

O Carnaval e a Representação do Simpósio e do Kômos na Cerâmica Ática de Figuras Vermelhas (450-400a.C.).

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima

Résumé:

Dans cet article nous voudrions démontrer que les pratiques du banquet et du kômos s'inscrivent dans le cadre du carnaval de Mikhail Bakhtin. Les images de la céramique à figures rouges nous offrent une documentation précieuse sur ces pratiques sociales à Athènes au Vème siècle av. J-C. La théorie de la mimesis de Platon n'est pas acceptée dans notre recherche, parce que la céramique attique au siècle de Périclès était très valorisée, situation totalement différente au siècle de Platon (IV ème siècle av. J-C).

O *carnaval* proposto por Mikhail Bakhtin [1993, p.7] gera um tipo especial de riso festivo em que todas as barreiras hierárquicas ficam temporariamente suspensas. O riso festivo é a vitória sobre o medo, de tudo o que sufoca e restringe. A imagem do corpo grotesco está presente na teoria de Bakhtin, seu primeiro traço característico é a metamorfose (morte/nascimento). “Seu segundo traço indispensável (...) é sua ambivalência: os dois pólos da mudança — o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose (...).” [Bakhtin, 1993, p.22].

Tanto o simpósio quanto o *kômos* se inserem no quadro da festa popular — no *carnaval* — proposto por Mikhail Bakhtin. Analisando os últimos versos de *As Vespas* [Aristófanes, trad. de Junito Brandão, 1986], percebemos o carnaval no banquete privado que protagoniza Filocleão. Este processo — de carnavalização do festim — ocorre desde o verso 1300 ao 1535.

No verso 1300, o escravo Xântias se queixa dos problemas causados por Filocleão para a *hetaireia* presente ao banquete. Vejamos um trecho da explanação de Xântias:

“(...) Depois de se empazinar de muitas coisas deliciosas, pôs-se a dançar, saltar, peidar, escarnecer como asno farto de cevada torrada, e a me espancar com vigor juvenil, gritando: menino, menino!” [vv. 1300-1305].

Filocleão, então, se empazinou de muitas coisas deliciosas, ou seja, as iguarias e guloseimas oferecidas no banquete. Logicamente, tudo isso fora acompanhado pelo vinho. Filocleão pôs-se a dançar, saltar, é uma imagem carnavalesca, é o que Muriel nos ensina acerca da dança: esta é transformação; as noções de espaço e tempo desaparecem, são abertas as portas para outra realidade [Muriel, 1990, p. 59]. Peidar, escarnecer, são outras atitudes do intemperante Filocleão. Bakhtin nos explica que o peido — baixo corporal, traseiro — é o “verdadeiro símbolo da vida, o verdadeiro sinal da ressurreição.” [Bakhtin, 1993, p. 336]. Filocleão não é mais um juiz, agora o velho pai de Bdelicleão é um escravo dos prazeres [Foucault, 1984, p. 66]. O espancamento no banquete fora entendido por Bakhtin como:

“(...) o tempo que destrona, ridiculariza e dá a morte a todo velho mundo (o velho poder, a velha verdade), para ao mesmo tempo dar à luz o novo.” [Bakhtin, 1993, p. 180].

Nesta pequena passagem analisada, Aristófanes nos apresenta a prática carnavalesca do banquete privado com várias de suas imagens. A principal delas é, pois, o riso festivo, intuito primordial da comédia:

“(...) a alegria e o riso festivo manifestam-se por ocasião do banquete e associam-se à imagem da morte e do nascimento (renovação da vida) na unidade complexa do baixo material e corporal ambivalente (ao mesmo tempo devorador e procriador)” [Bakhtin, 1993, p. 69].

Prosseguindo com a peça, no verso 1310, ocorrem injúrias entre Filocleão e os convivas. Bakhtin explica também esse outro fenômeno pertinente ao universo do carnaval:

“Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinavam o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca.” [Bakhtin, 1993, p. 15].

Filocleão, no verso 1320, volta totalmente embriagado — estado dionisiaco — para casa, espancando várias pessoas pelas ruas, durante seu *kômos*. Percebemos, pois, que o simpósio terminou em pancadaria — fenômeno este já explicado por Bakhtin anteriormente. Vejamos agora o verso 1330:

“(…) Arrepender-se-ão os que lá atrás obstinam em seguir-me! Ah, sim, se não fordes embora, marotos, com esta tocha eu vos transformarei em carne assada!”

Filocleão exclama essas palavras, em seu *kômos*, para seus companheiros de festim que o perseguiam, já que o velho roubara a flautista do simpósio. Esta passagem tem uma importante característica carnavalesca: é a batalha no banquete, “eu vos transformarei em carne assada”, Bakhtin explica que o fogo queima os inimigos e se transforma num alegre fogo de cozinha [Bakhtin, 1993, p.182].

Nos versos seguintes (1330-1335), o personagem Conviva informa ao intemperante ancião que irá processá-lo, então a partir deste momento Filocleão está fora daquela *hetaireia*, dos banquetes, e à margem da vida social.

O ancião tem mais um comportamento específico ao carnaval e ao banquete: a obscenidade. Entre os versos 1370 e 1380, Filocleão e seu filho descrevem os atributos corporais, inclusive genitais — corpo grotesco a que se refere Bakhtin — da flautista roubada do simpósio.

O protagonista Filocleão se encontra embriagado, intemperante e sem medo de suas peraltices. R. Stam nos explica como se dá este comportamento carnavalesco:

“Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se apropria do centro, numa explosão libertadora. O princípio corpóreo material — fome, sede, defecação, copulação — torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe.” [Stam, R., 1992, p. 43].

Entre os versos 1390-1400 vemos o confronto entre Filocleão e a Padeira, atacada pelo velho durante seu *kômos*. Vejamos o desenrolar do conflito:

“Bdelicleão — Vês o que fizeste? A tua bebedeira vai nos meter em encrencas e processos.

Filocleão — De modo algum. Com umas histórias arranjam-se as coisas direitinho. Estou certo de que me reconciliarei com ela.
Uma Padeira — Não, pelas duas deusas, não escaparás impunemente de Mírtia, filha de Ancilião e de Sóstrata, após teres estragado a minha mercadoria.”

Com esta passagem, percebemos o estado em que se encontra Filocleão: intemperante, em pleno estado dionisiaco e com uma visão carnavalesca do mundo. Filocleão mostra a seu filho que só aprendera a se comportar mal, a inventar historinhas e a beber desenfreadamente¹.

Entre os versos 1420-1430, constatamos mais uma imagem carnavalesca feita por Filocleão: o espancamento, durante seu *kômos*, do Acusador. Filocleão em sua defesa continua a gracejar dos seus agredidos e a inventar historinhas.

O verso 1450 é muito significativo e merece ser destacado:

“Coro — Invejo a felicidade deste velho, que transformou suas maneiras rudes e seus hábitos de vida. Convertido agora a outros princípios, vai se voltar inteiramente para as doçuras do luxo e dos prazeres.”

Neste verso dedicado ao Coro, Aristófanes nos mostra a mudança na vida de Filocleão ocasionada pelo banquete, pelo carnaval. De um juiz que só sabia condenar, para um velho intemperante e agressor da ordem e hierarquias. O Coro também nos diz que Filocleão se voltará aos prazeres, ou seja, de juiz ordeiro a escravo dos prazeres.

“Por Dionisos, um deus fez cair sobre nossa casa terríveis confusões!” É a exclamação de Xântias [v. 1475]. Filocleão está bêbado e sai de casa dançando. Repare que o escravo exclama por Dionisos, deus da embriaguez e do festim. Xântias chama a dança de Filocleão de loucura, e assim exclama: “Bebe eléboro.” [vv. 1485-1490]. Vemos, então, que há uma relação bebida-loucura, ou seja, a loucura dionisiaca de que nos fala Marcel Detienne [1988, p. 12]. Vejamos o que Lissarrague entende sobre este fenômeno:

“No simpósio pode se passar da sabedoria à loucura; a escolha fica aberta.” [Lissarrague, 1989, p. 12].

Mais uma imagem carnavalesca na fala do escravo Xântias: “Teu traseiro se entreabre!” [v. 1490]. O escravo está se referindo à dança dionisiaca de Filocleão. O traseiro — baixo corporal e grotesco — pertence ao universo da praça pública, ou seja, do carnaval. Observemos a explicação de Bakhtin a respeito do baixo corporal:

“O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. (...) E o baixo corporal, a zona dos órgãos genitais é o baixo que fecunda e que dá à luz. Por essa razão, as imagens das urinas e dos excrementos conservarem uma relação substancial com o nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar.” [Bakhtin, 1993, pp. 17 e 128].

Do verso 1500 ao 1515, Filocleão se vê dançando e ao mesmo tempo brigando com os caranguejos, é uma sátira de Aristófanes. Esta dança tem todas as características de um *kômos*, pois o velho intemperante continua sobre os efeitos do vinho e está fora de casa, no espaço público da pólis. O aspecto carnaval-batalha continua a ocorrer nesta passagem, agora é entre Filocleão e os caranguejos dançantes.

A peça termina com Filocleão zombando de Cárcino e seus filhos, em uma dança de caráter orgiástico [vv. 1510-1515]. É o desfecho perfeito do carnaval de Filocleão que possuiu as características de queda das hierarquias, das proibições e do medo. Como podemos constatar nas próprias palavras de Bakhtin:

“A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular. O ambiente de liberdade efêmera reinava tanto na praça pública como no banquete festivo doméstico.” [Bakhtin, 1993, p. 77].

A carnavalização do banquete privado não é só um fenômeno exclusivo a Aristófanes. Também o encontramos no *Banquete* de Platão. O personagem motor para ocorrer a carnavalização é o jovem Alcibiades. E seu estímulo fora o mesmo de Filocleão: o vinho. A entrada de Alcibiades no simpósio de Agatão é já marcada pela desmedida, pois o jovem ateniense estava embriagado e chegava de um *kômos*. Vejamos, então, a passagem:

“(...) e súbito a porta do pátio, percutida, produz um grande barulho, como de foliões, e ouve-se a voz de uma flautista (...) Não muito depois ouvê-se a voz de Alcibiades no pátio, bastante embriagado, e a gritar alto, perguntando onde estava Agatão (...)” [Platão., trad. de J.Cavalcante de Souza, 1991, 212 c-d].

Podemos perceber, pela passagem, como um *kômos* poderia ser perturbador à tranquilidade de um lar, ou mesmo de um outro festim. Na passagem 213e, Alcibiades se autoproclama simposiarca, por ser o único naquele *andrôn* a estar bêbedo. Temos neste trecho mais um acessório indispensável ao carnaval: o destronamento. Isto é, antes da chegada de Alcibiades o chefe do simpósio era Eurixímaco, o velho médico. Eurixímaco fora, então, destronado por Alcibiades.

O novo simposiarca tem uma meta: desordenar, transformar a ordem vigente. Alcibiades ordena a Sócrates beber o vinho num *psyktér*, que contém muito mais líquido que uma taça.

O ponto alto da carnavalização do banquete de Platão ocorre na passagem 223 b-d. Há a entrada de foliões, isto é, de um *kômos* desordenando de vez o banquete, que já havia sido carnavalizado por Alcibiades. Observemos a passagem:

“(...) um tumulto enche todo o recinto e, sem mais nenhuma ordem, é-se forçado a beber vinho em demasia. Eurixímaco, Fedro e alguns outros, disse Aristodemos, retiram-se e partem.”

Eurixímaco e Fedro saem por não concordarem com aquela maneira de se banquetear. Sócrates, Aristófanes e Agatão continuam no simpósio. Mas eles não se embriagam, eles passam pela prova de temperança do banquete. Observamos, então, que o primeiro simposiarca do Banquete de Platão — Eurixímaco — foi temperante e ordeiro. Já o segundo rei da bebedeira — Alcibiades — se mostrara intemperante e desorganizador de uma ordem estabelecida, antes de sua entrada. Constatamos aí, seguindo a orientação de V. V. Ivanov [1976, pp. 52-55], de que Eurixímaco — velho — pertence ao espaço da cultura. Já Alcibiades — jovem — pertence ao selvagem. O primeiro fora temperante no banquete, e o segundo intemperante. Alcibiades mostrou, no diálogo platônico, sua intemperança também relacionada ao seu comportamento sexual. O mesmo vimos em *As Vespas* de Aristófanes. O velho Filocleão faz parte do selvagem, da intemperança. Mas, devemos entender que Aristófanes pôs este velho com essas características, pois sua finalidade era a de atingir o riso dos cidadãos de Atenas.

Seguindo a teoria de M. Bakhtin, entendemos que o banquete privado é uma prática festiva que se enquadra no carnaval. A carnavalização desta prática ocorre na segunda parte do festim: no simpósio, e continua com o *kômos*. A carnavalização começa no espaço privado — simpósio, e prossegue no público — *kômos*, na praça pública a que se refere Bakhtin.

O banquete privado é uma prática catalisadora de tensões sociais e *stasis*. Murray afirma que as *hetaireías* no final do V século a.C. arquitetavam assassinatos, conflitos e *stasis* em Atenas.

“A passagem de uma atividade política elitista legal à *stasis* fora facilitada pelo papel da *pisti*, o juramento de solidariedade [entre membros de uma mesma *hetaireía*].” [Murray, 1993, p.303].

Murray nos diz que Sólon criou uma lei para conter os abusos cometidos pelos banqueteiros às vítimas, estavam aí incluídas as mulheres e escravos [Murray, 1993, p. 294]. Gustave Glotz nos diz que alguns convivas beberam, e saíram pela noite mutilando as estátuas dos Hermes que a comunidade venerava, ocasionando, assim, tensões sociais em Atenas no V século a. C. Glotz relaciona a prática do banquete privado com um acontecimento importante na guerra do Peloponeso: a mutilação dos Hermes em 415 a. C. [Glotz, 1948, p. 573]. Este acontecimento histórico de 415 a. C. envolveu importantes homens da aristocracia de Atenas, tais como o orador Andócide e o militar Alcibiades. Paul Cloché dedicou algumas linhas de seu tratado à vida de Andócide:

“Andócide teve uma vida penosa. Ele nascera entre 440 e pertencia a uma rica e grande família, em companhia de outros jovens aristocratas, ele tinha se envolvido, em 415, nos escândalos dos destruidores de Hermes e da profanação dos mistérios (...) Em 399, em um longo discurso Sobre os Mistérios, ele apresenta a apologia de sua conduta em 415.” [Cloché, 1946, p. 150].

Entendemos, então, que o banquete privado, com todas suas imagens carnavalescas, era uma prática catalisadora de tensões sociais. Por exemplo, manifestações como a mutilação dos Hermes poderiam representar, na concepção bakhtiniana, o simpósio como uma prática festiva de subversão da realidade [Lima, 1995].

O objetivo atual de nossa pesquisa se encontra no estudo da carnavaлизация do banquete privado e do *kómos*, através das cenas pintadas da cerâmica ática entre 450-400 a.C., cruzando os dados obtidos na documentação arqueológica com os da textual. Enfocaremos o corpo grotesco, categoria de análise da festa pública de Bakhtin, nas duas práticas festivas — banquete e *kómos*.

Lucien Febvre ensinou a nós, historiadores, que devemos utilizar todo o tipo de documentação disponível, na qual o homem tenha deixado seu testemunho [Febvre, 1992, p. 13]. Febvre também nos alertou sobre a

importância de haver um contato com outras ciências. Em nossa pesquisa procuraremos estabelecer uma relação com a Arqueologia, visto que nossa principal documentação será as imagens de banquete e *kômos* na cerâmica ática de figuras vermelhas. Estabelecemos um corte temporal entre os anos de 450-400 a.C., com o intuito de cruzarmos os dados entre a documentação arqueológica e textual (*As Vespas* de Aristófanes).

A análise das imagens contidas na cerâmica ática de figuras vermelhas necessita de pressupostos teóricos. A pesquisa pretende compreender como um ateniense do V século a.C. percebia uma imagem de banquete e de *kômos*. Para tal, seguimos a argumentação de Jean-Pierre Vernant acerca do estatuto da imagem entre os gregos antigos. Existiam dois termos que ocupavam “a noção de representação figurada”: *eidôlon* e *eikôn*, ou seja, ídolo e ícone.

“O *eidôlon* é uma simples cópia da aparência sensível, o decalque do que está à vista; o *eikôn* é uma transposição da essência. (...) Como simulacro, o *eidôlon* se dirige ao olhar tão-somente: ele capta, fascina e faz esquecer o modelo que substitui, a ponto de tomar o seu lugar como um duplo. Enquanto símbolo, o *eikôn* apóia-se em uma comparação entre termos diferenciados; ele mobiliza a inteligência de que necessita, na sua própria função de imagem, já que a relação que estabelece não é a de uma semelhança exterior, mas a de uma comunidade ou parentesco — de natureza, de qualidade, de valor — que não provém da evidência sensível, mas em que o espírito apreende, e estabelece entre elementos heterogêneos, uma similitude oculta.” [Vernant, 1992, pp. 116-117].

Em nossa pesquisa não empregaremos a teoria da mimesis proposta por Platão [O Sofista, 236a-c/ 239e]. Pois o filósofo ateniense escreveu sua teoria sobre a imagem no IV século a.C. Neste período, a produção ateniense de cerâmica estava em crise, conjuntura completamente diferente da do V século a.C., em que as pinturas nos vasos tinham um alto valor técnico, artístico e comercial. O próprio Platão, no diálogo *Górgias* [513 d-e], nos apresenta Sócrates — ateniense do V século a.C. — consagrando à pintura um lugar nas produções artísticas mais nobres [Martin, 1994, p. 387].

A partir da argumentação de Nassi Malagardis de que as imagens são uma construção, uma obra da cultura, e não um decalque, uma produção fotográfica do real, podemos compreender nestas representações as diferentes etapas das práticas do simpósio-kômos [Malagardis, 1988, p. 107]. Malagardis dividiu as cenas do mundo rural em diversas temáticas,

para realizar uma melhor análise de seu objeto de pesquisa. A autora também só utilizou cenas com figuras humanas, as imagens ligadas à mitologia ela dispensou. Em nossa pesquisa faremos também uma divisão das imagens do banquete e do *kômos*, bem como privilegiaremos as cenas com figuras humanas. A divisão das cenas das duas práticas festivas ficaria assim esquematizada: 1- cenas de embriaguez; 2- cenas de intemperança [Foucault, 1984, p. 54] / Excessos; 3- corpo Grotesco; 4- Música/ Dança; 5- Jogo de Cótabo/ Jogo de Equilíbrio. Para uma boa descrição das imagens, primeiro passo antes de analisá-las, utilizaremos os quadros descritivos propostos por Pantel [1992, anexo 5]. Com isso estaremos organizando um *corpus* documental, pois cada unidade será um elemento no interior de uma série [Cardoso, 1992, p. 5]. Nassi Malagardis nos ensina a restituir a mensagem que os ceramistas, vivendo e trabalhando num contexto histórico preciso, quiseram comunicar às pessoas que se serviam de seus produtos na vida cotidiana [Malagardis, 1988, p. 106]. A autora explica que as imagens do espaço rural não mostram tudo, há silêncios neste tipo de documentação. Percebemos isso também nas cenas pintadas do banquete e do *kômos*, já que a representação da comensalidade, no V século a.C., não chegou até nós. Pauline S. Pantel entende que ocorrera uma mudança, não só de estilo, da forma de se retratar o simpósio. Pantel constatou que a temática do banquete pintada no VI século a.C. enfatizava o tempo do banquete, das iguarias. Para a autora, no V século a.C. os pintores deram prioridade ao tempo do após-banquete, isto é, ao simpósio e ao *kômos*. O simpósio estaria ligado, então, aos prazeres proporcionados pelo vinho [Pantel, 1992, p. 19]. Martin e Metzger constataram também que a representação do banquete, na cerâmica do V século a.C., estava estreitamente ligada à alegria do festim [Martin e Metzger, 1976, p. 113].

A imagem está vinculada ao vaso e à utilização do mesmo pelos usuários, digamos mais, a cena pintada vincula-se à sua cultura, é um instrumento de memória e forma de comunicação. H. Sarian entende que as imagens pintadas pelos pintores possuem uma íntima relação com as “crenças coletivas, aquelas que se cristalizaram na aceitação popular” [1987, p.48]. A produção das imagens, segundo a autora, estaria na confluência da tradição e da clientela. “A tal ponto que, para o grego antigo, identificar imagem mítica ou religiosa era reconhecer o seu próprio patrimônio espiritual” [1987, p. 48].

Edmond Pottier, estudando as inscrições e assinaturas na cerâmica ática, percebe erros de ortografia, e mesmo inscrições sem significado algum [Pottier, s/d., p. 36]. O autor conclui que os pintores do Cerâmico pertenciam a uma camada social inferior em Atenas. Muitos eram estran-

geiros, assim sendo possuíam estatuto inferior no corpo cívico da pólis. Outro dado importante apresentado por Pottier é a presença dos pintores na prática do simpósio [Pottier, p.59]. Então percebemos que membros de camadas mais baixas da sociedade ateniense — os pintores — praticavam e trabalhavam no simpósio-kômos. Os pintores participavam destas festas populares e as disseminavam em suas pinturas. A arte dos vasos está mais próxima do povo — em virtude da origem social dos artistas e da circulação de suas obras pela pólis ateniense — exprimindo os pensamentos populares [Pottier, p. 115]. Por conseguinte, a pintura da cerâmica ática do V século a. C. está vinculada à cultura popular da sociedade ateniense. Para fazermos uma leitura da cerâmica ática de figuras vermelhas e extrair informações pertinentes ao objeto em pesquisa — carnavalização do simpósio-kômos — devemos utilizar algumas técnicas de análise. Claude Calame sugere a análise imagética através do jogo de olhares entre os personagens da cerâmica grega [Calame, 1986, capítulo V]. Para ele o olhar frontal — chamada direta de nós receptores —, o olhar de 3/4 — o personagem se comunica com as demais figuras e também com o receptor —, e, por fim, o olhar de perfil — comunicação interna entre os personagens da cena. Calame nos expõe a importância da percepção dos demais enunciados contidos nas pinturas dos vasos gregos, tais como: as vestimentas; o mobiliário; e os gestos dos personagens.

Um dos pontos preponderantes de nossa pesquisa será a análise do corpo e do corpo grotesco, de Bakhtin, nas figuras humanas durante a carnavalização do banquete privado e do kômos. H. Sarian entende que uma das preocupações capitais dos ceramistas atenienses era a representação do corpo:

“(...) Centro maior da preocupação dos artistas, a perfeição das formas humanas é resultado de uma longa evolução cujas etapas são evidentes na história da arte cerâmica” [Sarian, p. 16].

Durante a carnavalização do banquete privado e do kômos, percebemos uma maneira peculiar dos pintores em representar o corpo. Tanto homens quanto mulheres — *hetairas* — são apresentados despidos. E, logicamente, eles se viam desnudados, como podemos constatar em algumas cenas. Mas sabemos que o simpósio era uma prática festiva privada. Já o *kômos* era uma procissão que percorria as ruas de Atenas, ou seja, os habitantes da pólis assistiam à farândola. Então eram vistos os corpos nus de seus participantes [Aristófan. *As Vespas*, vv. 1320-1325]. Nos parece, pois, que em nenhuma outra temática pintada pelos artistas do Cerâmico, homens e mulheres eram retratados despidos coletivamente². Uma ex-

plicação, para tal fenômeno, talvez seja a inversão da ordem, que ocorre durante a carnavalização do banquete privado. A absorção do vinho cria uma permissão carnavalesca, levando homens e mulheres a se despirem e saírem pelas ruas, expondo seus corpos aos demais habitantes da pólis.

Os pintores privilegiaram partes dos corpos dos conviva, e de suas cortesãs, ao retratarem o simpósio privado. Durante a carnavalização do simpósio, as mãos são enfocadas, pois são elas que seguram as taças, são elas que jogam o cótabo, e são elas que tocam a lira e o aulós. Durante o *kômos*, os pés e as pernas dos convivas são as partes corporais que se destacam. Pois durante a procissão, os foliões dançam e equilibram ânforas em seus pés. Mas não podemos esquecer da retratação do corpo grotesco: o baixo corporal — as nádegas e os órgão genitais — destacados nas duas práticas festivas.

Através das imagens de banquete na cerâmica podemos estabelecer uma divisão da prática festiva. Em primeiro lugar, a comensalidade, ou seja, o banquete, a ingestão de iguarias — alimentos sólidos. O êxtase dionisiaco — o carnaval — e o *kômos* também foram pincelados pelos pintores gregos em suas cerâmicas. O único artifício para saber se nas imagens pintadas um simpósio está no seu início, meio ou fim, é observar se os convivas homens estão vestidos — sinal de início do festim — ou despidos — sinal de que o banquete já tinha começado há bastante tempo. Outro artifício é notar se os banqueteiros estão embriagados. A cabeça jogada para trás e uma das mãos na testa são indícios do êxtase dionisiaco, que pertence ao final do simpósio, ao tempo da carnavalização do banquete. As imagens de *kômos* nos remetem ao fim do festim no *oikos*, a festa agora se encontra nas ruas da pólis.

Jean-Pierre Vernant, analisando o dionisismo entre os gregos e a alteridade que tal prática proporcionava a seus participantes, se assemelha bastante ao quadro do carnaval, proposto por Bakhtin. Vejamo-lo:

“Passar pela experiência do outro, passar a ser o outro, para o sexo masculino, num cortejo de festa, depois de beber, no meio da música e da dança, com um gestual desordenado cujos excessos fazem lembrar o comportamento aberrante dos sátiros, é passar as fronteiras que separam os homens das mulheres, o grego do bárbaro, os humanos dos sátiros e do deus [Dionisos], cair de repente num domínio da existência em que não apenas certos interditos são levantados como as categorias, normalmente exclusivas, ficam por momentos esbatidas.” [Vernant, 1991, p. 168].

Portanto, tanto a documentação imagética quanto a textual nos permite problematizar as práticas do simpósio-kômos, e compreendê-los nas categorias de carnavalização e corpo grotesco.

Notas:

¹ Cf. versos 1250-1260 da obra *As Vespas*.

² Nas cenas de jogos olímpicos, os atletas aparecem despidos, mas constatamos que não há a presença de mulheres despidas, nas cenas analisadas.

Documentação:

ARISTÓFANES. *As Vespas e As Rãs*, Tradução de Junito de Souza Brandão, Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1986.

PLATÃO. *O Sofista*. Tradução de J. Paleikat e J. C. Costa. São Paulo: Abril cultural, 1972.

_____. *O Banquete*. Tradução de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

Bibliografia:

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: Contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec-Edunb, 1993.

CALAME, J.-C. *Le Récit en Grèce Ancienne: Enociations et Représentations de Poètes*. Paris: Méridien Klincksieck, 1986.

CARDOSO, C. F. S. "Iconografia e História"; in: *Cadernos do ICHF* nº 32. Niterói: UFF, 1992.

CLOCHÉ, Paul. *La Civilisation Athénienne*. Paris: Armand Colin, 1946.

DETIENNE, Michel. *Dioniso a Céu Aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

FEBVRE, Lucien. *Combats pour L'Histoire. Collection L'Ancien et le Nouveau*. Paris: Armand Colin, 1992.

- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres*, Rio de Janeiro, Graal, 1984.
- GLOTZ, G. *Histoire Grecque II*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- IVANOV, V.V. “L’Asymétrie des Oppositions Semiotiques Universelles”, in: *Travaux sur les Systèmes de Signes*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1976.
- LIMA, Alexandre Carneiro C. *Banquete Privado Ateniense e a Carnava-
lização no V Século a.C.* Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga da UFRJ, 1995.
- LISSARRAGUE, François. *Un Flot d’Images: Une Esthétique du Banquet Grec*. Paris: Adam Biro, 1987.
- MALAGARDIS, N. “Images du Monde Rural Attique à L’Époque Archaïque”; in: *Athènes Anátyphon (Arkahalologike Ephéméris)*, 1988.
- MARTIN, Roland. *L’Art Grecque*. Paris: Librairie Générale Française, 1994.
- MARTIN, R. e METZGER, H. *La Religion Grecque*. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1976.
- MURIEL, C.E. Grecia: *Sobre los Ritos y las Fiestas*. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- MURRAY, Oawin. “L’Homme Grec et les Formes de Socialité”; in: VERNANT, J.-P. *L’Homme Grec*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- PANTEL, P.S. *La Cité au Banquet: Histoire des repas Publics dans les Cités Grecques*, Collection L’École Française de Rome, Rome: École Française de Rome Palais Farnèse, 1992.
- POTTIER, Edmond. *Douris et Les Peintres de Vases Grecs*. Paris: Henri Laurens, s/d.
- SARIAN, H. A. “Expressão Imagética do Mito e da Religião nos Vasos Gregos e de Tradição Grega”; in: *Cultura Clássica em Debate: Estudos de Arqueologia, História, Filosofia, Literatura e Linguística Greco-Romana*. Belo Horizonte: UFMG/ CNPQ/ SBEC, 1987.
- STAM, Robert. Bakhtin: *Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Trad. de H. Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

VERNANT, J.-P. *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991.

_____. "Figuração e Imagem"; in: *Revista de Antropologia* vol. 35. São Paulo: USP, 1992.