam, roubavam crianças das casas;</i>

Anexo 3 – Quadro 7

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS
<p><i>“Eles por cólera corriam às armas, pilhados por Bacas: aí o prodígio era visão de se ver, ó rei. Por eles lançado o dardo não sangrava,</i></p>	Corpo Dionisiaco		
	Ambiente rural/selvagem		
	Caracteres vegetais	qu/rsouj;	<i>tirsos;</i>
	Temporalidade		

<p><i>elas com as mãos arremessando tirsos feriam e faziam dar as costas em fuga, mulheres a homens, não sem um dos Deuses.”</i></p> <p>vv. 758-764.</p>	Movimento		
	Êxtase	ou0x h9/ nasse logxwto\n be/loj;	<i>lançado o dardo não sangrava;</i>
	Transformação física e/ou de comportamento		

Anexo 3 – Quadro 8

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS
<p><i>“Ah! Nos coros a noite toda porei o brilhante pé dançando a Baco, lançando garganta ao céu orvalhado? Como a corça a brincar</i></p>	Corpo Dionisiaco	pód’;	<i>pé;</i>
	Ambiente rural/selvagem	xloerai~j (...) lei/makoj h(donai~j; pedi/on parapota/mion, h(dome/na brotw~~n e)rhmi/aij skiaroko/moio/ t’ e/(rnesin u(/laj.	<i>nos verdes prazeres do prado; planície á beira do rio, jubilosa longe dos homens, por entre folhas da floresta frondosa;</i>

<p><i>nos verdes prazeres do Prado quando escapa a pavorosa caçada, livre da matilha, além de bem urdidas redes, e o caçador a açular se vai na corrida dos cães? A custo e no rápido curso de procelas corre planície á beira do rio, jubilosa longe dos homens, por entre folhas da floresta frondosa.”</i></p> <p>vv. 862-876.</p>	Caracteres vegetais	skiaroko/moio/ e)/rnesin u(/laj. t'	<i>por entre folhas da floresta frondosa;</i>
	Temporalidade	pannuxi/oij; ai)qe/ra drosero/n;	<i>noite toda; céu orvalhado;</i>
	Movimento	a)nabakxeu/ousa; dra/mhma; w)kudro/moijt' a)e/llaij (a)e/llaij, traduzido pelo autor como <i>e procelas</i> , pode significar também <i>rápido como a tempestade</i>); qrw/ skei;	<i>dançando a Baco; corrida; rápido curso de procelas; corre;</i>
	Êxtase	de/ran ei)j ai)qe/Ra drosero/n r(i)ptous';	<i>Lançando garganta ao céu orvalhado;</i>
	Transformação física e/ou de comportamento	w(j nebro\j (...) e)mpai/zousa;	<i>Como a corça a brincar;</i>

Anexo 3 – Quadro 9

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS
<p><i>“Ao reconhecerem o claro clamor de Báquio, as filhas de Cadmo</i></p>	Corpo Dionisíaco	podw~n;	<i>pés;</i>
	Ambiente rural/selvagem		

<p><i>saltaram não menos velozes que pombas com pés a correr em contínuas corridas, a mãe Agave, as consangüíneas conseedas e todas as Bacas. Através de hiemifluo vale e alcantis Loucas saltavam ao sopro de Deus. Quando viram meu senhor sentado no abeto, primeiro com forte arremesso lhe atiravam seixos, encasteladas em fronteiro rochedo, faziam dardos com galhos de abeto, outras lançaram tirsos pelo céu fulgente a Penteu, lúgrube alvo, mas não acertavam.”</i></p> <p>vv. 1088-1100.</p>	Caracteres vegetais	e0la/th ; e0lati/n oisin; qu/rsouj;	<i>abeto; galhos de abeto; tirsos;</i>
	Temporalidade		
	Movimento	h{ can pelei/aj w0ku/tht' ou0x h9/ssonej podw~n ter/xousai sunto/noij dramh/mais; e0ph/dwn;	<i>saltaram não menos velozes que pombas com pés a correr em contínuas corridas; saltavam;</i>
	Êxtase		
	Transformação física e/ou de comportamento		

Anexo 3 – Quadro 10

Quadro da obra *As Bacantes* - EURÍPIDES. *Bacas. O Mito de Dioniso*. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASSAGEM	CATEGORIA	GREGO	PORTUGUÊS
	Corpo Dionisíaco		

<p>“Primeiro a mãe sacerdotisa inicia a matança e ataca-o. (...)</p> <p><i>Ela escumava saliva e girava pupilas reviradas, não sabia o devido saber, possessa de Baco, e não a persuadia.</i></p> <p><i>Ela agarra com as mãos o braço esquerdo ao ir ante os flancos do de mau Nume, e arranca-lhe o ombro, não por força, mas o Deus lhe dava facilidade às mãos.”</i></p> <p>vv. 1114-1128.</p>	Ambiente rural/selvagem		
	Caracteres vegetais		
	Temporalidade		
	Movimento		
	Êxtase	H9\ d'a0fro\n e0ciei~as kai\ diastro/fouj ko/raj e9li/ssouj', ou0 fronou~s' a9\ xrh\ fronei~n, e0k Bakxi/ou katei/xet', ou0d' e0/peite/ nin; o9 qeo\j eu0ma/reian e0pedi/dou xeroi~n;	<i>Ela escumava saliva e girava pupilas reviradas, não sabia o devido saber, possessa de Baco, e não a persuadia; o Deus lhe dava facilidade às mãos;</i>
Transformação física e/ou de comportamento	Prw/th de/ mh/thr h{rcen i9ere/a fo/nou kai\ prospiti/inei nin;	<i>Primeiro a mãe sacerdotisa inicia a matança e ataca-o;</i>	