

PINTORES DE VASOS EM CORINTO: MÉTIS E ALTERIDADE

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima*

Résumé

Cet article a pour objectif de comprendre les scènes des vases corinthiens qui accueilleraient des animaux et créatures fabuleuses. Les artisans à Corinthe ont forgé des images qui explicitaient les idées d'identité, de l'altérité, de culture et de sauvagerie.

Mots-clé: peintre; identité; altérité.

Resumo

Este artigo tem por objetivo compreender as cenas de vasos coríntios que contêm animais e criaturas fabulosas. Os artesãos em Corinto forjaram as imagens que explicitaram as idéias de identidade, de alteridade, de cultura e de selvageria.

Palavras-chave: pintor; identidade; alteridade.

Quando pensamos no artesanato antigo, na atuação dos artesãos nas *póleis* e, mais especificamente, nos ofícios dos oleiros e dos pintores, imediatamente vem à nossa mente uma imagem negativa deles, uma idéia distorcida de como a sociedade os via. Tal idéia foi durante muito tempo alimentada pelos próprios autores helenos. O filósofo Platão e o pensador Xenofonte, ambos atenienses do IV século a.C., desconsideravam os trabalhos manuais e não aceitavam um *demiourgós* participar ativamente da política de sua comunidade.

Esta concepção não era unânime entre todos os escritores helenos. Heródotos de Halicarnassos aponta Corinto como a *polis* que menos

* Professor adjunto de História Antiga no Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade (CEIA – UFF).

desprezo tinha em relação às práticas artesanais (HERÓDOTOS. *Histórias* II, 167). Corinto foi uma *polis* voltada para as trocas comerciais e contatos culturais. Desde o período da aristocracia dos Baquíades até a Tirania dos Cypséidas, percebemos a passagem de estrangeiros e comerciantes pelo Istmo. Para o coríntio, era comum o contato com o *Outro*, reconhecer nas vestimentas, nos gestos e na fala uma pessoa que pertencia a uma outra cultura (BASLEZ, 1984, p. 33). Gostaríamos de partir deste ponto para analisarmos as criações dos artesãos que viviam em Corinto nos VII e VI séculos a.C.

Segundo a Arqueologia, a arte no século VII a.C. é caracterizada pelo estilo orientalizante. De acordo com os estudiosos, os artesãos helenos utilizam os modelos da arte do Oriente-Próximo sírio-fenício. Os pintores de vasos que trabalhavam em Corinto foram os pioneiros no contato com representações orientais. O leão hitita, por exemplo, foi incorporado ao estilo proto-coríntio (ÉTIENNE, 2000, p. 85). O arqueólogo Humpry Payne enfatiza este contato e sugere uma apropriação, por parte dos ceramistas coríntios, dos esquemas pictóricos orientais. O leão, no estilo proto-coríntio, era hitita; já no estilo coríntio de pintura, a inspiração seria da região da assíria (PAYNE, 1931, p. 67). Os contatos referentes à arte, ao estilo e aos modelos não param por aí: os artífices coríntios importaram também do Oriente entidades sobrenaturais, tais como esfinges e *griffons* (BOARDMAN, 1965, p. 48). Estes animais e seres fantásticos foram representados nos frisos dos vasos principalmente durante o VII século a.C., entretanto, em meados do VI a.C., tais representações começam a escassear (COOK, 1972, p. 40).

Todos estes dados nos estimularam a levantar algumas questões, a saber: qual seria o intuito dos pintores em representar animais e seres fabulosos? Os artífices queriam somente decorar o vaso? Eles desejavam simplesmente preencher o suporte cerâmico com esses motivos?

Bom, podemos trilhar dois caminhos. O primeiro, e mais percorrido, seria o de afirmar que estes frisos contendo motivos ‘importados’ de culturas próximo-orientais serviam de decoração. Leões e esfinges pouco a pouco foram sendo modificados e assumiram características próprias do estilo coríntio de pintura. Seguindo este raciocínio, tais frisos serviriam para decorar e ‘embelezar’ o recipiente cerâmico. O outro caminho seria o de tentar encontrar possíveis significados para essas representações. E é neste trajeto que pretendemos caminhar. Não acreditamos que os pintores

aceitassem de forma inocente e passiva esquemas pictóricos estrangeiros. Mesmo importando, ou melhor, reproduzindo animais do Oriente em suas obras, os artesãos de Corinto procuraram criar um *shintagma* (BÉRARD, 1983), uma narrativa que pudesse ser lida e compreendida, pelo menos por um segmento, por alguns grupos ou por toda a comunidade *polítade*.

Os pintores de Corinto tinham grande liberdade para criar suas narrativas pictóricas (AMYX, 1983, p. 49). As imagens pintadas por estes artistas fazem parte do repertório pictórico e cultural da sociedade coríntia dos VII e VI séculos a.C. Não podemos encarar essas criações como ‘reflexos’ da realidade, pelo contrário, a pintura representa a concepção do artesão sobre um determinado fenômeno. E, ao mesmo tempo, consiste em um dos meios de expressão da *polis* (SCHNNAP, 1996). De acordo com Pauline Pantel e F. Thelamon, as cenas nos vasos são construções do *imaginário social* e sua relação com a *polis* é de ordem simbólica. As imagens são um *espetáculo social*, elas colocam em cena um conjunto de valores que são aqueles da *polis* e podem ser também, em uma certa medida, expressões das tensões e das mudanças as quais afetam a comunidade (PANTEL; THELAMON, 1982, p. 19-20). François Lissarrague compreende as imagens como monumentos de uma cultura passada, produzidos por uma sociedade determinada, de acordo com os gostos e a ideologia desta sociedade (LISSARRAGUE, 1990, p. 2). Tais imagens são portadoras de significados e o nosso objetivo consiste, aqui neste artigo, tentar compreender o uso, pelos pintores de Corinto, da representação de animais e de seres fabulosos nos VII e VI séculos a.C.

De acordo com o historiador da arte Pierre Francastel, os artesãos/ artistas “(...) nada mais fazem pois que materializar os valores do meio em que vivem; exprimem-nos com maior ou menor felicidade (...)” (FRANCASTEL, 1993, p. 2). Em outro momento, Francastel explica que a “obra de arte é sempre heterogênea, associando e combinando fragmentos que, ao nível da representação, se inserem em conjuntos de variadas experiências” (FRANCASTEL, 1983, p. 26). Seguindo o raciocínio deste autor, o artesão expressa valores da sociedade na qual ele está inserido e, em seu ofício, o artífice lida com múltiplas experiências, daí percebermos, no caso dos *demiourgoi* de Corinto, os contatos, as assimilações e as escolhas realizados por eles. Leões, esfinges e outros signos serão manipulados e escolhidos por estes artífices e podem nos fornecer informações preciosas sobre o sistema de representação simbólica dos grupos sociais de Corinto Arcaica.

Todas essas idéias mencionadas nos estimulam a pensar que o pintor, em Corinto Arcaica, quando representava os já citados animais e seres fabulosos, desejava explicitar uma experiência coletiva. Tal experiência perpassava toda a *polis* ou mesmo vários segmentos sociais. Voltemos às palavras de Pierre Francastel: “A arte nos informa, em suma, mais sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente. A obra está no imaginário” (FRANCASTEL, 1993, p. 17).¹

Os coríntios, desde cedo, desde o processo de fundação de sua cidade-Estado, souberam lidar com o estrangeiro e com a *Alteridade*. Suas estradas e seus portos possibilitavam um estreito contato com distintas culturas, tanto do Oriente quanto do Ocidente. E os pintores estiveram sempre sensíveis à experiência da *xenia*, da hospitalidade. Não podemos esquecer que a hospitalidade, no período arcaico, consiste na base, no pilar das relações comerciais e culturais entre sociedades diferentes (MELE, 1979). Os vasos confeccionados em Corinto portavam imagens com signos assimilados por meio destes contatos e também ‘exportavam’ representações pictóricas próprias da sua cultura.

As representações de animais e entidades sobrenaturais na imagética coríntia

Desde o estilo proto-coríntio de pintura, podemos constatar nos vasos uma preocupação dos pintores em esboçar os traços de animais ferozes. Por quê? É a nossa pergunta inicial. E esta questão nos afastou de boa parte dos autores, principalmente arqueólogos, apontados anteriormente. A nossa hipótese gira em torno do estatuto e do *status* dos autores dessas obras, ou seja, dos artesãos e dos pintores.

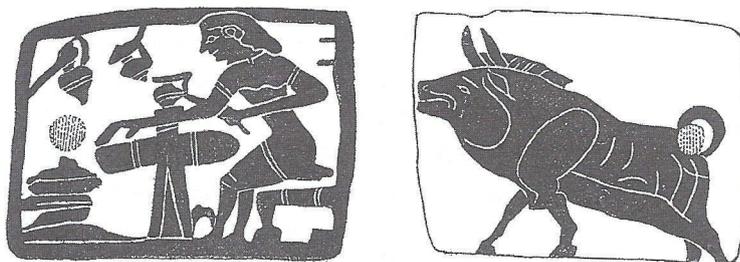
Esses artífices possuem uma *métis* (VERNANT; DETIENNE, 1974), uma astúcia e uma inteligência prática (FRONTISI-DUCROUX, 1975). Eles assimilaram signos e desenvolveram esquemas pictóricos com o propósito de dar um sentido às experiências pelas quais eles mesmos estavam passando. Eles poderiam ser coríntios, bem como estrangeiros domiciliados na *polis* ou mesmo escravos. Em uma oficina, em um *ergasthérion*, todos juntos trocariam técnicas e experiências. Compreendemos o *ergasthérion*² como um *locus* privilegiado, por meio do qual as diferenças sociais e culturais afloram, a *Alteridade* está sempre presente e as trocas se realizam.

A oficina é um *locus* de trocas baseadas nas diferenças (*dialogismo*) e de *circularidade* (GINZBURG, 1995). O *Eu* e o *Outro* estão presentes. As experiências podem ser expressas nas obras que esses artífices criavam.

Tentaremos apontar estas idéias a partir de duas imagens criadas pelos artesãos em Corinto. A primeira encontra-se em uma *pínax*,³ placa votiva de terracota: trata-se da representação do próprio oleiro trabalhando na roda, no interior do *ergasthérion*. Este artefato foi encontrado no *témenos* do santuário de Poseidon em Penteskouphia, sudoeste da *ásty* – centro urbano de Corinto. Provavelmente é um objeto votivo dedicado pelos próprios artesãos às potências marinhas. Em uma das faces, há a representação do *demiourgós* sentado em um escabelo; ele modela um *arýballos*, colocado na roda, que faz movê-la com a mão. Ao lado, à esquerda, torrões de argila para modelar. E na parede, dois *arýballoi* pendurados. O *arýballos* era um vaso bastante requisitado aos oleiros/pintores de Corinto. Eles eram recipientes que conservavam óleo perfumado e poderiam ser ofertados em santuários, colocados em tumbas, ou mesmo encontrados em habitações (SALMON, 1984, p. 117; SCHAEFFER, 1997, p. 5). No outro lado da placa, o pintor representou um animal, o javali. Este animal fazia parte do universo da caça, dos exercícios e provas cinegéticos. Um rapaz, para se tornar um bom cidadão e um bom guerreiro, deveria enfrentar animais ferozes, caçando-os.

Nesta placa, constatamos que o pintor quis salientar a passagem da selvageria para a cultura, marcar bem as margens e as fronteiras. Espaços estes muito bem conhecidos pelos artesãos. O oleiro modela o barro cru e vai transformá-lo em vaso, por meio de seu cozimento no forno. A argila é retirada das minas, situadas além das muralhas da *ásty*. Os artesãos transitam e conhecem todos estes espaços: bosque, floresta, campo. Eles trabalhavam no Bairro dos Oleiros em Corinto, um local separado da área cultural da *ásty* e junto às muralhas, contíguo ao Cemitério Norte. É provável que o tirano Cýpselos tenha realizado obras urbanísticas nesta área, construindo muros no Bairro dos Oleiros por volta do terceiro quartel do VII século a.C. (SALMON, 1984, p. 220). Os artesãos conheciam bem as práticas realizadas tanto no espaço rural (caça aristocrática, a do javali) quanto no urbano.⁴

Placa Votiva – Oleiro e Javali



A segunda imagem foi representada em um *kýlix*.⁵ No medalhão da taça, foi representado um *gorgoneion*. Na face A, nove *komástai* (com *aulós*, corno de beber e *dinos*). Na face B, o artesão pintou quatro efebos cavalgando em seus cavalos e, entre eles, três pássaros voando. Em uma alça, o deus Nereu na cauda do golfinho e na outra, um outro golfinho.

Este artefato marca bem as opções do pintor em representar seres e entidades diretamente relacionados às margens, às fronteiras, enfim, à esfera da *Alteridade* plena. Começamos com o medalhão da taça. O *gorgoneion*, quer dizer, o *prósopon* – máscara – da Górgona nos encara, seu olhar mortal petrifica, tem o poder de retirar vida e o poder de morte. O artífice salientou bem os elementos deste rosto *gorgônico*, pintando em vermelho a cabeleira, os olhos, a língua e a barba. Vermelho, cor púrpura, nos remete aos deuses, ao sangue, ao vinho. Este rosto com olhar frontal expressa a ‘monstruosidade’, situa-se na esfera do horror e provoca o pavor de uma ‘angústia sagrada’, além de convidar o espectador a participar da cena. Duas, então, são as características deste *prósopon*: a frontalidade e a selvageria (FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 11; VERNANT, 1991, p. 40).

O *gorgoneion* ou *prósopon* – máscara – da Górgona é uma criação dos artesãos helenos (PAYNE, 1931, p. 79). Em Corinto, os pintores do estilo de pintura coríntia irão dar um acentuado destaque à representação deste ser monstruoso. Ele é composto por um hibridismo de elementos humanos e animais. Como explicou Jean-Pierre Vernant: “A cabeça, ampliada, arredondada, evoca uma face leonina, os olhos são arregalados (...)”.⁶ O hibridismo de Gorgó evoca a mistura de muitos animais representados por estes pintores no estilo proto-coríntio. Serpente, leão,

javalí, pantera, todos estes animais estão misturados e condensados na representação da Górgona. Os pintores helenos se basearam em esquemas pictóricos estrangeiros, assimilados por meio dos contatos com o Oriente. Portanto, o rosto de Gorgó reúne vários elementos relacionados à manifestação da *Alteridade*.⁷ Os pintores entraram em contato com o *Outro*, com o estrangeiro, com o desconhecido. A própria identidade do pintor coríntio será forjada por meio do reconhecimento destas *Alteridades*.

Voltando à análise da taça, perceberemos o reconhecimento do *Outro*. Além da Górgona, outras figuras são representadas no artefato. Na face A, foram representados nove *komástai* com corno – *rhytón* (usado pelos *sátyroi*). Eles manipulam um *dínos* (vaso com pé, próprio para o transporte de vinho), reforçando a idéia de consumo de vinho e da presença dionisíaca. Há também a presença de flautistas. A dupla flauta – *aulós* –, além de ser um instrumento dionisíaco, é *gorgônico*: o instrumento foi inventado por Atená, para simular os sons emitidos pela Górgona e suas serpentes. Tocando a flauta, o músico não pode se valer da palavra, como o citarista. O rosto fica desfigurado pelo movimento do ar dos pulmões à boca e daí a emissão dos sons do tubo e dos orifícios: “A flauta é assim, por excelência, o instrumento de transe, do orgasmo, do delírio, dos ritos e danças de possessão” (VERNANT, 1991, p. 74-75).

Taça Coríntia
Medalhão: Górgona



Face A: Kômos



Face B e alça: cavaleiros e golfinho



No outro lado da taça (lado B), vislumbramos efebos montados em cavalos. Podemos relacionar os cavalos à Górgona, ao mundo do Hades, a partir da crina destes animais (cabeleira da Górgona).⁸ Lembremos que um dos atributos de Poseidon (divindade marinha) é o cavalo (idéia de movimento). Tanto Poseidon quanto Dionisos evocam o mundo marinho, ou a passagem para o Hades. Os pássaros representados no artefato estão associados à comunicação com as potências divinas. Potências olímpicas e *ctônicas* convivem harmoniosamente na superfície deste suporte cerâmico.

Em uma alça, o pintor representou o deus Nereu montado em um peixe e, na outra, um golfinho. Nereu é o “velho do mar”, faz parte da geração pré-olímpica, possui caráter amável e tem o poder de se metamorfosear. É o próprio mar por excelência. Os golfinhos são os filhos do mar.⁹ As águas – marinhas ou fluviais – em um contexto dionisíaco significam a passagem para o Hades, pois o elemento líquido marca a transição entre o mundo dos vivos e o mundo subterrâneo (contexto da festa da *Anthestérias*) (DARAKI, 1982, p. 8). No **Hino Homérico a Dionisos I**,¹⁰ o poeta canta a façanha de Dionisos no mar, quando o deus transformou os marinheiros em golfinhos.

Detalhe da alça: Nereu



O artesão, portanto, quis explicitar nesta taça justamente o contato entre as esferas humana/ social, divina e *sobrenatural*. Os corpos dos *komástai* são semelhantes aos dos *sátiroi* (corpo transformado). O consumo de vinho por meio do *rhytón* enfatiza este estreito parentesco entre *komástai* e os seguidores de Dionisos. O hibridismo dos *sátiroi*, a mistura entre o aspecto humano e bestial da Górgona e a metamorfose de Nereu denotam o contato dos praticantes com a *Alteridade* plena. A mescla de todos esses elementos da taça nos permite apontar para uma experiência pautada na Alteridade, com potências do mundo subterrâneo (Górgona), do mundo marinho (Nereu/ Poseidon/ golfinhos), com entidades relacionadas ao Olimpo (pássaros) e com manifestações delirantes (Dionisos e *sátiroi*). Não podemos deixar de mencionar que os artesãos tinham máscaras da Górgona em suas oficinas. Este artefato tinha um uso *apotropaico*, quer dizer, neutralizar o mal, o medo e o inimigo.

A partir desses dois artefatos, acreditamos na possibilidade de começarmos a ler estes vasos, principalmente os frisos com animais/seres sobrenaturais, a partir de um outro olhar, que busca compreender as motivações dos pintores e o contexto em que eles estão mergulhados. O Istmo de Corinto é uma região de contatos múltiplos, onde destacamos as trocas comerciais, a circulação de idéias, manifestações culturais e o conhecimento do diferente. Os pintores estão sensíveis a tudo isso. Eles transitam pelos diversos espaços no interior da *polis* e podem viajar, explorar novas experiências, conhecer novas paisagens, mitos, animais e seres fantásticos. Representar Nereu/ Poseidon em Corinto reafirma esta idéia de movimento e viagens marítimas.

Os artesãos coríntios estão sempre abertos ao *diálogo baseado na diferença*, por viverem na margem, na fronteira, no *bairro* contíguo às muralhas da cidade e, ao mesmo tempo, próximos à Necrópole Norte. Eles são vizinhos dos bosques, do campo, enfim, das margens. Vivem cruzando os espaços da *cultura* e da *selvageria*. Eles estão sempre diante do *Outro*. Eles forjaram sua *Identidade* por meio do reconhecimento das *Alteridades* (leões, panteras, serpentes, Górgona, golfinhos, sátiros, javalis). Daí conseguirem explicitar em suas obras signos que nos remetem ao sagrado/ profano, ao público/privado, ao cidadão/estrangeiro, ao humano/bestial e ao eu/outro.

Bibliografia

- AMYX, D. A. Archaic Vase-painting vis-à-vis 'Free' Painting at Corinth. *In: MOON, W.G. Ancient Greek Art and Iconography*. The University of Wisconsin Press, 1983.
- AUGÉ, M. **Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- BASLEZ, M. F. **L'Étranger dans la Grèce Antique**. Paris: Les Belles Lettres, 1984.
- BÉRARD, C. Iconographie-Iconologie-Iconologique. **Études de Lettres**. Fasc. 4, 1983.
- BOARDMAN, J. **L'Art Grec**. Paris: Larousse, 1965.
- CARDOSO, C.F.S. Introdução: uma Opinião sobre as Representações Sociais. *In: CARDOSO, C.; MALERBA, J. (orgs.) Representações: Contribuição a um Debate Transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.
- CÈBE, J.-P. Réflexions sur les Masques Archaïques et Antiques. **Ktèma**, 12, 1987.
- CICOTTI, E. **La Esclavitud en Grecia, Roma y el Mundo Cristiano**. Barcelona: Reditar Libros, 2006.
- COOK, R. M. **Greek Art**. London: Penguin Books, 1972.
- DARAKI, M. La Mer Dionysiaque. **RHR, CIC**, 1982 (fasc. 1).
- ÉTIENNE, R. Recherches sur L'Ergastule. **Actes du Colloque 1972 sur L'Esclavage**. Besançon – Paris: Annales Littéraires de l'université de Besançon – Les Belles Lettres, 1974.
- _____.; MÜLLER, C.; PROST, F. **Archéologie Historique de la Grèce Antique**. Paris: Ellipses, 2000.
- FRANCASTEL, P. **Imagem, Visão e Imaginação**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FRONTISI-DUCROUX, F. **Du Masque au Visage: Aspects de l'Identité en Grèce Ancienne**. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. **Dédale ou la Mythologie de l'Artisan**. Paris: François Maspero, 1975.

- GINZBURG, C. **O Queijo e os Vermes: o Cotidiano e as Idéias de um Moleiro Perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (1976).
- LISSARRAGUE, F. **L'Autre Guerrier: Archers, Peltastes, Chevaliers dans l'Imagerie Attique**. Paris: Découvert, 1990.
- MELE, A. **Il Commercio Greco-Arcaico: Prexis ed Emporie**. Naples, 1979.
- PANTEL, P.S.; THELAMON, F. Image et Histoire: Illustration ou Document. **Image et Céramique Grecque**. Actes du Colloque de Rouen 25-26 novembre 1982. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1983.
- PAYNE, H. **Necrocorinthia: a Study of Corinthian Art in the Archaic Period**. Oxford: Clarendon Press, 1931.
- SALMON, J.B. **Wealthy Corinth: a History of the City to 338 B.C.** Oxford: Clarendon Press, 1997 (1984).
- SCHAEFFER, J. S., RAMAGE, N. H.; GREENEWALT, C.H. **The Corinthian, Attic, and Lakonian Pottery from Sardis**. London: Harvard University Press, 1997.
- SCHNAPP, A. Les Arts de l'Image et la Cité. *In: Histoire de l'Histoire de l'Art: de l'Antiquité au XVIII^e Siècle*. Paris: Klincksieck, 1996.
- VERNANT, J.-P.; DETIENNE, M. **Les Ruses de l'Intelligence: la Métis des Grecs**. Paris: Flammarion, 1974.
- VERNANT, J.-P. **A Morte nos Olhos: Figuração do Outro na Grécia Antiga Ártemis e Gorgó**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

Notas

¹ Em vez de trabalharmos com “*os modos de pensamento de um grupo social*”, preferimos utilizar a noção de representação. De acordo com o Prof. Ciro Cardoso, a psicologia social (de D. Jodelet e P. Mannoni) permite observarmos distintos níveis de representações. “De um modo geral, as representações sociais estariam situadas a jusante das representações mentais organizadoras dos esquemas cognitivos (ou seja, as representações mentais constituem a matéria-prima das representações sociais). Por sua vez, as representações sociais situar-se-iam a montante dos estereótipos, superstições, crenças, mitos, contos, ideologias, etc., dos quais são peças constitutivas (...)” (CARDOSO, 2000, p. 25).

² O termo *ergasthérion* pode indicar uma comunidade de trabalhadores mistos, com a participação de escravos (ÉTIENNE, 1974, p. 251); as oficinas mesclavam o trabalho livre e escravo (CICOTTI, 2006, p. 112-114).

³ Placa votiva coríntia encontrada no santuário de Poseidon em Penteskouphia, c. 600-575 a. C. O artefato encontra-se atualmente no acervo do Museu do Louvre em Paris (MNB 2857). Consultar: Rayet, O. Plaques Votives en Terre Cuite. Trouvées a Corinthe. *Gazette Archéologique* VI, 1880, figura 3, p. 106.

⁴ As noções de lugar e de espaço foram trabalhadas pelo antropólogo Marc Augé. Segundo ele: “Lugar é uma construção material e simbólica do espaço numa determinada sociedade. Lugares dão sentido/memória, possibilitam pensar, observar e produzir inteligibilidade às coisas. Os lugares possuem três características: identitário, relacional e histórico (marcos, lugar de memória, estabilidade mínima)”. O autor vê o espaço como uma prática dos lugares. De acordo com o antropólogo, o espaço é percebido como um *medium* para a ação, algo que se envolve na ação e não pode ser separado dela. Deste modo, o espaço não existe, ele só pode existir a partir das relações com os acontecimentos e atividades nos quais ele está implicado (AUGÉ, 1994, p. 50 e 77).

⁵ Taça coríntia encontrada em Corinto, c. 600-575 a.C. Estilo: *Middle Corinthian Vases*. O artefato encontra-se atualmente no acervo do Museu do Louvre em Paris (L 62). (*Corpus Vasorum Antiquorum* Louvre III C a, planche 12; PAYNE, 1931, p. 311).

⁶ “A cabeça, ampliada, arredondada, evoca uma face leonina, os olhos são arregalados, o olhar, fixo e penetrante; a cabeleira é tratada como juba animal ou guarnecida de serpentes, as orelhas são aumentadas, deformadas, às vezes semelhantes às do boi; o crânio pode apresentar chifres, a boca, aberta num ricto, estira-se a ponto de cortar toda a largura do rosto, revelando as fileiras de dentes, com caninos de fera ou presas de javali; a língua, projetada para a frente, salta fora da boca, o queixo é peludo ou barbado, a pele, por vezes sulcada por rugas profundas” (VERNANT, 1991, p. 39-40).

⁷ A máscara – *prósopon* – é o contato imediato com os seres do mundo invisível; ela é um mediador, suprime as barreiras entre sagrado e profano, coloca a morte a serviço da vida e assegura a coesão da comunidade (CÈBE, 1987, p. 205).

⁸ PÍNDARO. *Píticas* X, 46. A Górgona possui uma crina de serpentes em sua cabeça.

⁹ ARISTÓTELES. *História dos Animais* VIII, 2 (591 b); IX, 48 (631 a). Os golfinhos são os mais velozes dos seres aquáticos, eles possuem uma natureza doce e amável, além de os casais viverem juntos (machos e fêmeas).

¹⁰ **Hino Homérico a Dionisos I**, 50-55.