

## As Imagens de Corpo Grotesco durante a Carnavalização do Simpósio e do Kômos em Atenas no V Século a.C.

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima — LHIA

### Résumé:

*Les images de la céramique attique à figures rouges nous offrent une documentation pour étudier la catégorie de corps grotesque dans les pratiques du banquet et du kômos. Dans cet article nous voudrions comprendre la critique d'Aristophane aux groupes des artisans.*

Inicialmente gostaríamos de agradecer à dedicada e amiga orientadora Profª. Dra. Neyde Theml. e aos valiosos conselhos da Profª. Dra. Maria Manuela Ramos Sousa Silva e do Prof. Dr. Andre Leonardo Chevitarese. Bem como o apoio da CAPES, imprescindível para a realização desta pesquisa.

Tanto o banquete privado quanto o *kômos* — procissão que percorre a *pólis* de Atenas — adequam-se ao conceito de carnaval, proposto por M. Bakhtin. Segundo este autor, durante o carnaval todas as barreiras, todas as distinções hierárquicas e normas são temporariamente suspensas (Bakhtin, 1993, p.7). A pesquisa pretende analisar o comportamento do *corpo grotesco* nas imagens *carnavalescas* do *simpósio-kômos* na cerâmica ática de figuras vermelhas. Seguindo a teoria de Bakhtin, entendemos que a *carnavalização* do banquete ocorre na segunda parte da festa: no *simpósio*, e continua com o *kômos*. A *carnavalização* começa no espaço privado — *simpósio*, no *andrôn* e prossegue no público — *kômos*, na *praça pública* a que se refere Bakhtin. As imagens contidas na cerâmica ática de figuras vermelhas nos apresentam vários elementos do processo de *carnavalização* do *simpósio-kômos*, captados pelos pintores do Cerâmico. O principal elemento, em nossa pesquisa, será o estudo da transformação do corpo dos convivas e de suas *hetairas* em *corpo grotesco*. Para Bakhtin o principal traço

característico do grotesco é a metamorfose (morte / nascimento). E nas cenas pintadas percebemos o grotesco ligado à fertilidade e à desproporção das formas. A aplicação destes conceitos é possível visto que a sociedade ateniense possuía regras comportamentais em que os princípios de harmonia, de equilíbrio e de justa medida perpassaram por todos os níveis da *pólis*. A representação de respeitar os limites é constante nos textos, o que nos permite considerar que a repressão simbólica era muito forte, daí a possibilidade de lugares e tempos de permissividade para a liberação dos constrangimentos e retomada da ordem.

Na peça *As Bacantes* de Eurípides percebemos a metamorfose do corpo em *corpo grotesco*, através da absorção do vinho e dos efeitos da *mania*, da loucura dionisiaca (vv. 690-705, vv. 1120-1125 e v. 1165).

A análise dos versos finais de *As Vespas* de Aristófanes (vv. 1290-1535) exemplifica o processo de *carnevalização* do *simpósio-kômos*. O personagem Filocléon se apresenta intemperante e catalisa tensões no interior do grupo que banqueteia. Em seu *kômos*, Filocléon rouba a cortesã que se encontrava no *simpósio* e, totalmente embriagado, ataca uma Padeira que passava pelas ruas de Atenas.

Em *O Banquete*, Platão nos oferece outro testemunho da *carnevalização* dessas duas práticas festivas. O jovem Alcibiades chega de seu *kômos* embriagado e cria distúrbios no banquete, até esse momento regido pela boa medida do velho médico Eurixímaco. Platão, então, nos oferece um dos elementos da festa popular: o destronamento. Alcibiades destrona Eurixímaco de seu posto de simposiarca. No final da obra ocorre o ponto alto da *carnevalização* do banquete (Platão. *O Banquete*, 223 b-c). Há a entrada de foliões, isto é, de um *kômos* desordenando de vez o *simpósio*.

### ***A Discussão sobre o Corpo: As críticas de Aristófanes, de Platão e de Xenofonte aos Intemperantes Atenienses.***

Aristófanes em *As Vespas* faz uma forte crítica ao político ateniense Cléon utilizando seu personagem Filocléon (amigo de Cléon). Para o comediógrafo seu protagonista não possui o domínio de si (*sophrosýne*), é um conviva intemperante e sem modos. Assim, Aristófanes ridiculariza o demagogo ateniense partindo de uma crítica ao domínio das paixões, e o tratamento que a pessoa dá ao seu próprio corpo.

Os dois políticos mais atacados por Aristófanes são Cléon e Hipérbolo (*As Nuvens*, vv. 550-560; *Cavaleiros*, v. 735). Cléon é um curtidor e Hipérbolo um fabricante de lamparinas. As ocupações de artesãos, comerciantes e outros trabalhos manuais em geral eram mal vistos pelos antigos (Xenofonte. *Econômico*, IV, 1-3). O trabalho na terra, a riqueza oriunda da terra, onde

se insere a fortuna de Aristófanes, é vista como um bem. Deste modo, entendemos que o comediógrafo não admitia pessoas ligadas aos ofícios manuais galgarem altos cargos na democracia ateniense. Por esta razão, lhes atribui comportamentos desregrados fora do espaço, e do tempo permitidos pelos valores e padrões sociais.

Os jovens aristocratas de Atenas tem em Platão e em Xenofonte críticos tenazes à democracia. Em *O Banquete*, Platão ataca o jovem Alcibiades a partir de seu comportamento intemperante no *simpósio*. Alcibiades não conseguiu se controlar aos prazeres da bebida. E fora contido por Sócrates no tocante aos prazeres sexuais. O banquete aqui tem papel de prova de temperança (Foucault. 1984, pp.70-71). E logicamente Alcibiades não se saiu bem neste teste. Platão demonstra, assim, a incompetência de Alcibiades na vida política da *pólis* (*Alcibiades*, 105a-e, 118b-d). Pois uma pessoa que não consegue conter suas paixões, não poderá gerir jamais os negócios públicos.

Seguindo a proposta semiótica de Ivanov (1976, pp.52-55) constatamos que Alcibiades — *jovem* — pertence ao espaço do *selvagem*. Já Sócrates — *velho* — pertence à *cultura*. O primeiro foi *intemperante* no banquete, e o segundo *temperante*. O mesmo fenômeno ocorre em *As Vespas* de Aristófanes. O velho Filocléon (relacionado com o demagogo, Cléon, contemporâneo do comediógrafo) faz parte do *selvagem*, da *intemperança*. Mas devemos entender que Aristófanes pôs este *velho* com tais características, pois sua finalidade era a de atingir o riso dos cidadãos de Atenas, de qualquer forma fica marcado os comportamentos permitidos e valorados pela sociedade.

Platão entende que tanto o homem quanto a mulher devem tomar cuidados pertinentes à saúde do corpo. Em relação à alimentação, o filósofo ensina que se deve fazer uma dieta mais apurada, e abster-se de condimentos (*República*, III, 404c). Bem como afastar-se de manjares nocivos ao corpo, é uma forma de se chegar à temperança (*República*, VIII, 559b-d). Jaeger salienta que os médicos se preocupavam com a dieta, e recomendavam dosar a alimentação, pois a escassez e a abundância eram prejudiciais à saúde (1995, p.1022). Alguns alimentos podem ou não constar na dieta (*diata* — regime, dieta, maneira de viver) de um determinado corpo. Por exemplo:

O leite é alimento para quem tem por natureza o leite como alimento, e para outros não: para alguns o vinho os alimenta e a outros não (...) (Hipócrates. *Sobre el Alimento*, 33). A ingestão de alimentos complexos e desiguais é nocivo ao organismo (Hipócrates. *Sobre los Flatos*, 7).

A embriaguez é criticada por Platão (*República*, III, 403e). Beber moderadamente é sinal de passar uma vida em paz, de uma vida comedida (*República*, II, 372d) e adequa-se à cultura políade.

Para Platão o banquete está ligado aos prazeres da juventude. E um desses prazeres, o amor, pode dominar um jovem, fazê-lo escravo (*República*, I, 329c). Um homem temperante deve procurar o amor verdadeiro, moderado e harmonioso, e se afastar do amor que vicia (*República*, III, 403a). O homem que queira estar em forma deve abster-se do convívio das *hetairas* (*República*, III, 404d). A moderação para os mortais é uma virtude, assim sendo os homens devem se afastar dos excessos (Eurípides. *Medéia*, vv.125-130). Pois os deuses amam a medida e detestam os corações pervertidos (Sófocles. *Ajax*, vv.122-171). As informações que obtemos nos textos antigos reforçam o valor dado pela sociedade à justa medida.

A educação que mais contribuiria para a formação de um homem temperante seria àquela pautada na ginástica, para o corpo, e na música, para a alma (*República*, II, 376e). A temperança é fundamental na formação de um jovem, pois este deve ser senhor de si em relação aos prazeres da comida, da bebida e dos atributos de Afrodite (*República*, III, 389d-e). Platão planeja uma hierarquia na educação dos jovens. A música vem em primeiro lugar, pois o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma. Logo em seguida a ginástica, visto que uma alma boa permite o corpo ser bom, mas a recíproca para Platão não é a mesma (*República*, III, 401d; 403c-d).

No Tratado Hipocrático *Sobre a Dieta*, o corpo (*sôma*) tem em sua composição água e fogo. E da combinação dos vários tipos de água e de fogo (por exemplo, fogo mais úmido e água mais seca) se obterá um tipo de corpo, um tipo singular de organismo que sadio mantém os *humores* em equilíbrio e quando doente representava a desarmonia e o desequilíbrio, pela predominância ou excesso de um dos *humores*. E para cada organismo o médico formula uma dieta específica (*diaita*) (Hipócrates. *Sobre a Dieta*, 32-35). No tocante à relação corpo/ alma, o texto apresenta a alma como a serviço do corpo desperto — pois a alma faz parte do corpo. A alma não é dona de si mesma, ela trabalha para diversas faculdades e sentidos do corpo: a visão, a audição, o tato, o paladar, as ações do corpo inteiro. Mas quando o corpo repousa, a alma fica desperta e além de administrar seu próprio domínio, leva a cabo todas as atividades do corpo (Hipócrates. *Sobre a Dieta*, 86).

Já Platão possui uma perspectiva diferente. A alma é superior ao corpo, governa-o (Platão. *Fédon*, 79e-80b). O corpo é uma tumba que aprisiona a alma (Platão. *Górgias*, 493a; *Fédon*, 82e). Encontramos esta hierarquia da alma sobre o corpo em Sófocles. Os homens fortes são aqueles com grandeza de alma, e não de corpo (*Ajax*, vv. 1239-1293). O mesmo princí-

pio encontramos numa passagem em Édipo Rei, em que o tragediógrafo diz que seu protagonista está *murado em seu corpo* (vv.1382-1431). O filósofo procura demonstrar que o melhor tipo de exercício é a ginástica moderada, juntamente com a música moderada (*República*, III, 404b). Platão reprova aqueles que se entregam somente à ginástica, ao culto do corpo, e também aos que se interessam exclusivamente pela alma. Podemos verificar que mesmo entre os autores de épocas diferentes são valorados os princípios de obediência à ordem, harmonia e proporção.

O jovem embriagado possuído pelas paixões e dominado pela loucura dionisiaca fará de tudo para alimentar seus prazeres. Pedirá empréstimos, roubará, fraudará e lesará o patrimônio do pai. Platão nos fornece uma imagem de um jovem que faz tudo para saciar seus desejos (*República*, IX, 573a-574e). A loucura varre da alma a temperança, e com isso surgem os conflitos, pois a temperança dá aos homens a concórdia, e a harmonia (*República*, IV, 431e-432a]. Segundo Platão o máximo dos males é a intemperança (*Górgias*, 477e). Isso tudo nos remete à imagem de que o *simpósio* é uma prova de temperança (Foucault, 1984, pp. 70-71). No *Banquete* de Xenofonte Autolychos é o exemplo de um jovem temperante, pois não cede a nenhum prazer durante o *simpósio* (VIII, 8).

O filósofo Sócrates é o exemplo de virtude e temperança nos tratados de Platão e de Xenofonte. Este último afirma que seu mestre era o homem menos escravo dos apetites do corpo e que durante toda a sua vida esteve afastado das riquezas, pois não cobrava seus ensinamentos (*Apologia de Sócrates*, II, 16.23). Fica claro que a sociedade estabelece normas comportamentais que garantem a manutenção de uma ordem culturalmente convencional e que toda a situação de conflito, de ambiguidade e de *transgressão* podem provocar a desordem e a insegurança social.

Nos textos, quando se quer mostrar as virtudes ou perigo eminente se apresenta o personagem em situação de desregramento ou *transgressão*, por exemplo, Alcibiades, Crítias e os sofistas estão sempre relacionados aos prazeres, à embriaguez, à riqueza<sup>1</sup> e à intemperança. Aristófanes nos expõe a mesma temática em *As Vespas*, relacionando Cléon à figura de um juiz intemperante. Entendemos, pois, que a conduta do corpo durante a *carnavalização* do *simpósio-kômos* nos remete às críticas feitas por Aristófanes à camada política emergente da sociedade ateniense na segunda metade do V século a.C. A riqueza de Cléon e de Hipérbolo não são oriundas da terra mas sim do artesanato, do trabalho manual (Finley, 1986, p. 193; Mossé, 1989, p. 127 e pp. 138-139). Já Platão e Xenofonte criticam a juventude de Atenas, pois o governo da *pólis* não poderia ser entregue a pessoas intemperantes. Aristófanes e Tucídides se posicionam contrariamente à atuação política de Cléon. Este era a favor da guerra entre atenienses e

espartanos (*A Paz*, vv.215-220; *História da Guerra do Peloponeso*, IV, 21-22). E a imagem de Cléon como um mau político permaneceu entre alguns grupos atenienses (Aristóteles, *Constituição de Atenas*, XXVIII, 3).

Devemos salientar que o contexto em que se encontra inserida a peça *As Vespas* de Aristófanes (V século a.C.) é diferente dos diálogos de Platão e de Xenofonte (IV século a.C.). Isso porque constatamos que no V século o banquete congregava pessoas de segmentos sociais mais diversos, logicamente existiam *simpósios* aristocráticos. De fato em Aristófanes vemos os convivas levarem seu próprio farnel, e seus próprios escravos para o *oikos* do anfitrião. Já no IV século, após a Guerra do Peloponeso e o aprofundamento das crises sócio-econômicas em Atenas, verificamos que os *simpósios* são promovidos pelos aristocratas. Agora todos se reúnem num *oikos* onde o anfitrião arca com todas as despesas, além de vinhos finos e *hetairas*, os organizadores de banquetes (Xenofonte, *Banquete*, II, 2). Conclui-se, pois, que as reuniões de bebedores restringiram-se aos membros das camadas superiores de Atenas, restando somente aos homens pobres o lugar de *parasitas* durante o *kômos*.

A representação do *simpósio* na cerâmica ática sofreu também transformações. No VI século os pintores enfatizavam o tempo da refeição, das iguarias. Pauline Pantel (1992, p.19) nos informa que no decorrer do V século as cenas de embriaguez e dos prazeres tomarão conta da temática do *simpósio*. Já o IV século será marcado por uma outra transformação, das cenas de embriaguez e de estado dionisiaco (*manía*), os pintores passam a privilegiar as imagens de repouso de Dionisos e de sua amante Adriadne (Martin, 1976, p.113). Assim sendo, a análise das imagens de *simpósio-kômos* na cerâmica ática de figuras vermelhas nos proporcionará verificar a *carnavalização* destas festividades, bem como o comportamento do *corpo grotesco*. Isto porque tanto o traço quanto as figuras são apresentados destacando determinados aspectos do corpo.

### ***O Corpo Grotesco durante a carnavalização do simpósio-kômos.***

Temos o intuito de analisar o comportamento do *corpo grotesco* nas imagens *carnevalescas* do *simpósio-kômos* da cerâmica ática de figuras vermelhas, assim sendo, necessitamos estabelecer alguns pressupostos teóricos.

Em nossa pesquisa não empregaremos a teoria da *mimesis* proposta por Platão (*O Sofista*, 236 a – c /239 e). Pois o filósofo ateniense escreveu sua teoria sobre a *imagem* no IV século a.C. Neste período, a produção ateniense de cerâmica estava se transformando, a conjuntura era completamente

diferente da do V século a.C. em que as pinturas nos vasos tinham um alto valor técnico, artístico e comercial.

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 (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 comensalidade no V século a.C., não foi uma preocupação para os pintores.

A partir da argumentação de Malagardis de que as imagens são uma construção, uma obra da cultura e não um decalque ou uma produção fotográfica do real, podemos apreender nestas representações as diferentes etapas das práticas do *simpósio-kômos* (Malagardis, 1988, p. 107).

Malagardis dividiu as cenas do mundo rural em diversas temáticas, afim de melhor analisar seu objeto de pesquisa. A autora também só utilizou cenas com figuras humanas dispensando as imagens ligadas à mitologia. 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, intemperança / Excessos*; 2 – *Corpo Grotesco*; 3 – *Música/ Dança*. Para uma boa descrição das imagens, primeiro passo antes de analisá-las (Barthes, 1979, p. 12), utilizaremos os quadros descritivos propostos por Pantel, afim de organizar um *corpus* documental, pois cada unidade será um elemento no interior de uma série (Cardoso, 1992, p. 5).

François Lissarrague chama atenção para o fato da iconografia estar ligada ao reconhecimento, à decifração das imagens; e a iconologia procura colocar em evidência a ligação que une essas imagens às formas de pensamento de uma dada sociedade (1990, p. 1). O autor explica que cada representação é uma interpretação do real pelo artista, ou seja, é o produto da leitura do real pelo pintor. O intuito maior dos pintores do Cerâmico é a comunicação inteligível entre suas obras e os utilizadores dos vasos — seus clientes (Lissarrague, 1990, p. 10).

Haiganuch Sarian defende a idéia de que a *imagística* nos vasos gregos é uma linguagem e um instrumento de memória (1987, p. 17). A partir das conclusões desses autores citados, entendemos que a *imagem* está vinculada a sua cultura, é simultaneamente um instrumento de memória e uma forma de comunicação.

Edmond Pottier entende que os pintores do Cerâmico pertenciam a uma camada social inferior em Atenas. Muitos eram estrangeiros. 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.36; Glotz, 1948, p.247). Então percebemos que membros de camadas mais baixas da sociedade ateniense — os pintores — praticavam e trabalhavam no *simpósio-kômos*. Eles participavam destas festas populares e as disseminavam em suas pinturas.

Logicamente, não podemos esquecer que algumas peças de cerâmica eram valiosas e tinham um público determinado, uma clientela aristocrática, que poderia estar dentro ou fora do mundo grego. Como nos mostra Villard, muitos exemplares da cerâmica ática foram encontrados nas necrópolis da Etrúria (1956, p.89).

Para fazermos uma leitura da cerâmica ática de figuras vermelhas e obter informações pertinentes ao objeto em pesquisa — *corpo grotesco no simpósio-kômos* — utilizaremos a semiótica proposta por Claude Bérard (1983). O autor enfoca as *unidades formais* de cada cena, que podem ser elementos anatômicos, utensílios ou o mobiliário representado. A combinação das *unidades formais* constitui um *sintagma*, este, por sua vez, é suscetível de se articular com outras *unidades* ou com outros *sintagmas* para constituir uma imagem com conteúdo narrativo, por exemplo: um homem adulto embriagado num banquete (Bérard, 1983, p.7). Seguindo a orientação de Bérard, as *unidades formais* desta suposta cena que denotam a idade do conviva adulto seriam a barba e a calvície. No tocante à embriaguez, poderíamos constatar a presença do vinho (taça ou *skyphos*), e a possessão dionisíaca (caracterizada pela cabeça e mãos do conviva jogada para trás e seus olhos revirados).

Como já apontamos, a pesquisa enfocará a representação do corpo e sua transformação em corpo grotesco durante a *carnevalização* do *simpósio-kômos*. Assim devemos investigar os gestos, as expressões, ou seja, as *unidades formais* que se expressam nos corpos dos convivas.

A partir da cabeça podemos identificar se um conviva é jovem (possui cabelo e é imberbe) ou velho (calvo e barbado). Através da cabeça saberemos se a pessoa representada (conviva ou *hetaira*) está sob efeito da loucura (*manía*), da êxtase dionisíaca (cabeça jogada para trás) (Eurípides, *As Bacantes*, vv.1120-1125).

Os olhos são a chama da vida (Xenofonte. *Memoráveis*, X, 7). E se eles estiverem revirados significará que aquele corpo está dominado pelos efeitos do licor de Dionisos, um corpo sem o domínio de si, escravo dos prazeres. Claude Calame sugere a análise imagética através do jogo de olhares entre os personagens da cerâmica grega (1986, cap.V). Para ele, o olhar frontal é a chamada direta de nós receptores, o olhar de 3/4 significa que 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.

A boca é outro elemento importante, pois através dela há a ingestão das iguarias e da bebida. Bakhtin explica que a *boca escancarada* possui uma imagem ambivalente de morte e de destruição, a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos *infernos corporais* (1993, p. 284). Durante o *simpósio* a língua dos convivas *fica solta* (Sófocles. *Édipo Rei*, vv.754-800). Os excessos da comilança e da embriaguez foram captados pelos pintores, nas cenas em que os convivas vomitam em grandes vasos, ajudados por escravos e *hetairas*.

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*. E durante o *kômos* os convivas tocam crótalos, e quando viradas para trás indicam abandono total das repressões sociais

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. Dionisos é a divindade que salta e pula, tal como fez Filocléon em seu *kômos* (Aristófanes. *As Vespas*, vv. 1510-1515). Lembremos o que Muriel nos informa acerca da dança; esta é transformação, as noções de tempo e espaço desaparecem, são abertas as portas para outra realidade (1990, p.59).

O *baixo corporal* — a zona dos órgãos genitais — é o baixo que fecunda e dá à luz. A imagem do *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).

A imagética de *simpósio* possui um acervo considerável de cenas em que aparece o órgão genital masculino com grande destaque. Em relação à genitália feminina, Aline Rouselle nos diz que a vagina era uma zona corporal misteriosa na Antiguidade, visto que os médicos não podiam realizar estudos aprofundados sobre a anatomia feminina (1984, p.41). O corpo, durante a festividade, passa por uma metamorfose após o jantar (*deipnon*). Há a passagem para a segunda parte da festa: o *simpósio*. Ou seja, consumo de vinho. É instaurado então, o tempo do carnaval, onde ocorre a transformação do corpo dos convivas e de suas *hetairas* em corpo grotesco. O diálogo com a Antropologia Social de José Carlos Rodrigues nos mostra que durante o carnaval ocorrem transgressões às práticas higiênicas impostas pela sociedade de uma dada época (*Tabu do Corpo*, 1983, p. 116).

Finalizando, então, durante *carnavalização* do *simpósio* 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, durante a noite os transeuntes assistiam à farândola. Então eram vistos os corpos nus de seus participantes (Aristófanes. *As Vespas*, vv. 1320-1325). Nos parece, pois, que em nenhuma outra temática pintada pelos artistas do Cerâmico, homens e mulheres eram representados despidos coletivamente<sup>2</sup>. Uma explicação, para tal fenômeno, talvez seja a inversão da ordem, que ocorre durante a *carnavalização* do simpósio. Manifestação esta que ocorre no período noturno, na ausência do sol (*Hélios*), do olho que tudo vê. A absorção de vinho cria uma permissividade carnavalesca, levando homens e mulheres a se despirem e saírem pelas ruas expondo seus corpos aos demais habitantes da *pólis* (Lima, 1995, p. 96). Em resumo: os convivas ficam descalços, despidos, misturam alimentos e bebidas nocivos à saúde, urinam, defecam e vomitam. Eles estão dominados pelos excessos, são escravos (*douloi*) dos prazeres e transgridem todas as regras e normas de conduta do corpo, dieta e higiene.

Nossa pesquisa pretende aprofundar estas questões, para que melhor se possa compreender as práticas sociais que rompem com as regras e prescrições impostas pela comunidade poliade.

### ***Documentação Arqueológica***

*Corpus Vasorum Anticorum*. Organizado por: Hubert Giroux e Pierre Devambaz. Paris: Musée du Louvre, fascicule 19 (France — fascicule 28), 1977.

*Corpus Vasorum Anticorum*. Organizado por: F.G. Lo Porto. Torino: Museo di Antichità di Torino, fascicolo II (Italia — fascicolo XL), 1969.

*Corpus Vasorum Anticorum*. Organizado por: Adolf Greifenhagen. Berlin: Berlin Antiquarium, band 2 (Deutschland — band 51), 1962.

O CVA encontra-se disponível no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

### ***Documentação Textual***

ARISTOPHANE. Tome I — V. Trad. Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

ARISTÓTELES. *A Constituição de Atenas*. Trad. Francisco Murari Pires. São Paulo: Hucitec, 1995.

- EURÍPIDES. *As Bacantes*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Medéia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.
- HIPÓCRATES. “Sobre la Dieta, Sobre los Flatos”; in: *Tratados Hipocráticos II*. Trad. J.A.L. Férez e E.G. Novo. Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Sobre el Alimento”; in: *Tratados Hipocráticos III*. Trad. C.G. Gual. Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- PLATON. *Le Banquet*. Trad. Léon Robin. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O Sofista*. Trad. J. Paleikat e J. C. Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- \_\_\_\_\_. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Caloustre Gulbenkian, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Gorgias*. Trad. Alfred Croiset. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Phédon*. Trad. Émile Chambry. Paris: Flammarion, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Alcibiade*. Trad. Émile Chambry. Paris: Garniers Frères, 1967.
- SOPHOCLE. *Théâtre Complet*. Trad. Robert Pignarre. Paris: Garniers Frères, 1964.
- TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mário da Gama Cury. Brasília: UNB, 1987.
- XÉNOPHON. *Le Banquet, Apologie de Socrate*. Trad. François Ollier. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Économique*. Trad. Pierre Chantraine. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Ditos e Feitos Memoráveis de Sócrates*. Trad. Líbero R. de Andrare. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

### **Bibliografia**

- BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: Contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec-EdUnB, 1993.
- BARTHES, R. *Sistema da Moda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional-USP, 1979.
- BÉRARD, Claude. Iconographie-Iconologie-Iconologique. *Études de Lettres. Revue de la Faculté de Lettres*. Université de Lausanne, fasc.4, 1983, pp. 5-37.

- CALAME, C. *Le Récit en Grèce Ancienne: Enociations et Representations de Poètes*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- CARDOSO, C.F.S. Iconografia e História. *Cadernos do ICHF*, número 32. Niterói: UFF, 1990, pp. 1-18.
- FINLEY, M.I. *A Economia Antiga*. Porto: Afrontamento, 1986.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GLOTZ, G. *Histoire Greque II*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- IVANOV, V.V. L'Asymétrie des Oppositions Sémiotiques Universelles; in: *Travaux sur Les Systèmes de Signes*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1976.
- JAEGER, W. *Paidéia: A Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LIMA, Alexandre Carneiro C. *Banquete Privado Ateniense e a Carnavalição no V Século a.C.* Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga – U.F.R.J., 1995.
- LISSARRAGUE, F. *L'Autre Guerrier: Archers, Peltates, Cavaliers dans L'Imagerie Attique*. Paris: Découverte, 1990.
- MALAGARDIS, N. Images du Monde Rural Attique à L'Époque Archaïque. *Athènes Anátyphon (Arkahalologike Ephéméris)*, 127, 1988, pp. 95-134.
- MARTIN, R. et METZGER, H. *La Religion Grecque*, Collection SUP, Vendôme: Presses Universitaires de France, 1976.
- MOSSË, C. *A Grécia Arcaica de Homero a Êsquilo*. Lisboa; Edições 70, 1989.
- MURIEL, Carlos Espejo. *Grécia: Sobre los Ritos y las Fiestas*, Granada: Universidad de Granada, 1990.
- 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.
- RODRIGUES, José C. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- ROUSSELLE, Aline. *Pornéia: Sexualidade e Amor no Mundo Antigo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SARIAN, H. A Expressão Imagética do Mito e da Religião nos Vasos Gregos e de Tradição Grega; in: Pinto, N. e Brandão, J. (orgs.) *Cultura Clássica em Debate: Estudos de Arqueologia, História, Filosofia, Literatura e Linguística Greco-Romana*. Belo Horizonte: UFMG-CNPq-SBEC, 1987, pp. 15-50.

VILLARD, François. *Les Vases Grecs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

### *Notas*

<sup>1</sup> A moeda aqui não é vista como um emblema cívico, e sim como um meio de servidão a alguém, de escravidão.

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