

Dioniso e Ariadne sob a harmonia de Apolo: uma leitura iconográfica da música no cortejo nupcial

Dionysus and Ariadne under Apollo's harmony: an iconographic reading of the music at the nuptial procession

Lidiane C. Carderaro¹ e Fábio Vergara Cerqueira²

Submetido em 16 de novembro de 2014 e aprovado em 21 de fevereiro de 2015.

Resumo: Este trabalho pretende, por meio da análise da iconografia de uma ânfora ática de figuras negras, suscitar uma discussão acerca da presença da música no ritual nupcial grego. A figura traz um casal sobre uma quadriga puxada por cavalos, identificado como Dioniso e Ariadne, acompanhado por um citaredo identificado como Apolo. É pertinente a esta abordagem, portanto, a relação mitológica engendrada na figura de análise e a relação que pode ter com o ritual nupcial praticado na Grécia dos séculos VI e V a.C., especificamente em Atenas. Apontando aspectos rituais e mitológicos, intenta-se dar luz à interpretação da presença da música no contexto nupcial retratado, abordando, com isso, as especificidades do ritual em si.

Palavras-chave: Dioniso. Ariadne. Cortejo nupcial. Música. Apolo citaredo.

Abstract: This work intends, through the analysis of the iconography on an Attic black-figure amphora, raise a discussion about the presence of music in Greek wedding ritual. The figure brings a couple over a horse-drawn carriage, identified as Dionysus and Ariadne, accompanied by a kitharoidos identified as Apollo. Is pertinent to this approach, therefore, the mythological relation engendered in the figure of analysis and the relation it can have with the marriage ritual practiced at Greece over VI and V BC centuries, particularly at Athens. Pointing ritual and mythological aspects,

it tries to light up an interpretation of the presence of music in the Bridal context portrayed by addressing, with it, the specificities of the ritual itself.

Keywords: Dionysus. Ariadne. Nuptial procession. Music. Apollo kitharoidos.

Soa como um bom ponto de partida para esta análise iniciá-la referenciando uma definição pertinente dada ao “ritual”, citada por Casey Mason (2006, p. 6), de acordo com a qual Wendy Leeds-Hurwitz define que um ritual consiste no uso repetitivo de símbolos com a finalidade de expressar ideias culturais e comunitárias importantes. Esses símbolos, que não necessariamente trazem um significado óbvio, devem, contudo, ser compreendidos tanto por quem pratica o ritual quanto por quem o assiste, para que tenha sentido e importância dentro daquela comunidade. Assim, o ritual e sua simbologia se configuram importantes elementos de identificação comunitária e na construção de uma identidade coletiva.

Na sociedade ateniense dos séculos VI e V a.C. muitos dos rituais praticados, seja de cunho cívico, seja religioso, têm por característica marcar um momento de transição, de ruptura com um estado ou um momento da vida para iniciar outro. É o que acontece, por exemplo, com os meninos na efêbia, a transição de menino para homem, cidadão. Esse aspecto transicional do ritual pode perfeitamente ser aplicado ao rito nupcial que, em linhas gerais, marca a transição da menina (*parthenos*) para mulher (*nymphê*) e esposa (*gyne*). É, sem dúvida, um momento importante na vida da mulher grega, se não o mais importante, quando está pronta para gerar filhos e, então, pertencer de fato àquela comunidade. Os ritos nupciais se configuram, portanto, como um dos principais pontos de interação entre

as mulheres e a *polis* e como uma forma de exibição de suas virtudes. (LESSA; SOUZA, 2009, p. 204).

São dois os tipos de evidências acerca do ritual nupcial ateniense, o primeiro, os registros literários, o segundo, a iconografia, especialmente a da cerâmica. Seis tipos de vasos são considerados os mais comuns na ocorrência de cenas nupciais por C. Mason (2006, p. 3): *alabastra*, *exaleiptra*, *lebetes gamikoi*, *lekythoi*, *loutrophoroi* e *pyxides*; sobre o que o autor concorda com A. Clark, M. Elston e M. L. Hart (2002, 110-111), que incluem a importância dos *lebetes gamikoi*, vasos especificamente destinados ao ritual nupcial, cujo uso ainda tem sido discutido. Tem-se considerado também, no estudo da cerâmica, o fato de esses vasos serem destinados a mulheres, o que poderia dar uma boa ideia de como a mulher ateniense entendia sua própria identidade no contexto social em que estava inserida, mas essa via de pensamento deve ser tomada com ponderação, dado que essa destinação não é uma condição absoluta.

Durante o ritual de preparação da noiva há o momento em que ela é banhada pelas mulheres da casa, com a ajuda de um vaso, mais precisamente um *loutrophoros*, uma ânfora ou uma hídria. Esses vasos destinados ao banho normalmente traziam cenas que remetem ao ritual nupcial.

A ânfora objeto deste trabalho é de produção ateniense, datada de aproximadamente 550-500 a.C., com figuras negras em ambos os lados e foi primeiramente publicada em 1956 por John D. Beazley (1956, 373.180). Sobre uma das faces está a cena aqui abordada, representando o cortejo nupcial de Ariadne e Dioniso, em que se vê também Apolo, tocando a

cítara. Na face oposta há a imagem de uma mênade sentada sobre um boi, à esquerda, sendo conduzido por Hermes, à direita. A cena do cortejo nupcial (fig. 1) traz à direita, sobre a quadriga, Ariadne e Dioniso. A figura de Dioniso é facilmente reconhecida não só pelas suas características físicas mas também pelo fato de trazer uma coroa de hera na cabeça e um cântaro nas mãos. Por conseguinte, sua acompanhante haveria de ser Ariadne, apesar de não possuir nenhum atributo claro, sendo inclusive ela quem conduz os cavalos. A figura que está ao centro da cena é Apolo citaredo que, ao lado da quadriga, toca a cítara no cortejo. O papel do citaredo, como se verá mais adiante, é fundamental na cena representada, posto que as fontes literárias e materiais atestam que durante todo o ritual nupcial ateniense há evidências da presença de música e execução musical.

A quadriga é levada por quatro cavalos, guiados por Ariadne, cujos corpos ocupam toda a metade direita da face do vaso. Sob os cavalos há um cervo, cuja presença não só remete a Apolo mas pode remeter também à deusa Artemis, extremamente ligada à esfera feminina.

Para melhor compreender as razões pelas quais esta cena traz especificamente essas figuras mitológicas, cabe lembrar, em linhas gerais, como é tratado o mito de Ariadne e Dioniso.

A história de Dioniso e Ariadne tem diversas versões, entretanto, de modo geral, Ariadne é filha de Minos, rei de Creta, e sua esposa Pasifae, e se apaixona por Teseu, príncipe de Atenas, a quem ajuda a vencer o Minotauro. Com ele, parte para Atenas sob a promessa de lá se casarem e casarem sua irmã Fedra. No caminho param em Naxos, onde Teseu abandona Ariadne e vai para Atenas com Fedra. Abandonada por Teseu

em Naxos, Ariadne encontra Dioniso e com ele se casa, com a promessa do deus de que quando ela morresse se tornaria uma constelação, portanto imortalizada, quando Dioniso jogasse seu *stephanos* no céu.

Há diferentes versões sobre como Dioniso a encontrou em Naxos. Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, 5.51.4) diz que Dioniso teria, em um sonho, mandado Teseu embora, pois já tinha a intenção de desposar Ariadne; outra versão diz que teria sido Artemis quem fez Teseu abandoná-la.

Figurado como efebo no mito, Dioniso aparece para Ariadne aliando à juventude sua música inebriante e a dança frenética dos integrantes do *tíasos*. Na versão da *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro (*Epítome*, 1.9) Dioniso rapta Ariadne e a leva para Lemnos. Em todo caso, Dioniso e Ariadne se casaram e tiveram muitos filhos. A morte de Ariadne é outro ponto de divergência entre os relatos do mito. Na versão de Plutarco, na *Vida de Teseu* (20.1), Ariadne teria cometido suicídio, já na *Odisseia* de Homero (321-325) sua morte é atribuída a Artemis.

Como se vê, a relação matrimonial de Dioniso com Ariadne traz pormenores que justificariam sua associação com cenas do ritual nupcial na cerâmica, por ser um exemplo de matrimônio ideal. A mulher mortal que diante de uma desgraça vê-se na possibilidade de ser imortalizada ao casar-se com um deus, usando como instrumento para tal fim o *stephanos* (objeto símbolo do matrimônio) que dele ganha, certamente remete a visões positivas da mulher diante do casamento. A música de Dioniso ter sido um dos atributos de convencimento de Ariadne pode ser relacionado ao fato de, durante todo o ritual nupcial, haver a presença de música e dança, tornando o momento uma celebração festiva, comparativamente

à ação do *tíasos*. À parte essas conjecturas, como se verá, a associação mitológica por si só carrega de valoração a cena retratada.

Na Antiguidade, as atividades ritualísticas e religiosas consistiam na única forma de atuação pública das mulheres na *polis*, ao passo que, sendo sua designação exclusiva, nessa atuação se mostravam como parte da sociedade ateniense, prerrogativa cívica para a mulher pertencente a uma família cidadã. (ANDRADE, 2001, p. 7-8).

O casamento se mostra, também, uma forma de controle dos homens sobre a capacidade reprodutiva dessas mulheres, o que era de fundamental importância, dado que se esperava delas que gerassem e criassem novos cidadãos e, dessa forma, garantissem a manutenção da cidade. Nesse sentido, as mulheres assumiam seu lugar na sociedade de acordo com seus deveres no *oikos* e na *polis* (LESSA, 2004, p. 14). Inicialmente, o casamento seria um acordo entre as famílias, cuja legitimação não está atrelada à cidade ou à religião (CERQUEIRA, 2013, p. 91).

De acordo com Florence Gherchanoc (2012, p. 35), os diversos rituais da cerimônia matrimonial, sobretudo os banquetes e atos religiosos, tinham a função de reforçar os laços da comunidade doméstica, ao passo que a inserção da noiva na família do noivo constitui um novo elemento de memória familiar.

O ritual nupcial tinha a duração de três dias e a noiva devia usar o *stephanos* (uma coroa) e um véu cobrindo o rosto durante todo o rito. Note-se que na ânfora analisada Ariadne não usa o véu, apenas o *stephanos* sobre a cabeça. A presença ou não do véu é uma variante comum na iconografia nupcial, podendo a noiva aparecer de ambas as formas.

O primeiro dia do ritual, o *proaulia*, era dedicado a sacrifícios e purificações. O segundo dia, o *gamos*, pode ser considerado o dia do casamento de fato, marcado por diversos rituais: um banquete, a procissão nupcial, o *katakhysmata*, em que os noivos recebem e comem frutas diante do altar-lar como símbolo de fertilidade e prosperidade, o *anakalypterion*, quando a noiva retira definitivamente o véu, e a consumação do matrimônio. Por fim, o terceiro dia, o *epaulia*, era marcado por mais festejos na casa do noivo e pela entrega de presentes à noiva. (MASON, 2006, p. 7).

A noiva, no terceiro dia, era presenteada com objetos de perfumaria e caixas. François Lissarrague (1995, p. 93) explica que as caixas podem ter como simbologia uma conexão com Pandora, tanto pelo símbolo da caixa no mito quanto pela relação com a beleza, mas também com a fertilidade da mulher, cuja metáfora com uma caixa, um cofre ou um pote é bastante difundida, principalmente na lírica grega. Esse momento é, também, acompanhado por músicas matrimoniais, que lembram o novo *status* da mulher, agora como *nymphé* que, somente ao ter seu primeiro filho, passará ao *status* de *gyne*. (CERQUEIRA, 2013, 94).

Um importante aspecto do ritual nupcial é a música, que permeia todos os momentos do rito e da qual se tem conhecimento desde os poemas homéricos, embora não nos tenha chegado nenhuma música claramente definida como pertencente ao rito nupcial.

A cena do cortejo é já relatada na literatura por Homero na *Iliada* (18.490), por Hesíodo no *Escudo de Heracles* (270), mas também na tragédia de Eurípides, por exemplo em *Ifigênia em Áulis* (1036-1088). O foco, contudo, se modifica de acordo com o tempo. Em Homero e Hesíodo

tem-se o foco voltado para o ritual, para a cerimônia enquanto ação cívica, festiva. Já Eurípidés expõe um foco voltado à intimidade do casal e sua relação enquanto indivíduos. (CERQUEIRA, 2013, p. 91). Certamente, essa mudança de foco condiz com momentos políticos distintos na sociedade ateniense entre os séculos VI e V a.C. O advento da democracia e as diversas reformas políticas provavelmente influenciaram a visão do grego sobre a própria sociedade, o que vai ser evidenciado também pela iconografia cerâmica.

Os registros conhecidos nos fazem saber que as atividades rituais iniciavam com oferendas da noiva junto ao templo de Artemis, que incluíam brinquedos de sua infância e mechas de cabelo (CERQUEIRA, 2013, p. 92), uma maneira de se desligar da esfera infantil, período em que a menina é protegida por Artemis e, ao mesmo tempo, para que a deusa continuasse protegendo a mulher após essa ruptura. Ainda no primeiro dia do ritual ocorria a *loutrophoria*, procissão das mulheres até a fonte para buscar a água com a qual a noiva se banhará mais tarde, no mesmo dia, sempre acompanhadas por música e danças. Artemis pode ser relacionada, na cena em questão, com o cervo que se encontra abaixo dos cavalos e cuja simbologia pode remeter, ainda, à relação harmônica entre Artemis e Apolo.

A cena do cortejo nupcial (*nymphagogia*), que acontece no segundo dia de casamento, quando a noiva é enfim levada da casa do pai para a casa dos pais do noivo, é uma das mais populares em iconografia cerâmica, o que sugere ser um aspecto bastante distintivo do ritual. Não é difícil supor que o seja, posto que, além de ser o momento mesmo em que, para além

da simbologia, promove a transição na vida do casal e a ruptura da mulher com a vida anterior, é o passo do ritual que se dá em público, em meio à cidade, portanto, quando se faz conhecer a todos os cidadãos o surgimento de um novo *oikos*, como bem salienta C. Mason (2006, p. 36).

A presença de mulheres no cortejo é bastante percebida por meio da iconografia. Essas mulheres são interpretadas como *nymphetriai* (acompanhantes da noiva), mãe da noiva ou do noivo, normalmente trazendo uma tocha na mão, com algum instrumento musical (aulos, cítara ou *phorminx*) ou em movimentos de dança. O objetivo de tornar o novo casal publicamente conhecido explica a interpretação que se faz dessas cenas como bastante festivas, cuja intervenção da música é evidente. A ânfora de figuras negras objeto deste estudo mostra bem o foco em retratar a cerimônia como uma ação cívica, expresso pela música de Apolo e sua cítara, ao centro da cena, embora não apresente mulheres ou outras pessoas participando do cortejo ou festejando, dado que se trata da representação de um casamento mitológico. Um dos membros de fundamental importância no cortejo é o citaredo que, não raro, é substituído pelo deus Apolo, como acontece na cena em análise. Essa substituição não deixa de ser previsível, dados os atributos do deus, a quem é designada a música, mas também a harmonia. Esta última, ao que indicam tanto as evidências iconográficas quanto as literárias, possui especial conexão com o ritual nupcial, cuja simbologia está associada ao papel social da mulher³. Vale lembrar que a música de Apolo é associada ao rito nupcial por ser considerada uma música elevada pela sociedade ateniense, contrariamente à música dionisíaca, inferiorizada.

Evocando seu significado, a palavra “harmonia” traz na origem o sentido de “estar junto”, que vai levar à sua resignificação em diversos contextos, seja em inter-relações pessoais, seja na esfera pública, porém sempre com a ideia de “bem-ordenado”, “balanceado”, de acordo com o conceito de *dike*. (BUNDRICK, 2005, p. 141). Por esse viés, a harmonia evocada no casamento vai condizer não apenas com a relação do casal entre si, mas também deste com os deuses, com a cidade e, tendo em mente a finalidade principal do casamento, que é gerar filhos, futuros cidadãos, trata-se da evocação da harmonia para a própria *polis*.

Durante o século VI a.C. a cena é retratada na cerâmica de figuras negras com elevada popularidade. (CERQUEIRA, 2013, p. 93). As cenas trazem o casal sobre uma quadriga conduzida por cavalos, acompanhados por mulheres e, normalmente, um citaredo. A mulher pode vir coberta por um véu e trazendo, nas mãos ou na cabeça, um *stephanos*, uma coroa que poderia ser de metal ou de plantas como mirtilo e flores. (MASON, 2006, p. 28). Ariadne, na cena analisada, não traz o véu, apenas o *stephanos* sobre a cabeça.

Do século VI para o V a.C. pode-se verificar uma importante mudança no foco dado ao cortejo nupcial pelos pintores de vasos. Se por um lado as figuras negras do século VI a.C. evidenciavam a cerimônia em si, com cortejo pomposo e a presença de quadriga, sem muita ênfase na representação da noiva mas sim preocupadas com o esboço do evento, predominando, portanto, o aspecto público do ritual, por outro lado, em meados do século V a.C. passa-se a privilegiar nas figuras vermelhas o aspecto pessoal da figura da noiva, dando a ela destaque na composição iconográfica.

As músicas de caráter nupcial, conforme aponta Rebecca H. Hague (1983, p. 131), recebem a denominação de *hymen hymenaios*, nome alusivo ao pranto que comporia o refrão dessas músicas, e possuem aspectos distintivos que podem ser facilmente reconhecidos. Um importante aspecto de distinção é a própria menção ao ritual nupcial, como acontece no seguinte trecho da *Odisseia* homérica:

E Odisseu astucioso assim falou: “Eu julgo
Que o melhor é, depois do banho, que envergueis
Túnicas e que às servas do solar mandeis
Vestir também. Que o aedo eterno traga então
A cítara sonora e para nós conduza
O coro dançarino filoprazeroso,
De modo que o vizinho ou quem transite perto,
Quando ouça pense na celebração das núpcias. [*gámon
hymmenai ektós akouíon*]

τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς
τοιγὰρ ἐγὼν ἐρέω ὥς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα.
πρῶτα μὲν ἄρ λούσασθε καὶ ἀμφιέσασθε χιτῶνας,
δμῶα δ' ἐν μεγάροισιν ἀνώγετε εἴμαθ' ἐλέσθαι·
αὐτὰρ θεῖος ἀοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
ἡμῖν ἠγείσθω φιλοπαίγμονος ὄρχηθμοῖο,
ὥς κέν τις φαίη γάμον ἔμμεναι ἐκτὸς ἀκούων
(Od., 23.131-136, trad. Trajano Vieira).

A música está presente não só em Homero, mas há frequentes menções a músicas nupciais por autores de diversos períodos da Antiguidade grega, o que atesta a sua importância no ritual nupcial na Grécia Antiga. Entre esses autores podem ser destacados Ésquilo (*Prometeu*, 556-557), Eurípidés (*Fenícias*, 344-349), assim como o passo que se segue, de Hesíodo:

[...] Entre esplendores e coros
 homens tinham alegria. Em carro de boas rodas
 conduziam a noiva ao noivo com grande himeneu.
 Longe, o brilho de tochas acesas rodopiava
 Nas mãos das servas, viçosas de esplendor
 Iam adiante, seguidas de coros dançantes,
 Que com sonoras flautas lançavam a voz
 Das suaves bocas. Ao redor quebrava o eco.
 Elas com liras conduziam coro amoroso.
 Aí no outro lado jovens festejavam com flautas,
 Uns a brincar com a dança e o canto.
 Outros a rirem, cada um como flautista⁴.

*ἐπὶ τὰ πύλαι· τοὶ δ' ἄνδρες ἐν ἀγλαΐῃς τε χοροῖς τε
 τέρψιν ἔχον· τοὶ μὲν γὰρ ἐυσσώτρου ἐπ' ἀπήνης
 ἤγοντ' ἀνδρὶ γυναιῖκα, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
 τῆλε δ' ἀπ' αἰθομένων δαΐδων σέλας εἰλύφαζε
 χερσὶν ἐνὶ δμῶν· τὰ δ' ἀγλαΐη τεθαλυῖαι
 πρόσθ' ἔκιον· τῆσιν δὲ χοροὶ παίζοντες ἔποντο.
 τοὶ μὲν ὑπὸ λιγυρῶν συρίγγων ἴεσαν αὐδὴν
 ἐξ ἀπαλῶν στομάτων, περὶ δὲ σφισιν ἄγνωτο ἠχώ.
 αἱ δ' ὑπὸ φορμίγγων ἄναγον χορὸν ἱμερόεντα.
 ἔνθεν δ' αὖθ' ἐτέρωθε νέοι κώμαζον ὑπ' αὐλοῦ,
 τοί γε μὲν αὖ παίζοντες ὑπ' ὀρχηθμῶ καὶ αἰοιδῆ
 τοί γε μὲν αὖ γελόωντες ὑπ' ἀύλητῆρι ἕκαστος
 πρόσθ' ἔκιον· πᾶσαν δὲ πόλιν θαλία τε χοροί τε
 ἀγλαΐαι τ' εἶχον· τοὶ δ' αὖ προπάροιθε πόλῃος
 (HESÍODO, *Escudo de Hércules*, 272-285, trad. Jaa
 Torrano).*

Como se pode perceber, a cena retratada, do cortejo de Ariadne e Dioniso, assemelha-se à relatada por Hesíodo, enfatizando a presença dos músicos: na primeira, a cítara de Apolo, na segunda, as liras que conduziam o coro. Lira e cítara se configuram, nesse sentido, na materialização

do elemento harmônico do matrimônio, sendo ambos os instrumentos cordófonos associados ao deus Apolo. Sem deixar de notar, contudo, a presença no poema hesiódico do aulos, instrumento associado a Dioniso e que enfatiza o ambiente festivo.

Também a lírica nos dá importantes registros sobre a música nupcial. Diversos fragmentos de Safo são relacionados com a esfera do matrimônio e neles é possível identificar exemplos de músicas referentes a cada uma das etapas do ritual.

Embora se tenha exemplos de canções destinadas a acompanhar diferentes atividades de cada uma das etapas da cerimônia, é perceptível que essas músicas detêm entre si um grau de similaridade bastante grande. Em todo caso, trazem em comum o tema principal, que é a vida do casal e sua relação matrimonial, porém, a maneira como se reportam a ele é diferente em cada um dos estágios da cerimônia.

Um bom exemplo são as canções que exprimem uma comparação, os *eikoi*, que normalmente acompanham o banquete no *gamos*, e por meio das quais os noivos são comparados com divindades ou com elementos da natureza, por suas características mais evidentes ou pelos auspícios da condição matrimonial. O conhecido fragmento 115 de Safo exemplifica bem o caráter comparativo dessas músicas (HAGUE, 1983, p. 132-133):

A que, querido noivo, poderia eu compará-lo bem?
A uma esbelta árvore eu te comparo mais do que tudo.

τίω σ', ὃ φίλε γά!βρε, καλῶ" εἰκάσδω;
ὄρπακι βραδίνω σε !άλιστ' εἰκάσδω.

(Fr. 115, tradução nossa).

Músicas como essa de Safo são mais atribuídas ao ambiente do banquete do casamento, contudo esse não é o único momento da cerimônia em que a comparação aparece como atributo musical para descrever as características da noiva e do noivo. R. H. Hague (1983, p. 134) nos lembra também que quase todas as canções, dedicadas a cada uma das etapas da cerimônia, inclusive à do cortejo, referem-se aos noivos por meio da comparação, seja comparando a deuses ou heróis, seja descrevendo casamentos míticos ou mesmo desenvolvendo uma comparação direta.

Pela mesma via, o seguinte fragmento 141 de Safo descreve um casamento divino e, por sua vez, o fragmento 44, um dos mais completos que nos chegaram ao conhecimento, exhibe uma descrição do casamento de Heitor e Andrômaca.

Então foi misturada a taça de ambrosia
e Hermes tomou a taça para verter aos deuses;
em seguida, todos pegaram taças e fizeram libações,
e desejaram boa sorte ao noivo.

κῆ δ' ἀμβροσίας μὲν
κράτηρ ἐκέκρατ'
Ἑρμῆις δ' ἔλων ὄλπιν θεοῖς ὀνοχόαισε.
κῆνοι δ' ἄρα πάντες
καρχάσι ἦχον
κᾶλειβον ἀράσαντο δὲ πάμπαν ἔσλα
τῷ γάμβρω.

(fr. 141, tradução nossa).

Esse é o tipo de comparação que pode ser identificada também em *Ifigênia em Áulis* (1036-1088), em que o casamento de Tétis e Peleu é relatado.

Em todas essas canções o foco não está somente nos noivos mas

sobretudo na música, na dança e nos convidados que dançam e cantam, perfazendo uma imagem de beleza da cerimônia em si.

A equiparação com casais divinos e heroicos, portanto, não apenas glorifica o casal de noivos mas também os convidados, por analogia do ritual com a esfera mítica da cena. Além de deuses e heróis, as principais comparações são com plantas, denotando o aspecto da fertilidade, de importância crucial na composição do matrimônio. A própria Safo, no fragmento 105, compara a noiva com uma maçã.

C. Mason (2006, p. 34) completa essa interpretação lembrando que a noiva, em muitas das músicas em que o artifício da comparação é usado, é comparada a deusas e heroínas, não apenas a Artemis, que até então era sua protetora, mas também a Afrodite e a Helena, assim como o noivo é comparado a Aquiles ou Ares.

A comparação não era o único recurso utilizado nas canções nupciais, outro artifício muito comum nas músicas destinadas ao casamento são as preces em que se deseja prosperidade, fertilidade e, sobretudo, harmonia. (HAGUE, 1936, p. 135-138).

Voltando à nossa cena, cabe esclarecer que, de modo geral, na iconografia cerâmica que traz o casal Dioniso e Ariadne, esta é muitas vezes interpretada, enquanto mulher que acompanha o deus, como um modelo prototípico de esposa, por sua natureza mortal e por não possuir atributos distintivos.

Em contexto nupcial, o casal divino Dioniso e Ariadne aparece na iconografia cerâmica protagonizando a cena de cortejo como esta, mas também cenas de banquete, não raro acompanhados por outras divindades

como Apolo ou Hermes, além de sátiros e mênades. (BOTTOS, p. 267-268). A figura tradicionalmente identificada na cerâmica como deus Dioniso, além de longas barbas e cabelos, usa vestes longas, trazendo nas mãos um cântaro, este sendo adotado como seu atributo por aludir ao vinho. É também por essas características que podemos identificá-lo na cena, pois, embora sua figura esteja quase totalmente sobreposta pela de Ariadne, a coroa, a barba longa e o cântaro são bastante evidenciados, talvez para que não houvesse dúvidas de que se trata de Dioniso.

Chama a atenção nesta cena, para além do ritual nupcial e a relação de Dioniso e Ariadne, a marcante presença da dualidade Apolo-Dioniso. Levando-se em consideração a constante presença de Apolo nas cenas de cortejo nupcial, não seria equivocado traçar uma interpretação para a presença de ambos na mesma cena.

Um ponto crucial que permeia os mitos dos dois deuses, Apolo e Dioniso, é a questão da harmonia. Enquanto Dioniso é caracterizado por ser o deus da subversão, do deleite, do mundano, um deus estrangeiro no panteão grego, Apolo é o deus da harmonia, da excelência, da pátria, o deus modelar do espírito grego.

A própria presença de Apolo na cena tem a função de promover a harmonia matrimonial – materializada metaforicamente na imagem da cítara – ao casal de noivos, por meio de sua música, o que de fato se dá mitologicamente entre Ariadne e Dioniso, cuja harmonia matrimonial era considerada plena e exemplar. Já a dicotomia apolíneo-dionisíaca, de sua parte, configura em si uma relação harmônica entre o excesso mundano e a ponderação divina.

Do confronto apolíneo-dionisíaco pode-se chegar a algumas

conclusões relacionadas à esfera matrimonial e que a presença de ambos na mesma cena sugere: enquanto Apolo conduz as ninfas à condição doméstica, Dioniso reconduz as mulheres à condição de ninfas. Entretanto, Apolo é o deus conhecido por suas muitas relações amorosas e envolvimento em atos de infidelidade, como com Corônis, mãe de Asclépio (Apolodoro, *Biblioteca* III 10.3; Píndaro, *Pítica* III.14), e Clímene, mãe de Fetonte (Higino, *Fábulas* 154,156; Ovídio, *Metamorfoses* 1.750-775); enquanto Dioniso é o marido fiel de Ariadne. Nesse sentido, a obediência a ambos os deuses garante o equilíbrio da vida feminina em relação ao *oikos*, graças ao diálogo estabelecido entre o interno e o externo, o próprio e o outro dentro de uma linguagem religiosa; enquanto o excesso de unicidade ou alteridade conduz à destruição, o equilíbrio promove a harmonia. (SEBASTIÁN, 1986, p. 7-8).

Apesar de não ser retratada, uma outra divindade importante no contexto matrimonial se faz presente na imagem. Artemis, como dito anteriormente, pode ser colocada na cena pela presença do cervo ao lado de Apolo, embora seja também atribuído ao próprio deus. A deusa virgem, que escolheu permanecer virgem, tem seu lugar no ritual matrimonial grego, momento de preparação da mulher para uma nova vida, momento em que ela deixa de ser menina e passa a cumprir sua função de gerar filhos para a casa. A alusão à deusa, em última instância, pode evocar a harmonia da própria Tríade Délia, por meio da relação entre os dois deuses irmãos.

C. Mason (2006, p. 23-24) destaca que, embora muitos sacrifícios sejam oferecidos pelo noivo e pela noiva, apenas a noiva promove oferendas. As oferendas são dedicadas a Artemis pela menina que vai se

casar e têm por intenção o reconhecimento da proteção da deusa na sua infância até o momento e o pedido pela continuidade da proteção por parte da deusa.

Neste caso, vale lembrar o ativo papel da deusa no mito de Ariadne, posto que partiria dela a punição à princesa, sendo deixada na ilha de Naxos, além de ser atribuída a Artemis também a morte de Ariadne.

A cena do cortejo nupcial na cerâmica grega traz em si algumas problemáticas interpretativas. Não raro, o casal de noivos é interpretado como sendo algum casal mitológico, provavelmente demonstrando a importância divinatória do ritual. O mesmo acontece com a personagem do citaredo, que é comumente identificada como Apolo. Vale lembrar que, ao contrário da ânfora em questão, muitas dessas interpretações são modernas e as figuras em si, quando não nomeadas, pouco têm de distintivas que permita identificá-las como uma ou outra personagem mitológica. Muitas dessas cenas são ainda hoje interpretadas como modelos mitológicos e, entre eles, o casamento de Tétis e Peleu é o mais abundante. (CERQUEIRA, 2013, p. 99). Essa associação pode carregar em si a agregação de valor a uma cena cotidiana, dado que bastante recorrente na literatura, mas ao mesmo tempo empobrecer a cena enquanto registro da vida cotidiana. Não seria, portanto, prejudicial considerar que, quando não nomeados ou com características distintivas bastante claras, as personagens retratadas se tratam de pessoas comuns.

Conclusões

A cena analisada é um exemplo claro da simbologia impregnada no ritual nupcial em Atenas no século VI a.C., a partir da qual se podem verificar significantes mudanças no mesmo modelo reproduzido no século V a.C.

A imagem nos traz pontos importantes de reflexão acerca do ritual e da maneira como é representado, seja na iconografia, seja na literatura. Os três dias que compõem o ritual nupcial, em todas as suas etapas, são acompanhados por músicas e danças, mostrando-se um ritual festivo. Contudo, antes de uma festa religiosa ou cívica, é um ritual familiar, que em grande parte se dá dentro da casa. Sendo essencialmente feminino, dedicado à noiva e a celebrar uma ruptura e uma transição na vida da mulher, esta só vai ter ênfase na iconografia do século V a.C., tomando espaço do destaque que antes era dado ao ritual em si.

As músicas nupciais trazem como característica a comparação dos noivos com divindades e personagens mitológicas, além de plantas e frutas, conotando a fertilidade e a prosperidade. Essa comparação vai se dar também na iconografia, em que não raro o casal é identificado como algum casal de deuses ou heróis, com o intuito de valorizar a cena, motivo pelo qual Apolo, deus da música e da harmonia, também é identificado como o citaredo do cortejo. Essa harmonia pode ser considerada o ponto central de toda representação e mesmo do ritual em si, evocada em todos os aspectos em que pode ser empregada.

A abundante reprodução da cena do cortejo tem claras razões no

seu aspecto público. O momento adquire importância por ser o passo do ritual que se dá publicamente, exibindo um novo *oikos* que passa a integrar a *polis* e carrega a tarefa de manter a harmonia e prosperidade da própria cidade gerando novos cidadãos.

Por fim, identificamos no mito de Dioniso e Ariadne traços que justificam sua presença na imagem analisada, por comparação ao casamento ateniense real, dando a Ariadne um parâmetro modelar de mulher, que muitas vezes é identificada como esposa prototípica, tornando-se um espelho para a mulher ateniense diante do próprio casamento, enfatizando aspectos positivos da transição de menina para esposa. A imagem aqui analisada nos mostra não apenas Ariadne como modelo de esposa, mas também Dioniso como esposo modelar, por meio da alusão ao próprio mito do casal, que ressalta a harmonia perfeita na união entre o deus e a princesa mortal, chamando a atenção para a fidelidade de Dioniso, fidelidade esta que contrasta com os muitos relacionamentos atribuídos a Apolo. Contrastante também é a presença da música apolínea, elevada, representada pela cítara, no casamento de Dioniso, a quem é atribuída a música aerófona, do aulos, considerada inferior. A dualidade Apolo-Dioniso vai permear, portanto, não apenas a cena em questão, mas todo o significado do rito nupcial na Atenas do século VI a.C.

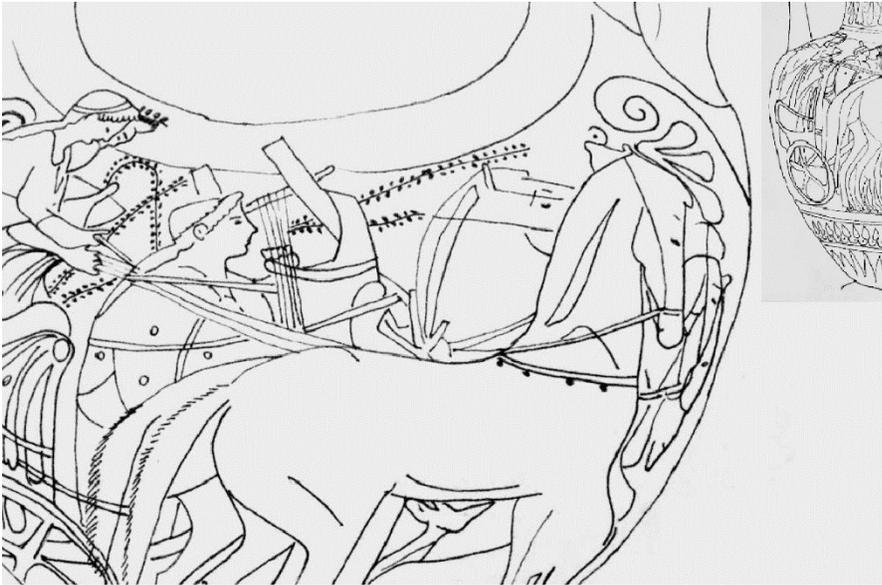


Figura 1: Ânfora de Figuras Negras; Grupo de Leagros; Atenas; 550-500 a.C.; Toronto, *Royal Ontario Museum*, 927.39.3 (CVA Royal Ontario Museum – Toronto, CA. Pr. 13.1,2; 14.1,2: <<http://www.cvaonline.org/cva/Canada.htm>>). Ilustração: Lidiane Carderaro.

Fontes Literárias

APOLLODORUS. *The Library*. Tradução de Sir James George Frazer, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1921.

DIODORO SÍCULO. *Bibliotheca Histórica*. Tradução de C. A. Oldfather, LOEB Classical Library Series, Harvard University Press, 1954.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Tradução de Mário da Gama Cury. São Paulo: Zahar, 2013.

EURÍPIDES. *Fenícias. Tragédias III*. Tradução de Carlos García Gual.

Madrid: Editorial Gredos, 1998.

EURÍPIDES. *Ifigénia en Áulide*. Tradução de C. A. P. Almeida. Coimbra, 1998.

HESÍODO. Escudo de Heracles. Tradução de Jaa Torrano. *Hypnos*, São Paulo, v. 6, p. 185-221, 2000.

HOMER. *The Odyssey*. Tradução para o inglês de A. T. Murray. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1919.

HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Martin Claret, 2005. (Coleção Obra-prima de cada Autor: série ouro).

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

OVID. *Metamorphoses*. Tradução para o inglês de F. J. Miller. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1951.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas – Teseu e Rômulo*. Tradução, introdução e notas: Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008.

PLATÃO. Leise Epinomis. *Diálogos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.

Referências bibliográficas

ANDRADE, M. M. O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas Clássica. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, 2001.

BEAZLEY, J. D. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford, 1956.

BERARD, C. (Ed.) Images et société en Grèce ancienne, L'iconographie comme methode d'analyse. *Cahiers d'Archeologie Romande* 36. Lausanne, 1987.

BERARD, C. *L'image de l'autre et le Heros Etranger, Sciences et Racisme*. Lausanne, 1986.

BOTTOS, M. Dioniso e Arianna a colloquio. Contaminazioni iconografiche su un'anfora attica a figure nere dai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste. *Polymnia. Studi di Archeologia* 6. Trieste: EUT, p. 263-279, 2014.

BUNDRICK, S. D. *Expression of harmony: representation of female musicians in fifth-century vase painting*. Dissertation – Michigan, UMI, 2000 (1998).

_____. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005.

CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus*. LOEB Classical Library, Harvard University Press, 1990.

CERQUEIRA, F. V. Sentimentos íntimos femininos vistos pela poesia imagética dos pintores de vaso: representação iconográfica do casamento e do amor matrimonial na cerâmica ática (séculos VI e V a.C.). *Estudos Clássicos II. História, Literatura e Arqueologia*. Cornelli, G.; Costa, G. G. (Org.). Brasília: Cátedra UNESCO Archai, Annablume Editora; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 85-118, 2013.

CLARK, A. J.; ELSTON, M.; HART, M. L. *Understanding Greek Vases: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*. Los Angeles,

California: Getty Publications, 2002.

GHERCHANOC, F. *L'oikos en fête. Célébrations familiales et sociabilité en Grèce ancienne*. Publications de la Sorbonne. Paris, 2012.

HAGUE, R. H. Ancient Greek Wedding Songs: The Tradition of Praise. *Journal of Folklore Research*. 20, n. 2/3, p. 131-143. Indiana Univ. Press, 1983.

LESSA, F. S. *O Feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LESSA, F. S.; SOUZA, M. A. R. A integração dos grupos de esposas na pólis. *Politeia: Hist. e Soc.*, Vitória da Conquista, v. 9, n. 1, p. 199-212, 2009.

LISSARRAGUE, F. Women, Boxes, Containers: Some Signs and Metaphors. *Pandora: Women in Classical Greece*. Reeder, E. D. (Ed.) Baltimore, MD: Walters Art Gallery, 1995.

LOBEL; PAGE. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

MASON, C. *The Nuptial Ceremony of Ancient Greece and the Articulation of Male Control Through Ritual*. Honors Projects. Paper 5, Macalester College, 2006.

ROCHA, R.; SOARES, C. I. *Obras Morais. Sobre o afeto aos filhos. Sobre a Música*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

SEBASTIÁN, M. T. C. Ninfas de Apolo, Ninfas de Dioniso. *Faventia* 8/2. Espanha, p. 5-20, 1986.

SOARES, C. I. O mito de Ariadna. Um arquétipo greco-latino da condição humana. *HUMANITAS* 58, p. 45-51, Coimbra, 2006.

Notas de fim

- 1 Mestranda em História – PPGH, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil. Bolsista CAPES. lidyanne@gmail.com.
- 2 Doutor em Antropologia Social. Pesquisador PQ-2 CNPq. Bolsista “Pesquisador Experiente” Fundação Humboldt / CAPES. Professor Visitante da Universidade de Heidelberg. Professor do Programa de Pós-Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas. Coordenador do Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Grega. Orientador do trabalho.
- 3 Sobre a relação entre o conceito de harmonia e as representações de música ligadas ao casamento, ver BUNDRICK, 2000, p. 9-20.
- 4 Jaa Torrano traduz por “flauta” e “flautista” os termos “aulos” e “auletes”, respectivamente. Respeitamos a escolha do autor, porém utilizamos “aulos” e suas derivações por se tratar de um instrumento específico que difere da flauta, conforme pode ser verificado em ROCHA; SOARES, 2010, p. 142-147.