

REVISTA DO MUSEU
DE
ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Mulheres nos *sympósia*: representações femininas nas cenas
de banquete nos vasos áticos (séc. VI ao IV a.C.).



REVISTA DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

Comissão Editorial

Fabiola Andréa Silva
Maria Cristina Oliveira Bruno
Maria Isabel D'Agostino Fleming
Marisa Coutinho Afonso

Editora Responsável

Maria Isabel D'Agostino Fleming

Conselho Editorial

Ana Mae Tavares Barbosa	Kabengele Munanga
Antonio Porro	Lux Vidal
Augusto Titarelli	Maria Luiza Corassin
Aziz N. Ab'Saber	Maria Manuela Carneiro da Cunha
Carlos Serrano	Maria Margareth Lopes
Fábio Leite	Niède Guidon
Felipe Tirado Segura	Noberto Luiz Guarinello
Gabriela Martin D'Ávila	Pedro Ignácio Schmitz
Igor Chmyz	Pedro Paulo Abreu Funari
Jacyntho Lins Brandão	Rudolf Winkes
José Antonio Dabdab Trabulsi	Solange Godoy

Pede-se permuta
We ask for exchange



Av. Prof. Almeida Prado, 1.466
Cidade Universitária – São Paulo, SP
CEP 05508-900 – Fax 3091-4977
<http://www.mae.usp.br> – revmae@edu.usp.br

REVISTA DO MUSEU
DE
ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Maria Fernanda Brunieri Regis

Mulheres nos *sympósia*: representações femininas nas cenas
de banquete nos vasos áticos (séc. VI ao IV a.C.)

Suplemento 9

2009

SÃO PAULO, BRASIL

REVISTA DO MUSEU
DE
ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Mulheres nos *sympósia*: representações femininas nas cenas
de banquete nos vasos áticos (séc. VI ao IV a.C.).**

Suplemento 9

2009

SÃO PAULO, BRASIL

Para meus pais,
que sempre me incentivaram a alçar grandes voos,
e sempre permaneceram segurando
a rede de proteção sob mim.

Agradecimentos

Depois de tanto tempo e tanto trabalho, parar para escrever esses agradecimentos traz uma sensação de grande ansiedade pelo fim de um momento e também nostalgia por tudo o que passou até aqui. A pesquisa com os vasos áticos e mulheres dos banquetes começou como iniciação científica, ainda na graduação em História na Unicamp, e cresceu e mudou, assim como eu. Toda essa história amarra a mim (pessoal e profissionalmente) tantas pessoas, tantos lugares, tantas situações diferentes, que é difícil até mesmo escolher por onde começar. Vou tentar partir do começo...

Quero agradecer muito a meus amigos de graduação, que além de lerem, relerem, discutirem, rediscutirem o tema inicial de pesquisa, dividiram a grande aventura da vida nas repúblicas de Campinas. Cada um em seu caminho agora, ficaram lembranças das nossas descobertas e lutas, e a sensação de que o laço que nos une nunca irá se desfazer. Um “muito obrigada” especial às “Filhas de Maria”, companheiras de casa, sempre dispostas a dividir seu teto e seu tempo, e a me escutas nas horas confusas.

Aos colegas e alunos da Escola Estadual Miguel Vicente Cury e do CAS, quero agradecer por me ensinar sobre as dores e as delícias da vida fora das universidades. Nesses lugares aprendi que amo ensinar. Aprendi também que é possível contornar tantas dificuldades e senti vergonha por não poder transformar tudo o que queria... Tenho saudades de todo o barulho e agitação, dos desafios e da sensação de não estar realizando um trabalho tão solitário. Às “minhas crianças” muitas já no ensino superior, desejo muita sorte e gostaria que soubessem que tenho profunda gratidão por tudo o que me ensinaram.

Quando iniciei o mestrado tive contato com pessoas fantásticas, que me acompanharam ao longo de toda essa trajetória. A Camila Zanon, Carol Kesser, Carol Guedes, Camila Diogo, José Geraldo, Leilane devo muitas horas de conversas animadas e discussões acadêmicas, bem como uma acolhida carinhosa no Museu de Arqueologia e Etnologia. Gilberto, o pesquisador mais dedicado que já conheci, merece, com certeza, que eu o agradeça de maneira especial, por todas as trocas (geralmente desequilibradas, pois recebi muito mais do que contribuí) ou por todas as vezes que me aconselhou simplesmente a manter a calma. Muito do exposto neste trabalho são ideias alimentadas e enriquecidas por esse querido amigo.

A chegada a São Paulo em 2007 foi, sem dúvida, um marco importante em minha vida, e não teria sido tão prazerosa e pouco assustadora sem a participação de algumas pessoas. Daniela Puccini, um pouco distante agora, foi uma irmã querida que me recebeu em seu mundo. Posso dizer que aprendi a amar ainda mais a Arqueologia em nossas tardes de conversa regadas a mate uruguaio. Além disso, a Dani me inspirou a encarar a vida de uma maneira muito mais leve e me abriu portas importantíssimas para minha permanência nessa cidade.

Muito obrigada também ao Rafael, incrível arqueólogo e amigo maravilhoso. Companheiro de pesquisas acadêmicas, de viagens, de planos para o futuro, ele esteve sempre ao meu lado, me mostrando como a vida pode ser leve e sem nenhum egoísmo. Acho que muitas das ideias que desenvolvi nessa pesquisa foram pensadas em conjunto com ele ou então inspiradas em sua incansável curiosidade sobre tudo.

Amigos de coração, irmãos também, conheci (ou reconheci) durante a escavação em Rondonópolis com os professores Águeda e Denis Vialou. Foram duas semanas extremamente marcantes e que me trouxeram pessoas fundamentais para a formação da pessoa que sou hoje. Minhas queridas Louise, Carol, Flávia, Ju, Joana, Camila, “meninas do norte” e “meninos do oeste” que passaram dividir muito mais do que apenas os corredores do museu, mas também a minha vida. Com a Louise, a Carol e a Flávia (quase sempre presente) dividi também viagens maravilhosas a Florianópolis e a Montevideú, com churrascos vegetarianos, Patrícias, papas fritas e muita, muita felicidade. Um grande carinho também ao amigo Fábio, uma das pessoas com o maior coração que já conheci.

Aos companheiros de trabalho do Ibeb, que me suportaram durante a fase final dessa dissertação, muito obrigada pela paciência e carinho com que me incentivaram. Com eles aprendi a esperar outras coisas do futuro, um novo ofício e outros mil malabarismos.

Também devo milhões de “obrigadas” ao pessoal do Museu de Arqueologia e Etnologia. Tanto na secretaria, como na biblioteca – onde as pessoas sempre encontram exatamente o que precisamos – ou mesmo nos corredores, os funcionários são sempre extremamente gentis e solícitos, uma rara e deliciosa exceção no mundo acadêmico hoje em dia.

Ao terminar esse trabalho, realmente vejo um “filme” de todo o processo. E tudo começou sob a orientação do professor Pedro Paulo Funari, ainda no primeiro semestre do curso de graduação em suas aulas de História Antiga. Tive a oportunidade de assistir ainda a outros cursos na área, tanto do professor Funari quanto de seus convidados, e com inspiração nesses debates surgiu o projeto de pesquisa que resultou nesta dissertação. Foram três anos de trabalho de pesquisa sob uma orientação leve e tranquila, que permitiu que eu ousasse e construísse as coisas à minha maneira; trago desses anos uma profunda admiração pelo respeito que o Pedro Paulo tem à individualidade de cada um de seus alunos. Assim, por seu intermédio, cheguei à professora Haiganuch Sarian no Museu de Arqueologia e Etnologia. Com ela, redescobri a Arqueologia e muitos novos caminhos para um tema já “velho”. A sua paixão pela ciência e o rigor com que conduz seus trabalhos é uma grande motivação para qualquer jovem pesquisador. Além disso, seu acompanhamento atento e crítico (e extremamente delicado ao mesmo tempo) do trabalho e suas sugestões precisas deram nova cara ao projeto de pesquisa inicial, bem como abriram meu interesse a novos temas, tempos e espaços. Certamente, nessa pesquisadora encontrei um grande exemplo de dedicação, caráter e honestidade, que me influenciará não apenas na carreira acadêmica mas também como um exemplo de vida.

Entre vários outros professores que muito contribuíram para minha formação, quero agradecer a Norberto Guarinello e Antonio Brancaglioni Jr. pela participação na banca de qualificação, quase no Natal de 2007. Suas sugestões e comentários, tão gentis, bem-humorados e pertinentes, muito me ajudaram neste último ano de pesquisa. Devo muito também à Fapesp, que me concedeu bolsa durante dois anos dessa pesquisa, e ao assessor anônimo, que avaliou as várias etapas do trabalho ao longo desse tempo.

Sem o apoio incondicional de minha família eu não estaria aqui hoje. Meus pais e minha irmã incentivaram minha partida, ainda que todas as nossas despedidas tenham sido muito doloridas. Mesmo à distância, eles sempre estiveram extremamente presentes, com enorme carinho, compreensão e sem cobranças. Sinto muito por impor a eles tanta preocupação, mas tenho certeza de que sabem que tudo o que realizei foi também por essa família maravilhosa. Agradeço por terem feito de mim uma pessoa forte e independente, pela torcida constante e por me socorrerem sempre. A essas pessoas tão especiais, dedico esse trabalho com muito amor.

E, por fim, quero agradecer à pessoa mais presente em minha vida: meu menino, meu amor, meu marido... Que dividiu comigo esses últimos meses, com paciência, compreensão e enorme amor. Que me trouxe de volta à vida e me inspira a novos horizontes. Esse menino bonito é a pessoa que eu amo mais do que posso expressar e de um jeito que eu nunca consigo explicar. Sem ele, esse trabalho definitivamente não existiria. Muito obrigada por estar aqui, meu Junior!

Sumário

Capítulo I

Imagens, iconografia, cultura material e arqueologia: algumas considerações iniciais.....	13
1. Imagens como produtos sociais.....	14
2. Imagem como cultura material.....	15
3. Os vasos como documentos arqueológicos.....	18
4. Cerâmica figurada – possibilidades e limites dessa categoria documental	22

Capítulo II

Sobre os <i>sympósia</i>	29
1. Um percurso do esquema iconográfico dos banquetes.....	32
2. Debates com o mundo etrusco	52
3. Vinho, comidas, luxo: a literatura sobre os banquetes	61

Capítulo III

Olhares e interpretações sobre as mulheres no mundo grego.....	71
1. Mulheres públicas x mulheres privadas: as linhas interpretativas.....	71
2. As mulheres na iconografia vascular ática	76

Capítulo IV

O espaço e a cultura material dos <i>sympósia</i> – as formas e os usos.....	83
1. Os espaços e a utilização dos recipientes.....	83
2. O vaso e seu usuário – uma relação estreita.....	88

Capítulo V (errado)

As mulheres nos <i>sympósia</i> – análise iconográfica	93
1. As mulheres e a música no <i>sympósion</i>	94
2. Momentos em que as mulheres atendem aos simposiastas	101
3. As mulheres e o cortejo do <i>kômos</i>	104
4. As mulheres como simposiastas.....	107
5. As mulheres como simposiastas – sozinhas	110
6. Manifestações sexuais nos <i>sympósia</i>	112

Considerações iniciais

Mais uma pesquisa sobre um tema já tão explorado. Os famosos banquetes gregos, no entanto, continuam a ser um grande desafio para várias áreas do conhecimento. A poesia simpótica, as formas rituais de convivialidade e alimentação, as identidades sociais e culturais conformadas e afirmadas nas reuniões, as especificidades do espaço físico e dos objetos utilizados, a extensa produção iconográfica remanescente... Os vieses são múltiplos, o que permite que as abordagens sejam constantemente revistas, repensadas, reafirmadas. Escolhemos aqui revisitar um assunto também já amplamente estudado – as mulheres nos *sympósia*.

O maior desafio reside, talvez, em encarar um conjunto de bibliografia tão amplo e tão tradicional no caso dos estudos “clássicos”. Além disso, enfrentamos um imaginário popular consolidado tanto sobre os banquetes gregos (com suas formas “típicas” reproduzidas desde livros didáticos até revistas “eróticas” masculinas) quanto a respeito da situação das mulheres na Grécia. Basta lembrar a canção de Chico Buarque: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas...”

Diante de uma tradição tão longa de estudos, as “mulheres dos banquetes” já foram representadas de maneira luxuosa, como ricas, educadas e cultas cortesãs; como objetos para o prazer masculino; como seres inferiores, violentadas e usadas em um mundo machista; de acordo com correntes políticas em voga ou o posicionamento ideológico dos estudiosos. O conjunto de imagens de personagens femininos nos *sympósia* moldou-se, assim, a interpretações variadas, sendo consciente e inconscientemente recortado e explorado em toda a sua multiplicidade. Certamente, não nos esquecemos de que também moldamos e manipulamos a documentação; como todo autor, estamos inseridos num universo cultural e ideológico que transparece, mesmo que não intencionalmente, em nossos posicionamentos.

Com essas considerações em mente, mais do que produzir uma visão inovadora, a pretensão neste trabalho é compreender como se deu a construção dos modelos recorrentes nas interpretações.

Iniciamos com um capítulo mais teórico, que visa estabelecer alguns posicionamentos acerca do trabalho com as imagens, com seu *status* de documento e por meio de uma abordagem arqueológica – Imagens, iconografia, cultura material e Arqueologia – algumas considerações iniciais. Os vasos figurados áticos são os objetos que norteiam a discussão: partimos de um apanhado geral da história de sua “descoberta científica” e tentamos expor algumas particularidades dessa categoria documental. O debate prévio sobre a utilização de imagens nos estudos históricos e arqueológicos é a base de todas as análises propostas nos capítulos seguintes.

Tomado como um traço de civilidade e identidade dos atenienses nos períodos arcaico e clássico, o *sympósion* foi tomado como ponto de partida para vários questionamentos de pontos específicos da sociedade de Atenas, mas foi, como prática social, muito pouco questionado. Dessa forma, no capítulo Sobre os *sympósia* procurou-se compreender as origens da prática e dos modelos iconográficos que ficaram tão famosos no mundo grego. De maneira geral, é frequentemente apontada a relação entre os banquetes gregos e o interesse dos vizinhos etruscos pelo tema, mesmo porque a maioria dos vasos áticos foi descoberta em tumbas na região centro-norte da Península Itálica e o motivo imagético dos banquetes é também bastante difundido na cultura material etrusca. Além disso, é comum relacionar a prática grega aos banquetes romanos, inclusive com a permanência de um aparato material comum. Mas, apesar da ampla concordância de que o costume dos banquetes é originário do Oriente, isso é pouco explorado. Dedicamos o primeiro item do capítulo a um estudo da iconografia dos banquetes, remontando ao segundo milênio a.C., na Mesopotâmia, para estabelecer os paralelos da tradição imagético na região até o período clássico na Grécia. Seguimos com considerações sobre o desenvolvimento do mote na Etrúria e finalizamos com um rápido apanhado da tradição literária sobre os *sympósia* – ampla e extremamente variada.

A fim de constituir uma base mais sólida para o trabalho com as imagens de nosso *corpus*, apresentamos, no terceiro capítulo (Olhares e interpretações sobre as mulheres no mundo grego), um balanço das correntes interpretativas mais significativas nos estudos sobre as mulheres gregas. A pauta é estabelecida por uma avaliação bibliográfica do assunto, seguida de uma rápida consideração a respeito de algumas questões mais polêmicas no campo da análise imagética de cenas do universo feminino.

No penúltimo capítulo, O espaço e a cultura material nos *sympósia* – as formas e os usos – abordamos, em especial, os aspectos materiais dos recipientes tradicionalmente associados ao banquete: suas formas, especificidades de uso, decoração... Essas considerações são bastante importantes para o desenvolvimento do capítulo seguintes, em que se procede a uma análise mais detalhada da iconografia das mulheres nos *sympósia*.

O catálogo apresentado revela, contudo, algumas das principais dificuldades enfrentadas na realização de um trabalho tão distante das peças analisadas. Embora tenhamos conhecido as mesmas dificuldades para acessar as imagens ao longo dos capítulos deste volume, alguns vasos são pouco estudados e as únicas fontes disponíveis foram as miniaturas viabilizadas pelo arquivo digital The Beazely Archive. Assim como é difícil encontrar boas reproduções das peças, também não são comuns informações sobre as dimensões, o estado de conservação, as intervenções, etc. dos artefatos.

Capítulo I

Imagens, iconografia, cultura material e arqueologia: algumas considerações iniciais

É praticamente impossível pensar na sociedade grega antiga sem que inúmeras imagens venham à mente. Mesmo aqueles que pouco conhecem sobre a história ou a geografia da Grécia certamente têm em seu imaginário templos, estátuas e outros objetos com forte apelo visual. Mais do que tesouros antigos ou obras de arte, essas peças são *documentos* produzidos por uma sociedade e, portanto, carregam seus valores sociais e culturais.

Desde a época do Renascimento, pelo menos, tais objetos despertavam o interesse de colecionadores, mas foi apenas com a consolidação da Arqueologia e da História como campos científicos no século XIX que reflexões sobre a importância das imagens para o estudo das sociedades antigas começaram a ser elaboradas. Nessa trajetória dos estudos sobre iconografia, as abordagens teóricas e metodológicas apresentadas não foram unívocas, pelo contrário, foi uma longa caminhada desde a Filologia Arqueológica do século XIX, que buscava interpretar as imagens amarrando-as aos textos antigos, até as contribuições interdisciplinares do final do século XX. A importância da Arqueologia nesse percurso é sublinhada por H. Sarian: “Nesta linha de reflexão, a teoria arqueológica moderna oferece instrumental e valor inestimável e inovador, particularmente no tocante ao estudo dos artefatos, suportes de imagens, e à especificidade destes objetos muito diferentes da produção de textos (...). Neste sentido, o estudo da imagem

deve levar rigorosamente em conta os vários tipos de objetos que serviram de suportes dessas imagens ou que eram eles próprios imagens (...)”.¹

É nesse campo teórico que transitamos nesta pesquisa. A proposta apresentada é pensar os famosos *sympósia* atenienses a partir de uma coleção de artefatos materiais relacionados diretamente com esses eventos: os recipientes de cerâmica, que estão duplamente associados aos banquetes – em primeiro lugar, porque as imagens dos próprios *sympósia* decoram os vasos, e em segundo, porque os vasos sobre os quais estão essas imagens (os suportes) são justamente aqueles destinados ao consumo e armazenamento das bebidas durante os banquetes. Contudo, antes de nos lançarmos à análise das imagens ou dos objetos materiais, é preciso apresentar algumas reflexões teóricas e metodológicas sobre essa particular categoria documental.

1 Haganuch Sarian, “Por uma Arqueologia da Imagem”, p.12.

1. Imagens como produtos sociais

O repertório visual é uma parte viva e muito eloquente de qualquer sociedade; a *visualidade* é uma forma de mediação importante, direta e ativa dos processos sociais. A organização do espaço, a apresentação física das pessoas, a paisagem que se observa, as imagens produzidas pela mão humana são formas de comunicação, que “falam” aos olhos, que transmitem mensagens, ainda que de maneiras diferentes. Assim, como toda comunicação, o *ver* não é uma ação natural e universal às sociedades, mas um processo pontuado por elementos culturais e sociais específicos. E dessa forma são construídos os sentidos da imagem, que em si não carrega um enunciado pronto e fechado: é a interação social que produz esses sentidos.

Produzidas e entendidas dentro de determinados parâmetros culturais, as imagens carregam valores sociais e culturais que as qualificam como vetores para o estudo da sociedade que as cria e consome. São *documentos*, e como tal, permitem reflexões sobre práticas e imaginários sociais. No entanto, essa associação das fontes visuais com elementos culturais e, portanto, como um instrumental nos estudos sociais, não é um percurso metodologicamente consolidado, pelo contrário, o estudo das imagens é um debate extremamente atual e interdisciplinar.

Durante muito tempo, as ciências humanas, sobretudo a História, abordaram a documentação imagética como uma “complementação” das fontes textuais – tidas como mais autênticas, oficiais e reais representantes das sociedades estudadas. Essa subordinação da imagem ao texto, como uma “ilustração” dos documentos escritos, retardou um pouco os debates sobre os estatutos teórico-metodológicos das fontes textuais enquanto documentos – debates que a História em suas diferentes vertentes vinha travando sistematicamente para a documentação escrita “tradicional” desde o século XIX. Apesar da grande atenção que se tem dado ultimamente para os tratamentos das fontes imagéticas e das profícuas discussões sobre o tema, não temos a intenção de apresentar aqui um longo histórico dos encontros e desencontros teórico-metodológicos desse percurso, pois existem trabalhos bastante esclarecedores a esse respeito, com pesquisas contundentes sobre esse balanço e que se prestam a esse papel com muito mais

propriedade. O que se pretende são algumas reflexões a respeito de questões suscitadas por esse debate que consideramos fundamentais para o tratamento que se procura dar às fontes neste trabalho.

Um primeiro ponto de tensão ao se propor um trabalho com imagens é justamente essa relação pretensamente hierárquica com a escrita que se consolidou ao longo de muitos anos nos meios acadêmicos.² Muitas propostas de análise imagética, sobretudo dentro da disciplina História, previam uma “leitura” da imagem, uma transposição do que se encontra representado graficamente para um discurso que se “lê” para palavras, para assim “decodificar” seu sentido. Mas isso é desconsiderar justamente a mais óbvia diferença que se identifica entre essas duas categorias documentais: imagem não é texto! Os contextos sociais e culturais de produção e consumo de um documento visual são próprios, geralmente independentes dos processos de produção e consumo da escrita. A metáfora da “leitura de textos”³ para as imagens é insuficiente como base metodológica, pois deixa de considerar as especificidades da cultura visual, especialmente seu aspecto material. Texto e imagem são dois objetos teóricos diferentes, cada um produzido em seu lugar, com conhecimentos específicos. As impressões sociais que deixam, os imaginários que constroem – mesmo quando tratam de assuntos comuns – não são necessariamente os mesmos.⁴

A produção de imagens, pensando aqui de maneira bem geral, requer um conhecimento específico, o domínio de uma técnica própria. A comunicação visual baseia-se ainda na compreensão dessa imagem, ou seja, na compreensão da “mensagem” construída a partir de uma tecnologia que se insere na vida social. Um estudo que entenda a imagem como

2 A relação escrita-imagem é abordada com grande propriedade na Dissertação de Mestrado de Gilberto da Silva Francisco, *Grafismos Gregos. Escrita e figuração na cerâmica ática do período arcaico (do século VII-VI a.C.)*.

3 Sobre a utilização dessa expressão no seio dos debates acadêmicos para o tratamento de imagens: Ulpiano T. B. de Menezes. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, p. 23.

4 Essa é a preocupação expressa na intervenção de J.-L. Durand no capítulo “Reflexions et échanges” na publicação que reúne as atas de um colóquio sobre o tema *Image et Céramique Grecque* ocorrida em Rouen em 1982, editada por F. Lissarrague e F. Thelamon.

documento não pode prescindir de uma análise dos processos técnicos envolvidos na produção e no consumo cultural dos dados imagéticos. Apenas esse aspecto – os métodos de fabricação da imagem e a tecnologia necessária para fazê-lo – é um rico instrumento de análise não apenas para a interpretação dos significados diretos ou simbólicos do documento visual, mas também apresenta informações importantes sobre a sociedade (ou grupo social) que o cria e “usa”.

Além do conhecimento técnico específico necessário à sua produção, a imagem só pode existir *sobre um suporte*. E essa *materialidade* das representações visuais é extremamente atuante nas relações sociais e nas práticas materiais.⁵

O suporte não apenas contém a imagem, mas exerce com ela uma função conjunta. Em um primeiro momento porque a representação figurada se adapta necessariamente à superfície na qual está representada; é preciso que o autor/ produtor da imagem a acomode no espaço disponível⁶ e a torne adequada à sua matéria-prima. E em uma segunda instância, a dimensão visual da imagem só pode ser entendida a partir do suporte que a contém. É justamente a superfície sobre a qual se apoia que define as formas sociais de relacionamento com a imagem. Pensando rapidamente no mundo grego, um mesmo tema visual representado em diferentes matérias-primas e superfícies tem significados e funções socioculturais múltiplas: uma estátua da deusa Atena (fixa, colocada em um lugar específico), uma representação dessa deusa em um vaso (circulante, comercializado, utilizado em contextos próprios), uma pequena estátua votiva (também circulante, envolve relações sentimentais do ofertante), a imagem da deusa cunhada em uma moeda (manuseada por um maior número de pessoas, com caráter de “documento oficial” do Estado) são algumas das possibilidades que exemplificam a importância de se considerar a *materialidade* da imagem para se compreender (ao menos em parte) os seus sentidos sociais. Além disso, esse pequeno exercício de exemplificação – extremamente simplificado – reforça a importância dos contextos de produção dos objetos visuais: cada

um exige um tipo diferente de tecnologia e de conhecimento técnico para sua fabricação.

Em uma publicação especialmente dedicada aos debates sobre a cerâmica grega, Pauline Schmitt Pantel e Françoise Thelamon preocupam-se em reforçar o argumento de que a imagem está inscrita em um momento histórico particular, relacionada, assim, a este universo social e é sobre esse instante que ela pode se referir.⁷ Cada representação visual, cada suporte, presta-se a um papel próprio; diz respeito a um momento específico da sociedade: um conhecimento tecnológico, um aspecto cultural particular, uma relação social etc.

Nesse panorama, é justamente a estreita relação de dependência que a imagem mantém com seu suporte e seus contextos de produção que a credencia como um objeto arqueológico, em especial no caso da cerâmica decorada. “Porque o arqueólogo ao estudar a cerâmica (...) desde o estabelecimento cronológico até o conhecimento do universo cultural que a produziu e dos modos de comportamento com relação a essas produções, transforma a cerâmica em documento, num documento que tem uma linguagem própria e que ele, somente ele, o arqueólogo está preparado para decifrar”.⁸

2. Imagem como cultura material

A partir dessas considerações iniciais, encadeiam-se outros pontos importantes de reflexão que devem nortear nosso trabalho com os vasos áticos e suas imagens. Como um *documento*, a imagem é só um caminho para se pensar sobre a sociedade que a produz e consome. O documento visual – como qualquer categoria documental – não deveria ser por si só “o objeto” de estudo; sua importância nas ciências sociais são justamente as chaves interpretativas que fornece sobre o aspecto humano que o cerca.

7 Pauline Schmitt Pantel e Françoise Thelamon, “Image et Histoire. Illustration ou Document”: “A imagem está, certamente, inscrita em um momento histórico particular, este de sua produção, e ela traduz, de uma maneira que lhe é específica, o imaginário social” (“L'image est bien sûr inscrite dans un moment historique particulier, celui de sa production, et elle traduit, d'une manière qui lui est spécifique, l'imaginaire social.”) pp. 16-17.

8 Haiganuch Sarain, “Análises físico-químicas na determinação das origens da cerâmica orientalizante das Cíclades e da Grécia de Leste (sécs. VII e VI a.C.)”, p. 68.

5 Ulpiano T. B. de Meneses. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, p. 14.

6 Philippe Bruneau, “De L'image”, p. 202.

Ulpiano T. B. de Meneses, tendo como preocupação o tratamento das fontes na disciplina História, afirma: “História Material ou História da Cultura Material não pode ser uma História feita a partir de fontes materiais, mediante a utilização apenas de documentos físicos. O risco de empobrecimento e deformação fica patente. Não pode ser a história de artefatos ou de contextos materiais – sua produção, circulação, usos, etc. Para ser História, precisaria ser História da sociedade”⁹. Essas considerações são válidas também para a Arqueologia. Mais do que o enfoque unicamente no objeto – entendendo, pois, a imagem como um *objeto material*, como procuramos argumentar até este momento – interessa-nos a *cultura material* de uma sociedade, e cultura envolve a vida social dos grupos humanos. O campo operacional do arqueólogo, a nosso ver, deveria assim ultrapassar a barreira dos objetos e alcançar a dimensão humana que os produziu, afinal a Arqueologia é definida principalmente por sua preocupação com o *contexto*.¹⁰

Com a pretensão de propor um estudo sobre (alguns) aspectos da cultura e sociedade gregas a partir de artefatos portadores de imagens¹¹ acreditamos ser importante ter em mente esses aspectos metodológicos. Contudo, outros balizamentos também se fazem necessários.

Os vasos decorados produzidos na Ática foram fabricados em larga escala; não eram objetos únicos. As formas eram em número limitado e repetidas – apesar das variações –, assim como o repertório imagético sobre elas representado. Um mesmo tema iconográfico era repetido várias vezes pelos pintores sobre diferentes tipos de

recipientes, em períodos diferentes, com variações na técnica de pintura, na disposição das imagens, na escolha dos elementos da composição, na associação com outros temas... Enfim, para que seja compreensível a manipulação das temáticas na “arte” de fabricação das imagens e seu impacto social, não é possível considerar um único exemplar de maneira isolada. O trabalho de interpretação aqui objetivado baseia-se na análise de *séries iconográficas*.¹² Uma análise das repetições, as alterações, as inovações das escolhas de utilização do espaço pelo artesão tem muito a informar sobre o imaginário social na trajetória das imagens e seus contextos.

A partir de princípios metodológicos presentes desde a gênese da Arqueologia como ciência – como a catalogação de artefatos e sua classificação de maneira sistemática – têm sido organizados, especialmente desde o século XIX, *corpora de imagens* que selecionam elementos específicos da imagística ou das formas dos vasos atenienses como critérios de associação. Temas precisos – definidos por personagens, por passagens ou eventos mitológicos, por situações da chamada vida cotidiana etc. – quando agrupados, permitem estudos quantitativos, cronológicos, estilísticos e mesmo materiais de um motivo representado.¹³

Os debates teóricos acerca do estatuto documental do objeto figurado balizaram questões metodológicas de fundamental importância para o trabalho com as imagens. A primeira, e talvez mais importante, consideração foi a percepção da imagem como uma categoria documental específica, com particularidades inerentes à sua “materialidade” e a seus contextos sociais de produção e consumo – como já argumentamos anteriormente – e, dessa forma, a construção de um instrumental metodológico próprio.

Para além desse impasse imagem x texto e de suas abordagens hierárquicas, impõe-se a reflexão acerca de outro paradigma: a relação entre imagem e realidade. Dentro do repertório visual da Grécia antiga, as cenas pintadas nos recipientes cerâmicos (sobretudo nos vasos áticos a partir do

9 Ulpiano T. B. de Meneses, “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, p. 14.”, p. 26.

10 “In a sense, archaeology is defined by its concern with context. To be interested in artifacts without any contextual information is antiquarianism, and is perhaps found in certain types of art history or the art market. (...) To reaffirm the importance of context thus includes reaffirming the importance of archaeology as archaeology.” Ian Hodder. *Reading the past*, p. 123.

11 Cabe aqui um pequeno esclarecimento sobre a escolha desses termos. Pensamos a imagem como um artefato, porém o vaso não é apenas um suporte, ele tem uma vida útil, uma função social independente da imagem que ele carrega. Essa relação de “funcionalidade conjunta” será vista mais detidamente mais adiante.

12 Para uma defesa do trabalho com imagens dentro de séries, ver Ulpiano T. B. de Meneses. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, p. 14.”, especialmente pp. 26-28.

13 François Thelamon; Pauline Schmitt Pantel, “Image et Histoire”, p. 14.

período arcaico, em que predominam as figurações humanas), tão ricas em personagens, detalhes de vestuário, objetos e elementos “cenográficos” pareceram a muitos estudiosos instantâneos fotográficos da vida ateniense. A classificação dessas cenas em dois grandes grupos temáticos – as cenas *mitológicas* e as cenas de *cotidiano* – e um pensamento de oposição binária contribuíram para que estas últimas fossem diretamente associadas ao “mundo real”.¹⁴ Assim, muitas vezes esses vasos decorados foram citados como maneiras de se conhecer a vida comum dos cidadãos, seu dia a dia, em um mundo em que a “investigação do passado”, nos moldes do pensamento positivista, relegava importância menor aos aspectos culturais de uma sociedade e valorizava a história factual e cronológica das conquistas militares, das instituições administrativas e dos personagens “ilustres”

Muitos dos estudos sobre a iconografia da cerâmica ática ao longo do século passado estabeleciam uma ligação direta da imagem com retratos da vida cotidiana. Como Gisela Richter:

Ele [o pintor] assistia aos jovens nos ginásios e os retratava em seus exercícios – correndo, pulando, arremessando o dardo e o disco ou sendo coroado pela vitória; ele os representava andando a cavalo, armando-se, partindo para a batalha e lutando; ele os assistia em suas casas e pintava os banquetes festivos ou *sympósia*, com homens em seus leitos, comendo e bebendo, e musicistas que tocavam flauta e *hetairai* que atendiam os seus prazeres; ele pintava as mulheres ocupadas em seus afazeres domésticos e demais ocupações – cardando a lã, fiando, tecendo, banhando-se, vestindo-se, dançando, tocando música e participando de ritos religiosos –, as crianças em brincadeiras com suas bolas e pequenas rodas; seus saltos; cachorros e aves de estimação; ele representava homens e mulheres fazendo amor e sendo enterrados; e ele mostrava

14 Essa situação configura-se nas primeiras tentativas de se estabelecer interpretações para as imagens e uma metodologia para o trabalho com os vasos figurados, ainda em um momento histórico pautado pelo racionalismo, que desvalorizava a religião grega, considerada a parte mais irracional e primitiva de uma sociedade a que também se atribua pérolas da humanidade como a Filosofia. Mais adiante, ao tratarmos brevemente da história dos estudos desses artefatos, retomaremos essas ideias.

lamentações junto a caixões e tumbas. Tudo o que o artista via a seu redor ele retratava com o mesmo interesse franco e ávido; mesmo assuntos evitados por artistas modernos, ele trazia sem hesitação para o público como parte da vida e da natureza. Não havia censura na arte grega.¹⁵

A citação é longa, mas bastante interessante à nossa discussão. O entusiasmo da autora ao entender a imagem como um documento *verdadeiro*, honesto, que permite ao pesquisador uma “janela direta para o passado ateniense” é digno de nota. Como um registro transparente, livre de “censuras”, escolhas e influências, a informação apresentada pelo documento visual revelaria aspectos mundanos do cotidiano, por vezes até banais demais para serem mencionados nos textos, ou que poderiam “ilustrar” aspectos pouco explorados nas fontes escritas.

Mesmo que a *inspiração* do pintor ao compor a cena fosse a realidade com a qual tinha contato, a relação entre o referencial e a imagem como produto final não é direta. A construção da representação imagética passa pela mediação do olhar, da compreensão, das escolhas de quem a produz. A imagem não é uma reprodução instantânea daquilo que lhe serviu como referencial, tampouco é meramente imitativa;¹⁶ assim como outros

15 Gisela Richter, *Attic Red-Figured Vases*, p. 7. “He [o pintor] watched the youths in the gymnasiums and depicted them at their exercises – running, jumping, throwing the javelin and the discus, and being crowned for victory; he represented them riding, arming, departing for battle, and fighting; he watched them in their homes and painted the gay banquets, or symposia, with men reclining on their couches, eating and drinking, and flute girls and hetairai ministering to their pleasures; he delighted in the riotous antics of the revelers; he depicted the women busy in their household and other occupations – carding wool, spinning, weaving, bathing, dressing, dancing, making music, and performing religious rites – the children at play with their balls and little carts, their tops, hoops, dogs, and pet birds; he represented men and women making love, getting married, and being buried; and he showed mourners at biers and graves. Everything that the artist saw around him he drew with the same frank and eager interest; even subjects which the modern artist avoids he unhesitatingly brings before us as part of life and nature. There was no censorship in Greek art.”

16 Phillipe Brunneau no já mencionado artigo “De L’image” apresenta uma reflexão mais estendida da relação mimética entre imagem e seu referencial e uma abordagem arqueológica desse problema.

documentos, são carregadas de intencionalidades e referências culturais de seu produtor.

As imagens permitem reflexões sobre as diferentes práticas sociais e o universo cultural que as gerou, mas sempre, como já frisamos, esse alcance da mensagem visual depende das considerações acerca da materialidade de seu suporte.

3. Os vasos como documentos arqueológicos

A cerâmica figurada tem um papel bastante ativo como mídia de difusão cultural: a sua alta capacidade de circulação, seja como recipiente para o transporte e comércio de produtos ou como objetos utilizados na vida doméstica ou de cunho religioso, garantia que as imagens que a decoravam, assim como suas mensagens ideológicas, atingissem grande número de pessoas em lugares diferenciados. Isso torna esses recipientes documentos privilegiados para os pesquisadores; contudo, essa é uma perspectiva analítica recente.

Um histórico dos estudos dos vasos figurados gregos, até sua consagração como *documentos*, confunde-se com a história da própria disciplina Arqueologia. Tradicionalmente, costuma-se situar os primórdios da Arqueologia na efervescência cultural da Renascença, com a “redescoberta” do mundo greco-romano – seus textos e a cultura material de suas mais diferentes formas. “Os intelectuais da Renascença voltaram-se para a literatura remanescente da era clássica com o intuito de prover de um passado glorioso as emergentes cidades-estados italianas e justificar a crescente secularização da cultura” afirmou Bruce Trigger em sua famosa *História do Pensamento Arqueológico*.¹⁷ E logo o interesse despertado pelos textos espalha-se para outras evidências da “glória e grandiosidade” das civilizações antigas, especialmente os objetos que podem ser coletados, colecionados e exibidos.

Embora o termo Arqueologia existisse desde a antiguidade¹⁸ e a disciplina só fosse definida como tal no seio da ciência positivista do século XIX, é com essa tradição de antiquaristas e colecionadores que se fundam as bases iniciais dos estudos arqueológicos. Mais do que reunir

apaixonadamente objetos antigos, colecionadores europeus desde o século XVI desenvolveram “interesse pela observação empírica e pelo experimento em todos os campos”,¹⁹ enxergando nesses vestígios materiais elementos para estudar as sociedades antigas. São os antiquaristas que atribuem ao objeto material a função de documento do passado, instituindo, além de um interesse sistemático pelas coleções, uma preocupação com sua ordem cronológica.

Os recipientes cerâmicos – sobretudo aqueles decorados com pinturas – ou de metal, moedas, estátuas – inteiras ou apenas pedaços, de variadas matérias-primas – utensílios de uso cotidiano (espelhos, joias, lamparinas, vidrarias...), objetos relacionados a aspectos diversos da religião, entre vários outros itens “resgatados” figuravam nessas coleções. Eles eram a materialização de sociedades que não mais existiam, mas que – acreditava-se – estavam na gênese da sociedade europeia daquele período. O nacionalismo crescente, em especial após o século XVII, dá outra cor ao antiquarismo renascentista. Os objetos atestariam um encadeamento genealógico do presente que se buscava construir com o supervalorizado passado greco-romano – os “clássicos”.²⁰ “O antiquariato aparecia como um renascimento das antigas formas de vida: ajudava as nações a adquirirem autoconfiança ao redescobrir suas antigas tradições.”²¹

A Arqueologia Clássica configura-se como disciplina “independente” entre o fim do século XVIII e o século XIX com um instrumental muito próximo à Filologia Clássica, o que significou

19 Arnaldo Momigliano, *As raízes clássicas da historiografia moderna*, p. 89.

20 Nas últimas décadas vários estudos interessantes sobre esses usos políticos da antiguidade e também sobre a manipulação duvidosa da cultura material nesses contextos foram apresentados. Para os estudos do mundo grego, Martin Bernal ocupa um papel importante entre os autores que buscam desconstruir a relação direta entre a sociedade europeia e a Grécia antiga, em voga, em certa medida, desde o século XVI: “Ela [a Grécia] é vista como a primeira civilização universal e, ao mesmo tempo, como o antepassado cultural dos europeus. Esta relação dá à Europa um caráter universal, como o continente que representa não apenas a vanguarda do progresso mundial mas a própria essência do mundo”, Martin Bernal, “A imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia europeia”, p. 26.

21 Arnaldo Momigliano, *As raízes clássicas da historiografia moderna*, p. 107.

17 Bruce Trigger. *História do Pensamento Arqueológico*, p. 35.

18 Arnaldo Momigliano, em *As raízes clássicas da historiografia moderna* localiza o uso deste termo por Platão coloca aplica a palavra em uma fala de Hípias; ver pp. 92-93; Paul Bahn, *The Cambridge Illustrated History of Archaeology*, p. viii.

uma certa subordinação da cultura material aos textos gregos e latinos. Grande parte do esforço nesse período de configuração da disciplina foi empregado em catalogar e ordenar material descontextualizado, retirado em escavações com pouquíssimos critérios científicos ou reunidos em viagens e compras por grande número de colecionadores,²² que descobriam visualmente a antiguidade. A maior preocupação teórica recaiu justamente sobre o aspecto estético das peças, com atenção especial aos elementos figurativos.

O estudo dos vasos está intimamente relacionado aos percursos dos movimentos intelectuais que pontuam os desdobramentos da disciplina arqueológica. Como documento, valorizava-se mais as imagens – que “revelariam” os costumes e ideologias do passado – do que a cerâmica. Em meio às preocupações positivistas de delimitar os espaços de cada disciplina e definir seu corpo teórico e metodológico, Salomom Reinach em 1881, segundo nos apresenta Alain Schnapp,²³ estabelece etapas do estudo dos vasos figurados, bem à maneira de uma “evolução” das ideias e práticas.

O primeiro “degrau” apontado por Reinach seria o interesse que os vasos despertavam como peças de antiquário no século XVIII. Essa seria a “fase artística”: os vasos reunidos por seu valor estético são objetos de prestígio e as coleções formadas pelos pioneiros nesse ramo de pesquisa – bem como as ilustrações das peças e sua divulgação – são a contribuição maior desse momento. As pesquisas passam a ser mais sistemáticas nos anos seguintes; os vasos não são mais apenas objetos de coleção, mas objetos de estudo de uma ciência que busca firmar-se como tal nos meios acadêmicos. Essa “fase exegética”, de acordo o olhar do autor do século XIX, é marcada por uma nova metodologia que enfatiza a interpretação dos elementos iconográficos. Essa interpretação passaria por três etapas: a observação, a descrição e a publicação, mas estaria ainda presa às tradições da Filologia Clássica. Assim, ainda que a imagem fosse a categoria-chave das pesquisas que se postulavam mais acadêmicas e mais científicas no século XIX,

as interpretações da figuração ainda dependiam da tradição escrita. Os estudos arqueológicos do século XIX preocuparam-se em padronizar as formas de descrição e as publicações, a fim de definir métodos reconhecidos por uma coletividade científica. Para Fábio V. Cerqueira, “a Arqueologia da imagem deu, assim, seu primeiro passo como ciência”²⁴

A terceira etapa, a “fase da crítica histórica” é ainda mais marcada pelo conhecimento positivista. Segundo Schnapp, em 1854, o arqueólogo alemão O. Jahn estabelece a Grécia e não a Etrúria – onde as peças foram encontradas – como local de proveniência da cerâmica figurada. Assim, os vasos, a partir de uma visão positivista do documento, são entendidos como um meio direto para a compreensão da vida dos antigos gregos, bem como de sua realidade cotidiana. As cenas, sobretudo aquelas associadas ao “universo do real”, são tomadas como retratos fiéis das situações do dia a dia dos atenienses: “les vases peints sont à peu pres pour nous ce qui serait l’imagerie de nous journaux illustrés si notre peinture toute entière périsait d’un seul coup”²⁵ No entanto, as tentativas de interpretação desses artefatos, ainda que mediadas por uma perspectiva arqueológica, estavam atreladas ao conhecimento filológico das fontes escritas: as imagens eram analisadas à luz das informações já apresentadas pelos textos gregos. O que se buscava eram variações ou informações que completassem as versões dos mitos e das epopeias estabelecidas pela literatura ou então dados “descritivos” da vida na antiguidade. A Arqueologia científica é firmemente consolidada pelo estabelecimento de centros de pesquisa em Roma e Atenas – como a *École Française d’Athènes* em 1846 – e suas publicações periódicas que irão difundir seus métodos de pesquisa.

A essas etapas da “história da recepção das imagens gregas pela cultura moderna” propostas por Reinach, soma-se, tradicionalmente, uma quarta, que representa um marco divisório no tratamento dos vasos áticos. A partir de exemplares cerâmicos assinados pelos artesãos

22 Stephen Dyson, “From New to new Age Archaeology: Archaeological Theory and Classical Archaeology – A 1990s Perspective”, p. 195.

23 Alain Schnapp, “Des vases, des images et de quelques uns de leurs usages sociaux”, p. 70.

24 Fábio V. Cerqueira, *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (500-400 a.C.). O testemunho de vasos áticos e de textos antigos*, p. 24.

25 E. Pottier. *Catalogue des vases Antiques du Louvre*. Paris, 1894, pp.14-15, *Apud* Alain Schnapp, “Des vases, des images et de quelques uns de leurs usages sociaux”, p. 71.

áticos – oleiros e pintores – P. Hartwig, na última década do século XIX publica

Griechische meisterschalen,²⁶ inaugurando a chamada “fase atribucionista” do estudo dos vasos figurados.²⁷ Através de uma análise sistemática de detalhes da “mão do pintor” especialmente particulares de traços para a composição de certos elementos anatômicos das figuras, essa ciência atribucionista buscava reconhecer personalidades dos artesãos e estabelecer relações estilísticas²⁸ com base justamente na observação dos pormenores, tal qual se aplicava à identificação de pintores renascentistas.

O ponto alto desse “*connoisseurship*” pode ser identificado com o trabalho de John Beazley, no início do século XX, que identificou pintores, seus grupos, suas aproximações estilísticas, suas escolas, estabelecendo classificações a milhares de peças que são seguidas por estudiosos até hoje. Para além dessa primeira contribuição de estabelecimento de estilos e personalidades de pintores, o atribucionismo de Beazley permitiu que se delineasse uma cronologia para os vasos áticos (técnica que mais tarde serviu também para estabelecer a cronologia para vasos produzidos em outras regiões do mundo grego). Os vasos, que eram até então encaixados em categorias com obscuros recortes temporais, definidas por critérios subjetivos de julgamento da qualidade estilística de sua decoração – como estilo “severo” ou “decadente” –, são hoje classificados com um rigor cronológico de cerca de um quarto de século.

Essa “precisão” na datação da cerâmica, estabelecida, de certa forma, pelos métodos tradicionais de classificação atribucionista – que traçam um percurso da “evolução interna” da decoração dos vasos figurados –, dá ainda à cerâmica ática uma função instrumental para a Arqueologia do Mediterrâneo: “o papel de indicador cronológico, de um verdadeiro fóssil

diretor, a orientar na maior parte das vezes o arqueólogo, permitindo-lhe compreender de imediato, no terreno, o complexo de vestígios que descobriu”.²⁹

A esses esforços de estabelecer uma classificação precisa dos vasos figurados áticos seguiram movimentos de fôlego internacional para a publicação de grandes catálogos que visavam sistematizar os dados de coleções espalhadas por todo o mundo, especialmente em museus europeus. O *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA) – programa da Union Académique Internationale – é talvez a obra de maior alcance nesse cenário. A publicação, que teve seu primeiro volume em 1922 e segue com novos exemplares até hoje, divulga coleções de exemplares de uma maneira sistemática e com normas acolhidas internacionalmente. Essas compilações – além do CVA, o LMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*) – marcam uma nova etapa no estudo dos vasos decorados áticos, sobretudo por permitirem aos pesquisadores acesso a coleções ou séries temáticas. Embora o impulso inicial dessas iniciativas esteja numa noção positiva de se lidar com os objetos, elas abrem possibilidades que ultrapassam a descrição e a catalogação de peças, fornecendo um instrumental principalmente para o campo da Arqueologia da Imagem.

Mas esse não é um ponto de chegada definitivo. Ao longo do século XX, diversos movimentos teóricos “chacoalharam” as ciências humanas e trouxeram novas questões e novas abordagens para esses campos científicos. E, certamente, os estudos de iconografia e cultura material não ficaram à margem desse processo. Na História, podemos apontar as discussões da *Nouvelle Histoire*, movimento intelectual tributário da linha francesa de pensamento da *Escola dos Annales*, como um momento-chave da disciplina. A proposta de ampliação das categorias e dos limites documentais para a pesquisa histórica – que ganhou contornos teóricos pela primeira vez com esse movimento, embora não fosse exatamente uma novidade – abriu caminho para uma utilização muito mais ampla das fontes iconográficas, impondo a necessidade de reflexões teóricas e metodológicas mais acuradas para o trabalho com as imagens. A História da Arte também se debruçou sobre o campo da imagética,

26 Alain Schnapp, “Des vases, des images et de quelques uns de leurs usages sociaux”, p. 73.

27 Sobre as influências dos estudos de atribuição para obras das escolas do Renascimento italiano e os métodos de J. Beazley e P. Hartwig, ver Dyfri Williams, “Refiguring Attic red-figure: A review article” In RA, especialmente p. 240 e seguintes.

28 Alain Schnapp, “Des vases, des images et de quelques uns de leurs usages sociaux”, p. 73; Fábio V. Cerqueira, *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (500-400 a.C.)*. O *testemunho de vasos áticos e de textos antigos*, pp. 25-26.

29 Haiganuch Sarian, “Ceramografia e ceramologia: algumas reflexões”, p. 33.

e ainda áreas da Antropologia e dos estudos de linguagem também deram suas contribuições, somando novas abordagens interdisciplinares. De maneira positiva, superou-se, ao menos em parte, a utilização das imagens da cerâmica grega como ilustrações para interpretações construídas através de documentos textuais. Mas ainda assim, pouco se pensou na imagem como documento material, já que as imagens eram geralmente descoladas de seu suporte para análise.

Essas movimentações e revisões teóricas também atingiram o campo da Arqueologia, e é aqui que o debate sobre o tratamento das imagens se mostra mais profícuo. Sobretudo na segunda metade do século passado, diferentes linhas de pensamento promoveram intensa reflexão sobre o passado da disciplina e buscaram revisar certos paradigmas – teóricos, conceituais e metodológicos – ao mesmo tempo em que se tentava consolidar algumas novas diretrizes. A *New Archaeology* levanta-se na década de 1960 contra uma “velha” Arqueologia, que era vista como carente de um aparato teórico e metodológico mais consistente que consagrasse à disciplina finalmente seu *status* científico.³⁰ A preocupação em conformar uma ciência do registro arqueológico, com um jargão próprio, uma metodologia específica e amplamente difundida, um método hipotético-dedutivo, a definição de problemas de pesquisa mediados pela possibilidade de se construir interpretações que se pretendam gerais era um reflexo de uma concepção positivista de ciência. Não bem o positivismo do século XIX, mesmo porque muitos avanços na ciência desde então jamais permitiriam um retorno ingênuo às ideias de verdade absoluta e de supremacia do intelecto do cientista. Mas há uma aproximação com a necessidade de se postular um mundo “ordenado” uma ciência *organizada* por métodos consolidados e a concepção de que o conhecimento científico produzido pode ser “neutro” e expressão verdadeira do real.

Nas últimas décadas do século XX, numa reação a esses elementos positivistas do processualismo dessa Nova Arqueologia, desponta

uma nova vertente – a Arqueologia que se proclama pós-processualista – que resgata tópicos ligados à Arqueologia histórico-culturalista do início do século, mas submete-os a uma nova leitura. Na esteira de movimentos sociais que eclodiram mundialmente nas décadas de 1960 e 1970, as ciências sociais passam por sérias críticas e reformulações. Uma das principais correntes que ganha as academias é o chamado pós-modernismo, que traz propostas em certos aspectos radicais de negação aos cânones científicos estabelecidos e que é a base da Arqueologia pós-processualista.

É no centro desse intenso debate no campo conceitual que se assiste, na década de 1980, “a uma verdadeira explosão de estudos sobre iconografia com publicações de congressos e simpósios (...), renovando os nossos estudos e apontando para a importância da imagem na compreensão das sociedades antigas”.³¹ Também nos estudos de ceramologia e iconografia reflete-se a disputa entre diferentes grupos teóricos do cenário da Arqueologia. Em um artigo publicado em 1986, Herbert Hoffmann analisa a situação geral dos debates naquele momento estabelecendo o cenário de uma “certa disputa” entre dois movimentos antitéticos: um primeiro que o autor associa ao lado “positivista da Arqueologia Clássica” ligado à linha de pensamento seguida especialmente por John Boardman, entendida como uma continuação do trabalho de Sir John Beazley, de caráter descritivo; e o segundo grupo, apontado como o grupo dos “Iconologistas” interessados em desvendar os significados mais profundos da imagem, sob a influência de uma “iconologia interpretativa historicamente orientada”.³²

Hoffmann alinha-se a este último grupo, defendendo a postura crítica adotada por Michael Vickers e David Gill com relação ao *connoisseurship*. A postura polêmica adotada por esses autores – apresentada em grande número de artigos em periódicos científicos e na obra *Artful Crafts*³³ – tem seu ponto nevrálgico em uma discordância acerca do *status* e valor econômico da cerâmica figurada ateniense. Contrários à

30 Alguns trabalhos interessantes sobre essa reflexão e inovação da *New Archaeology*: Lewis Binford, *An Archaeological Perspective*. New York: Seminar Press, 1972; Colin Renfrew, *The ancient mind: elements of cognitive archaeology*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1995.

31 Haganuch Sarian, “Para uma Arqueologia da Imagem”, p.12.

32 Herbert Hoffmann, “Iconography and Iconology”, p. 61.

33 Michael Vickers; David Gill, *Artful Crafts: ancient Greek silverware and pottery*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

interpretação, até então soberana, dos vasos como recipientes produzidos para o uso de uma camada social endinheirada, defendem que os utensílios fabricados em cerâmica seriam cópias em material barato de vasos produzidos em metais.

As reações veementes a essa linha argumentativa intensificaram os estudos das particularidades da cerâmica decorada grega, dando novo fôlego aos estudos de ceramologia nas últimas décadas do século XX (e cujos desdobramentos ainda vivemos no início do século XXI). Do ponto de vista de Vickers, Gill e Hoffmann, os utensílios costumeiramente associados aos variados usos nas práticas cotidianas – inclusive os *sympósia* – não eram de fato empregados.³⁴ Essa assertiva impulsiona um significativo número de pesquisas que retomam questões sobre as formas, os processos de fabricação, e, conseqüentemente, os usos desses objetos; e esse é um campo que ganha corpo sobretudo na Arqueologia. Um dos pontos mais positivos desse debate é uma nova preocupação com a “materialidade” dos vasos, trazida à pauta das pesquisas por esse resgate dos interesses sobre a funcionalidade dos artefatos, e que obriga uma análise do suporte em qualquer estudo de iconografia.

“A produção moderna em estudos sobre cerâmica tem salientado a importância da reflexão teórica nas pesquisas sobre este artefato considerando que ela tem um local de achado, o ambiente no qual sobreviveu; em que ela foi fabricada e utilizada pelo homem. A pesquisa arqueológica de campo, de laboratório e de gabinete, possibilita uma interação entre essas três realidades – o meio original, a produção e a utilização da cerâmica –, de tal modo que se pode chegar, através desse artefato, à reconstituição de uma certa maneira de pensar, de confeccionar, de

criar, de se servir e de se relacionar, em sociedades antigas.”³⁵

Este é um dos debates que pautam os percursos dos estudos de iconografia e Arqueologia nos últimos anos. Mas é possível perceber cada vez posturas mais críticas e mais cautelosas com a documentação imagética, refletindo-se mais a fundo sobre suas possibilidades, suas limitações suas deficiências, enfim, as particularidades da documentação material figurada.³⁶

4. Cerâmica figurada – possibilidades e limites dessa categoria documental

John Boardman definiu em uma de suas obras a cerâmica decorada grega como o “pão com manteiga” do trabalho dos arqueólogos.³⁷ Isso porque a resistência do barro queimado a altíssimas temperaturas faz dos vasos de cerâmica (ou ao menos seus fragmentos) um material extremamente presente – e sobrevivente – nos sítios arqueológicos. A abundância desse material e sua longa tradição de estudo, como vimos, permitiram o estabelecimento de uma seqüência estilística associada a uma cronologia bem pouco flexível; é possível localizar o vaso num espaço de tempo de poucas décadas. Assim, a “sempre presente” cerâmica figurada desempenha um importante papel para a indicação de datações absolutas dos solos arqueológicos, quase como um “fóssil guia” para o pesquisador.

Mas a importância desses objetos para o estudo das sociedades gregas vai mais além. A linha central dessa pesquisa é a percepção de que as imagens representadas sobre os vasos, assim como os vasos em si, são documentos e, como tais, objetos de estudo da cultura material – o que abre um campo para a análise da sociedade

34 “As inúmeras cópias em cerâmica dos utensílios de banquetes encontradas nas tumbas, nos santuários e nas covas de lixo do mundo clássico deveriam ser consideradas pelo que são: oferendas substitutas, bens de sepulturas, e *devotionalia* doméstica, simulando equipamentos de banquete – não a coisa real” (Herbert Hoffmann, “*Dulce et decorum est pro patria mori: the imagery of heroic immortality on Athenian painted vases*”, p. 31). “*The countless pottery facsimiles of banqueting utensils found in the tombs, sanctuaries, and refuse pits of the classical world should accordingly be considered for what they are: surrogate offerings, grave goods, and household devotionalia simulating banqueting equipment – not ‘the real thing’*”.

35 Haiganuch Sarian, “Análises físico-químicas na determinação das origens da cerâmica orientalizante das Cíclades e da Grécia de Leste”, p. 64.

36 Esse embate de ideias, posturas teóricas e metodológicas é mais perceptível quando analisado a partir de um núcleo documental comum. Assim, voltaremos a essas questões quando nos detivermos nas interpretações sobre as mulheres na cerâmica figurada ática, e mais especialmente sobre as cenas de mulheres nos banquetes.

37 John Boardman, *The Greek overseas*, p. 25: “A large part of the evidence is afforded by decorated pottery – the archaeologist’s bread and butter”.

grega (ou no presente caso, especificamente da sociedade ateniense), e que, como toda categoria documental, apresenta possibilidades e limites específicos. Dessa forma, mais do que ser capaz de datar o objeto, é preciso entender como trabalhá-lo para que ele, como afirmou Sarian na citação há pouco apresentada, seja uma fonte que nos permita chegar à “maneira de pensar” da cultura que o produziu.

Como outros artefatos, o vaso de cerâmica possui um processo de produção, um conjunto de operações que demandam processos cognitivos e técnicos para sua fabricação. E a compreensão dessa cadeia operatória e dos processos socioculturais nela presentes é de fundamental importância para que os artefatos sejam documentos que comuniquem aos estudiosos sobre a sua história e a das sociedades das quais são frutos. De maneira metafórica, isso significa compreender “o ciclo de vida” do objeto, seu nascimento, sua vida, sua morte; ou, em um vocabulário mais adequado à Arqueologia, seus processos de fabricação (o local de proveniência da matéria-prima, inclusive), suas formas de utilização pelos seres humanos até seu descarte. E isso é bastante viável em se tratando dos vasos áticos.

A fabricação do recipiente requer do artesão um conhecimento sobre a manipulação da argila – a escolha das melhores bacias, da argila de melhor qualidade; os processos de retirada dessa matéria-prima da natureza; seu tempero com outros minerais, antiplásticos e demais substâncias necessárias para se alcançar a consistência ideal para a moldagem etc. – que ultrapassa o conhecimento técnico: trata-se de um conjunto de saberes acumulados e aplicados à prática. Esse primeiro passo, o “nascimento” do vaso, já carrega muitas informações, pois a partir de análises da composição das argilas é possível localizar sua fonte de retirada e assim identificar o centro produtor da peça. Ainda nesse processo inicial de fabricação, a escolha das formas (com seus detalhes ou jeitos específicos de moldagem e encaixes) dialoga, no caso dos oleiros atenienses, diretamente com os tipos de vasos em uso em determinados momentos históricos. O mesmo se pode deduzir das escolhas do pintor para a decoração das paredes dos recipientes: a fabricação das tintas e vernizes passa pelos mesmos processos mentais e práticos da preparação da argila; a escolha das técnicas, dos temas, das formas de se dispor espacialmente a

ornamentação sobre a peça também são mediadas pelas “modas”, preferências ou rejeições que caracterizam períodos específicos. E isso é apenas o primeiro passo dessa cadeia operatória.

Esses vasos têm uma vida útil, que, certamente, tem início ainda nessa etapa inicial de sua construção. Eles têm funções socialmente produzidas e compreendidas e destinam-se a públicos específicos, os quais trazem consigo parâmetros (também socialmente determinados e adquiridos) sobre as formas de utilização dos recipientes e a maneira de se relacionar (ou ainda, as maneiras como devem se relacionar) com os objetos ou as mensagens visuais que ele veicula. A cultura material não é apenas produto dos comportamentos humanos; ela também produz comportamentos. E compreender o alcance dessa relação cultural mediada pelo material é justamente entender a “vida” do artefato. Os contextos de deposição das peças podem ser o elo final da cadeia, mas são parte indispensável das suas formas de uso.

O “fim” da vida do artefato é, justamente, o ponto de partida de seu estudo, especialmente para o arqueólogo. A maneira como foi descartado ou deposto é o primeiro degrau que deve ser galgado para se construir uma interpretação dos possíveis sentidos do objeto. No entanto, nem sempre é possível averiguar esse dado, especialmente para o caso dos artefatos das chamadas “civilizações clássicas”, escavados, muitas vezes, de maneira pouco criteriosa há alguns séculos e acumulados em museus em várias partes do planeta. Os vasos áticos, conforme já apresentamos, foram peças de interesse das primeiras campanhas de escavações e das viagens de antiquários para aquisição de objetos. Assim, poucas vezes houve a preocupação de se registrar os contextos arqueológicos dos quais os objetos foram retirados.

Além disso, é importante mencionar as grandes dificuldades que enfrentam os pesquisadores para ter acesso a essa documentação. Os vasos decorados provenientes do mundo grego, assim como outros objetos da cultura material (moedas, esculturas, joias etc.) encontram-se distribuídos em coleções de museus ou particulares localizadas em muitos países e continentes. Apesar do grande esforço para publicação de catálogos e divulgação das coleções, e ainda toda a contribuição positiva da mídia no sentido do desenvolvimento de catálogos virtuais nas últimas décadas, são muitas as limitações às pesquisas. Por mais detalhadas que se proponham as descrições e

as reproduções fotográficas das publicações, perde-se muito pela impossibilidade de trabalho direto com a peça, quadro este de difícil superação no desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado em um país latino-americano.

De volta à questão do contexto de deposição dos vasos fabricados na região de Atenas, alguns dados precisam ser cuidadosamente considerados quando se propõem interpretações sobre essas peças. Se hoje temos uma razoável quantidade de vasos, sendo possível até mesmo estabelecer “coleções” de exemplares reunidos por tema, pintor ou formas específicas, devemos muito aos etruscos e aos depósitos de vasos em seus sítios funerários. Isso é ainda mais importante para peças de temáticas consideradas “eróticas” ou relacionadas aos banquetes. Das peças de nosso *corpus* documental cuja proveniência é conhecida, mais de 90% vem do norte da Itália, região etrusca na Antiguidade. Tal constatação traz à tona algumas questões que não podem ser relevadas. Entre elas, a fabricação de artefatos de certa maneira voltados para o mercado externo, o transporte desses vasos pelo Mediterrâneo,³⁸ o seu consumo pelo “estrangeiro” e a posição do artesão ateniense nessas circunstâncias.

Se pensarmos na “vida útil” de um vaso, desde sua fabricação, sua exposição pública, sua circulação pelos espaços diferenciados da cidade até chegar ao “consumidor”, os modos como este consumidor o utiliza – em que momentos, em que lugares, com quem compartilha esse uso etc. –, até o momento de seu descarte, podemos imaginar que uma quantidade razoável de pessoas tenha tido contato com o objeto; e levando em consideração que esses vasos são portadores de imagens e, dessa forma, de uma mensagem, todo esse percurso faz do objeto um bom comunicador. Os atenienses conheciam a temática iconográfica com a qual tinham contato pela cerâmica, pois os assuntos eram frutos de seu universo cultural. O quadro muda bastante quando essa trajetória, que tem início na fabricação e finda-se com o descarte da peça, ocorre fora do local de produção. São outros olhos que “lerão” as informações desenhadas nas imagens, olhos estes fora do contexto cultural dos atenienses que reconhece a mensagem facilmente.

38 Sobre esse assunto, vale mencionar o artigo com vertentes econômicas de David Gill, “Pots and Trade: Spacefillers or Objets d’art?”, pp. 29-47.

O *sympósion* pode ser considerado um elemento forte da cultura ateniense, e como muitos dos vasos fabricados nessa região destinavam-se a contextos de uso relacionados a esses momentos, é totalmente compreensível que o assunto tenha sido bastante representado na imagética dos vasos. Mas os consumidores finais não eram somente os atenienses, que tinham uma pronta compreensão da cena, etruscos de um outro universo cultural adquiriram esses recipientes; e nos é muito difícil presumir como recebiam essas mensagens.³⁹

Na Etrúria também havia banquetes privados, provavelmente organizados em moldes parecidos com os gregos, mas com suas especificidades. Por exemplo, segundo a posição de vários especialistas, a participação das mulheres “cidadãs” – esposas, filhas, mães etc. – era permitida⁴⁰ nessas reuniões em que se consumia vinho e alimentos. Sendo assim, como foram interpretadas as imagens de *sympósia* com mulheres pelos etruscos? Se as imagens foram pintadas por artesãos de Atenas e tratavam de um tema tão íntimo à aristocracia desta cidade (como defendem vários estudiosos do tema), de que maneira a aristocracia da Etrúria, que importava esses objetos, relacionava-se com o momento relatado na iconografia? Nigel Spivey acredita que os etruscos possam ter feito uma “releitura” dos temas iconográficos gregos/atenienses, adequando-os a seu universo cultural.⁴¹ O que o artesão de Atenas inicialmente tencionava representar pode ter sido compreendido de maneira diferente, uma vez que os vasos chegavam a seus usuários no norte da Itália.

Sian Lewis vai ainda mais longe: para a autora tais vasos foram fabricados com o único propósito da exportação para o mercado etrusco, onde eram enterrados com os mortos, uso bastante distante daquele proposto inicialmente. Assim, os exemplares de temática relacionada ao *sympósion* e seus desdobramentos não podem ser referências para a vida ateniense, mesmo aceitando que carreguem os valores culturais da sociedade que os produziu. Não necessariamente um objeto feito em Atenas tem que ser válido como um documento

39 Nigel Spivey, “Greek vases in Etruria”, p. 133.

40 Ver capítulo 2, item 2. Conferir ainda Larissa Bonfante, “Women in Etruria”; Sian Lewis, *The Athenian Woman: an Iconographical Handbook*, p. 115.

41 Nigel Spivey, “Greek vases in Etruria”, p. 143.

cultural dessa sociedade, os vasos exportados para a Etrúria seriam um exemplo.

Isso nos leva a repensar quem realmente teria usado tais vasos, qual a sua relação com as imagens representadas nos recipientes? As cenas de *sympósia* associadas às formas feitas para o consumo de vinho levam vários autores a estabelecer uma relação de diálogo entre o jogo de imagens e o usuário. No momento do banquete, o observador deveria compreender que se trata de uma autorreferência à situação que ele presencia. Contudo, se aceitarmos que os “donos” dos vasos não entendiam o evento representado como parte de sua cultura, é preciso pensar que as mensagens visuais exerciam funções diferentes.

Outro ponto de fundamental importância para essa questão é buscar compreender de que forma a demanda do mercado consumidor etrusco influenciaria a produção dos vasos em Atenas, se havia um grupo temático, ou uma forma específica criada pelos artesãos para atender o gosto dos compradores. N. Spivey afirma que houve uma preocupação dos artesãos em adaptar-se às formas etruscas, e menciona recipientes cujas formas foram “emprestadas” do *bucchero* nativo da Etrúria.⁴² Outros vasos largamente utilizados e produzidos na ática também deviam suas formas aos vasos trazidos e copiados do norte da Península Itálica, como o cântaro e as ânforas nicostênicas.

No entanto, o fato de haver poucos exemplares provenientes da região da Ática não descarta o uso ateniense dos vasos de *sympósia*. É necessário considerar que foi a prática da elite etrusca de “guardar” recipientes cerâmicos em suas câmaras funerárias que os preservou até hoje, e que em outras regiões os exemplares devem ter sido destruídos. Afirmar que uma série de vasos com um tema tão peculiar da vida ateniense como os banquetes era feita *somente* para exportação porque a maioria desses objetos foi encontrada em uma região distante (e sabendo que só foram preservadas por condições especiais que não ocorriam em outros lugares), parece-nos um argumento por demais frágil, até porque desconsidera os exemplares (poucos restantes, é verdade) descobertos próximos a Atenas e a relação tão estreita desses vasos com um modelo iconográfico representado em outros suportes, como os relevos.

Como é possível perceber pelas imagens a seguir, há uma aproximação entre as cenas de banquetes, mesmo que em diferentes suportes. Nos relevos de frontões de templos ou nas estelas funerárias com cenas de pessoas em banquetes é possível perceber alguns elementos iconográficos característicos das representações simpóticas da cerâmica. Como veremos mais adiante, essas “continuidades” podem ser situadas em um recorte espaço-temporal incrivelmente longo, e é possível estabelecer diálogos interessantes sobre as permanências ou mudanças que cada sociedade (ou cada tipo de suporte) elege como “modelo” mais frequente.

Para o caso ora apresentado, mesmo que não se proceda a uma análise mais aprofundada, ficam evidentes alguns elementos de aproximação entre os objetos: a posição dos simposiastas, parcialmente deitados em divãs (*klínai*), apoiados no braço esquerdo, com o torso desnudo. Mesmo estando, em certa medida, distantes temporalmente um século, é possível perceber uma relação nas maneiras de representação dos participantes de banquetes em diferentes suportes, como um verdadeiro “modelo iconográfico” para se designar essa prática social.

Outra questão relevante a se considerar quando se propõe o trabalho com uma categoria documental tão específica como os vasos decorados é a dificuldade de se conhecer e apresentar todas as peças sobreviventes de uma série temática. Primeiramente, porque trabalhamos, quantitativa e qualitativamente, com os exemplares que sobreviveram até os dias atuais. Como é possível ter certeza de que as estatísticas “temáticas” que definimos são correspondentes às quantidades de vasos

42 Nigel Spivey, “Greek vases in Etruria” pp. 139-142.



Figura 1. Fragmento de relevo proveniente do Santuário de Ártemis em Brauron, cerca de 400 a.C.



Figura 2. Relevo – arquitrave de um pequeno templo em Elêusis, cerca de 400 a.C.



Figura 3. Faces externas de uma *kylix* ática em figuras vermelhas atribuída a Makron. Seis homens, um deles tocando *aulós*, reclinados, desfrutando de um banquete. H. 0.115-124m. D. 0.287 m., cerca de 480 a.C. Martin von Wagner Museum, L481.

circulantes no mundo antigo?⁴³ Em segundo lugar, devido à já mencionada problemática de distribuição dos vasos por diversos países e coleções, é praticamente impossível a um pesquisador ter acesso à totalidade de exemplares sobreviventes.

Assim, é necessária cautela para se considerar a “cobertura” da série formulada. As repetições ou as ausências são significativas, sem dúvida, mas a relação com os dados estatísticos deve ser cuidadosa. Além disso, nossos critérios de classificação das imagens e vasos para fins de estudos são todos modernamente definidos: “a identificação também envolve a determinação de quais aspectos de uma imagem devem ser privilegiados como significativos”.⁴⁴ Os modelos de classificação dialogam, muitas vezes, mais com o nosso presente do que com a sociedade grega em si.

Ainda nesse sentido, ao “recortar” a documentação de acordo com as “perguntas” que se pretendem responder, são criadas relações que nós enxergamos como pertinentes. “Mesmo nomear uma cena (...) implica em mais do que ‘mera’ identificação, não apenas porque tais atos de nomear constroem e implicam uma relação entre um objeto e um observador. Nomear é

classificar; e o reconhecimento implica tanto um gesto perceptivo como autoritário.”⁴⁵ Criamos os critérios de classificação de acordo com nossos interesses. Nesta pesquisa, a seleção foi baseada em critérios de tema das representações figuradas sobre os vasos, mas é preciso salientar que muitas outras associações podem ser feitas, e às vezes podem até fazer mais sentido: os exemplares também poderiam ser aproximados por forma, por local de achado, por atribuição de autoria...⁴⁶ Reconhecer isso significa reconhecer que as categorias temáticas são definições subjetivas, às quais procuramos agregar sentido por meio de estudos interdisciplinares que visem, em certo sentido, completar algumas das várias lacunas da documentação específica.

43 Sian Lewis: “How representative is the sample which we have? Calculations have been made based on one type of pot, the Panathenaic amphora. These were produced for the festival of the Great Panathenaia in Athens, held every four years in the period 560 to 310 BC, at which prizes were awarded in the form of specially decorated pots of high-quality Athenian olive oil. (...) each pot carries the name of the magistrate presiding in the year it was made. This allows an accurate assessment to be made: if we know how many pots were made each year (one per event in the games), we can judge how many were made in total though the period in which these prizes were awarded. The conclusion is perhaps surprising: we possess between 0,5 and 1 per cent of the total Panathenaic amphorae made. This may be high compared to less special pots (...). Relating this to pottery overall, the sample that we have of total output, although quite large in absolute numbers, is in fact a vanishingly small proportion of the whole. Can we be sure that it is representative, that scenes which appear to be uncommon are not just under-represented through accidents of survival, or that scenes which appear to be frequent are simply fortuitously better preserved?” (p. 4).

44 “Identification also involves the determination of what aspects of an image are to be privileged as significant”. Simon Goldhill; Robin Osborn, *Art and text in ancient Greek Culture*, p. 4.

45 “...even to call a scene (...) is to engage in more than ‘mere’ identification, not least because such acts of naming construct and imply a relation between an object and a viewer. Naming is classing; and recognising implies both a perceptual and an authoritative and authorising gesture. The texts that are appended to works of art change how they are seen” (Simon Goldhill; Robin Osborn, *Art and text in ancient Greek Culture*, p. 4).

46 Sian Lewis, *The Athenian Woman: an Iconographic Handbook*, p. 6.

Capítulo II

Sobre os *sympósia*

“Χαίρε καὶ πίνει τένδε”⁴⁷

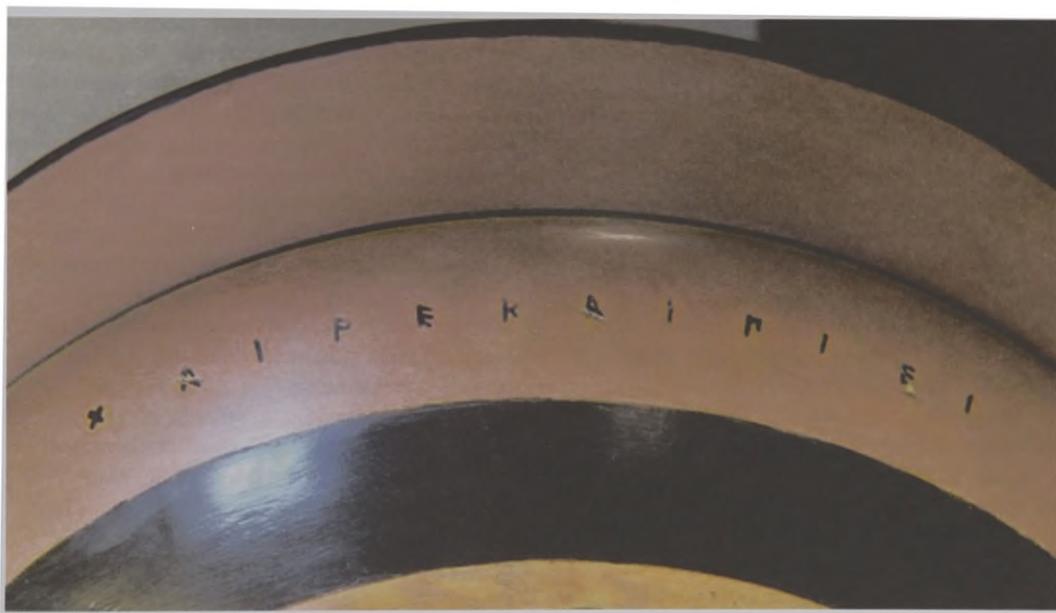


Figura 4. Detalhe de *kýlix* em figuras negras. Cerca de 550-540 a.C., H. 13.50 cm; D. 20 cm; L. 26.50 cm. Museu do Louvre, F 97. Inscrição: XAIPE KAI ΠΙΕΙ.

Vários assuntos relacionados aos *sympósia* gregos têm sido objeto de estudos nas últimas décadas, especialmente a partir de 1970,

abordados por especialistas de várias áreas. Os trabalhos mais tradicionais – e antigos – são os estudos filológicos sobre “os banquetes” de Platão e Xenofonte e a poesia lírica e elegíaca do período arcaico. Os discursos políticos e filosóficos das obras literárias contribuíram para construir uma imagem do *sympósion* como ocasião de luxo e debates intelectuais. Mais

⁴⁷ Inscrição recorrente em recipientes de figuras negras de formas associadas ao consumo de vinho. Essa fórmula instiga os convivas a alegrar-se, beber e desfrutar do banquete.

recentemente, os inúmeros vasos gregos pintados com representações de banquetes despertaram o interesse de historiadores e arqueólogos, que se debruçam sobre variados aspectos da iconografia e das formas dos recipientes. Arqueólogos também têm apresentado informações sobre os espaços destinados aos banquetes – públicos ou privados –, resultado de escavações realizadas em aglomerados urbanos e santuários.⁴⁸

Uma obra particularmente representativa dessas diferentes abordagens é *Sympotica*. A *Symposium on the Symposium*, editada por Oswyn Murray.⁴⁹ Trata-se de um conjunto de textos apresentados por especialistas de variadas áreas em um seminário organizado em setembro de 1984, em Oxford. Mais de 20 artigos agrupados por temas afins apresentam ao leitor um panorama bastante amplo dos debates surgidos na ocasião: as formas sociais da prática do banquete, a cultura material relacionada às reuniões, os diferentes gêneros literários presentes nos *sympósia*, as influências orientais que deram forma e fama a essa prática recorrentemente associada à Grécia antiga, entre outros.

Houve ainda uma explosão de estudos das mais variadas áreas – como História, Antropologia e mesmo no campo da Arqueologia – sobre as formas rituais de se comer e beber e os contextos sociais envolvidos nesses processos. Na Grécia, esse é particularmente um tema que chama a atenção pela expressiva quantidade de fontes documentais, tanto escritas como materiais, que sobreviveram e estão à disposição dos pesquisadores. Entre os estudos mais importantes sobre esse tema, podemos ainda mencionar, entre outros, *La cité au banquet* de Pauline Schmitt Pantel, *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec* de François Lissarrague, e o monumental *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.* de Jean-Marie Dentzer.

Em meio a esse movimento de novos questionamentos e reflexões, gostaríamos de problematizar aqui algumas questões sobre essa

prática social grega, seus desdobramentos e sua importância, principalmente na sociedade ateniense. Algumas considerações são fundamentais para a análise da iconografia dos *sympósia* e para a compreensão da função social das mulheres nessa ocasião.

Pode-se pensar no *sympósion* como uma reunião, uma confraternização. A própria etimologia da palavra indica essa condição: o prefixo *syn-* dá a dimensão do ato coletivo, da condição de camaradagem entre os indivíduos que participam do banquete.

O *sympósion* é estabelecido como uma prática do mundo privado dos homens de condição social privilegiada, embora no seu desenrolar possa ganhar as ruas da cidade. É uma forma ritual da alimentação; é o local do encontro, da circulação do vinho, do discurso, da poesia e de imagens.⁵⁰

Certamente o “banquete grego” – elemento de capital importância à vida cívica das cidades a partir do período arcaico –, com sua organização espacial e seus rituais, sofreu forte influência de práticas estrangeiras, sobretudo da região do Oriente Próximo. O costume dos simposiastas de permanecerem recostados sobre divãs, as *klînai*, enquanto conversam, bebem, cantam, representado largamente nas imagens dos recipientes cerâmicos, é uma herança de povos orientais; tanto que Burkhard Fehr afirma que as *klînai* só foram introduzidas no mundo grego a partir do século VII a.C.,⁵¹ momento em que também vários campos da vida social e da arte recebiam essas influências do mundo oriental – o período orientalizante.

A reunião doméstica, privada, não era a única forma de banquete na Grécia. Os textos homéricos descrevem grandes reuniões em comemoração aos feitos heroicos, nas quais havia apresentações musicais e a presença da poesia. Os convivas também consumiam alimentos e principalmente o vinho. Na esfera pública, vale ainda mencionar as grandes refeições comunitárias após os rituais de sacrifício em festivais religiosos ou datas importantes das cidades. Os banquetes aconteciam também em honra de divindades, e nessas ocasiões as refeições eram compartilhadas geralmente em espaços especialmente destinados

48 Autores que estudam vasos relacionados à prática do *sympósion* serão mencionados ainda ao longo de todo o texto. Para estudos sobre a arqueologia do espaço simpótico: Birgitta Bergquist, “Symptotic Sace: A Functional Aspect of Greek Dining-Rooms” e Frederick Cooper e Sarah Morris, “Dining in Round Buildings”

49 Oswyn Murray (Ed.), *Sympotica. A Symposium on the Symposium*.

50 Cf. François Lissarrague, “Around the *Krater*: An Aspect of Banquet Imagery”, p. 206.

51 Burkhard Fehr, “Entertainers at the *Symposium*: The *Akletoi* in the Archaic Period” p. 188.

a essa função nos próprios templos. Para Ezio Pellizer o *symphosion* reproduzia em escala privada as etapas de um festival público.⁵²

No sentido etimológico mais estrito, *symphosion* é a denominação da segunda etapa do banquete, após a refeição, quando a distribuição do vinho ocorre,⁵³ ou seja, a prática de se beber junto. O primeiro momento era a refeição – *deipnon* –, tema que dificilmente aparece na imagética da cerâmica ática, mas bastante comum nos vasos coríntios de figuras negras do período arcaico. É no *symphosion* que se desenrolam as apresentações musicais, e também era esse o momento em que se recitavam poesias, atividades muitas vezes embaladas pelo relaxamento provocado pelo consumo do vinho.

O consumo dessa bebida no banquete é regulado por algumas normas que primam pela moderação, ao menos em teoria, como indicam várias fontes literárias. O vinho é um dom de Dioniso⁵⁴ e foi o próprio deus quem ensinou sua forma de consumo aos homens. A bebida dionísíaca devia ser misturada com água, diluída e jamais consumida pura, prática esta associada aos costumes bárbaros.⁵⁵ Estabelece-se, assim, a “forma correta” da celebração, sinal da civilidade dos gregos (principalmente atenienses, a quem se referem as representações imagéticas dos recipientes cerâmicos e grande parte da documentação textual), que marcam, juntamente

com outras regras de comportamento, o pertencimento a um grupo social – a aristocracia – e reforçam os valores de uma parcela da sociedade que se identifica como iguais. Teofrasto de Ereso, autor do século IV a.C. e discípulo de Platão e Aristóteles, reproduz em sua obra *Os caracteres* essa ideologia do consumo de vinho adequado e a relação com os comportamentos “civilizados” da aristocracia das *póleis*. Beber vinho sem o devido tempero com água é uma das atitudes de rusticidade descritas pelo autor:

“A rusticidade pode parecer uma grosseria indecorosa, e o rústico é aquele que bebe cicião e vai para a assembleia. Sustenta que nenhum perfume tem melhor odor que o timo. Usa calçados maiores que os pés. Fala em voz alta. Desconfia dos amigos e parentes, mas confia a seus criados os assuntos mais importantes e a seus assalariados, que trabalham a seu lado no campo, relata tudo de que se trata na assembleia. E senta-se com o manto arregaçado acima dos joelhos, de modo a aparecer sua nudez. Na rua não se admira nem se espanta com coisa alguma, mas pára para os contemplar, se vê um boi, um asno ou um bode. É capaz de retirar pessoalmente algo da dispensa para comer e de beber vinho mais ou menos puro, bem como de ocultar-se para seduzir a padeira, e de em seguida, junto dela, moer o trigo para todos os de casa e para si.”⁵⁶

Em princípio, o consumo do vinho é vetado às mulheres; no entanto, serão analisadas, mais adiante, imagens de diferentes momentos do banquete que sugerem justamente o contrário. Também é possível mencionar documentos textuais que indicam a presença e a participação feminina na embriaguez do *symphosion*, como as *Cartas das cortesãs* de Alcifronte e os *Diálogos das cortesãs* de Luciano.

O banquete tinha continuidade, muitas vezes, com o cortejo do *kômos*. Estimulados pela bebida e incitados pela música, os convivas saíam bastante exaltados do espaço privado ocupado até então – o *andrôn* nas residências particulares – e ganhavam as ruas. Nas representações imagéticas desse cortejo o vinho, a música e a dança são relacionados por signos como os recipientes nas

52 Ezio Pellizer, “Outlines of a Morphology of Symptotic Entertainment”, p. 178.

53 Pauline Schmitt Pantel, “Sacrificial Meal and *Symphosion*: Two Models of Civic Institutions in the Archaic City?”, p. 15.

54 J.-L. Durand; F. Frontisi-Ducroux; F. Lissarrague, “L'entre-deux-vins”, p. 117.

55 Fábio Cerqueira, à página 188, apresenta-nos uma interessante relação do posicionamento de diversos autores com relação às formas de consumo do vinho: “O teor alcoólico da bebida variava conforme a mistura. Vinho puro era considerado coisa de bárbaros. Alceu propunha uma mistura forte (1 volume de água para 2 de vinho); Hesíodo era mais moderado (3 de água para 1 de vinho); já Anacreonte gostava de uma mistura fraca na primeira rodada (3 de água para 2 de vinho) e um pouco mais forte na segunda (5 de água para 3 de vinho). Os poetas cômico preferiam misturas bem fortes (3 de água para 2 de vinho, ou 1 de água para 1 de vinho ou mesmo 2 de água para 3 de vinho). Alceu considerava o vinho amigo das canções, da bebedeira e do sono; afirmava que fazia esquecer os problemas e as tristezas. Era considerado uma dádiva de Dioniso, que tornava suportáveis os males da existência”.

56 Teofrasto, *Os caracteres*, com tradução de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian, pp. 45-46.

mãos dos personagens, os instrumentos musicais que carregam e os gestos corporais, que indicam movimentos mais amplos do que uma tranquila caminhada. J.-L. Durand, F. Frontisi-Ducroux e F. Lissarrague propõem uma definição interessante para esse momento: “O *komos*: uma tropa desordenada em uma moldura fixa, que dita suas regras de comportamento e seus limites.”⁵⁷

É no *kômos* que a relação com Dioniso se faz mais presente. A licenciosidade e o “descontrole” daqueles que tomam parte no cortejo remete-nos às cenas em que Sátiros sexualmente excitados e com um comportamento totalmente inapropriado atacam as Mênades. Seus gestos e movimentos são exagerados, assim como os dos *komastai*, e, no entanto, a peregrinação no espaço externo é uma manifestação profana, sem relação direta com as formas rituais de culto ao deus.

Apresentado dessa maneira, pode até parecer que os banquetes gregos eram uma instituição rígida, fechada e realizada de maneira uniforme em toda a Hélade, o que é no mínimo inverossímil. O *sympósion* não pode ter sido uma prática constante durante os vários séculos de sua permanência na cultura grega: ele sofreu modificações contínuas ao incorporar ou descartar práticas, rituais, ao alterar suas regras de comportamento etc. Pode-se inclusive traçar um paralelo entre essas transformações e as mudanças sociais e políticas ocorridas nas cidades. Pauline Schmitt Pantel fala-nos do banquete aristocrático como expressão dessa classe social no período arcaico, do qual temos vislumbres através da poesia simpótica e das imagens dos recipientes cerâmicos.⁵⁸ Ezio Pellizer busca apontar as especificidades dos *sympósia* realizados em Atenas nos períodos das tiranias, em contraponto ao *sympósion* da *hetaireia* aristocrática e aos relatos tardios dos banquetes gregos feitos por autores como Ateneu, Alcifronte e Luciano.⁵⁹ As formas de representação encontradas na cerâmica também não são constantes ao longo dos séculos. Como veremos adiante, os vasos de figuras negras do período arcaico apresentam características

particulares, assim como aqueles de técnica de figuras vermelhas dos diferentes períodos; mesmo a escolha da temática relacionada ao banquete a ser representada sobre o recipiente pode ser associada a períodos específicos.

1. Um percurso do esquema iconográfico dos banquetes

(...) os gregos são os mais orientalizados dos ocidentais (...)⁶⁰

O “modelo iconográfico” do banquete grego, consolidado e difundido pela cerâmica decorada permanece no imaginário sobre o mundo antigo até os dias atuais. A disposição dos personagens nas cenas – homens semideitados em leitos, apoiados em um dos braços, gesticulando ou segurando recipientes com bebidas nas mãos livres, geralmente com a parte do tronco descoberta –, a disposição da mobília – os leitos de “pernas altas”, sob os quais os pintores retratam pequenas mesas com bacias, recipientes ou alimentos –, a simetria da composição do cenário, as mulheres em pé ou junto dos homens nos leitos são algumas das repetições mais frequentes e que servem de balizas para a construção de um “ideal” do *sympósion*. Com esses elementos iconográficos tão presentes em nossas concepções sobre os banquetes, torna-se difícil não transferir essa disposição espacial para as mais variadas situações, como, por exemplo, ao ler um texto antigo sobre uma reunião desse tipo. É quase impossível não imaginar o Sócrates de Xenofonte e Platão e seus companheiros nessa mesma posição, segurando suas taças, bebendo vinho enquanto discorrem sobre os seus assuntos filosóficos.

Esse “reforço” do modelo iconográfico ático é ainda maior nas últimas décadas, quando o interesse por temas de sexualidade e diversão está cada vez mais na pauta dos estudos acadêmicos e de divulgação geral. Quando se pesquisa um pouco mais a fundo a iconografia dos *sympósia*, a relação com as imagens afins provenientes da Etrúria e de Roma é imediata. Ao se buscar estabelecer as linhas de influência,

57 J.-L. Durand; F. Frontisi-Ducroux; F. Lissarrague, “L'entre-deux-vins”, p. 121. “Le *komos*: une troupe désordonnée à l'intérieur d'un cadre fixe, qui se donne ses règles de comportement et ses limites.”

58 Pauline Schmitt Pantel. “Sacrificial Meal and *Symposion*: Two Models of Civic Institutions in the Archaic City?”

59 Ezio Pellizer, “Outlines of a Morphology of Symptotic Entertainment”, pp. 180-181.

60 “(...) the Greeks are the most easterly of the Westerners (...)” In Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. p. 129.



Figura 5. Foto do painel pintado que marca a vitrine de peças gregas na exposição do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2008. São representados elementos “clássicos” da iconografia do banquete grego, como a cratera, os leitos com os simposiastas e a *auletris* que ocupa o centro da cena.

de permanências ou de discontinuidades entre imagens à primeira vista tão próximas não é possível desconsiderar as especificidades das sociedades que as produzem, mas podemos assinalar algumas formas de relação entre grupos culturais que compartilham temas tão próximos em suas representações artísticas. Assim, propomos uma reflexão sobre os percursos da iconografia dos banquetes, percorrendo arqueologicamente uma série de artefatos com imagens aproximadas, em vários sentidos, com a imagética dos vasos áticos que estudamos.

B. Fehr, Jean-Marie Dentzer e Hartmut Matthäus, todos preocupados em explicar as origens do costume de banquetes no mundo grego,⁶¹ concluem que o costume do *sympósion* tal qual se consagrou no período arcaico – isso significa, principalmente, dizer que os simposiastas desfrutavam do divertimento e do vinho acomodados em divãs – chegou à Grécia em torno do século VII a.C. “Durante o período arcaico, o *sympósion* ritual, caracterizado pelos participantes

reclinados em leitos, consumindo vinho, escutando música e recitações, era uma das celebrações, talvez a mais importante, que definia a identidade social da aristocracia grega.”⁶² Esse discurso combina com uma série de vasos áticos de figuras vermelhas de fins do período arcaico, que trazem como tema simposiastas que parecem se divertir a valer nos banquetes, como a taça da figura 6.

Trata-se de uma *kylix* datada de cerca de 500 a.C. e que é decorada, interna e externamente, com cenas de homens em um *sympósion*. No medalhão central do vaso, um homem adulto divide a *klíne* com um jovem rapaz que toca o *aulós*. O primeiro personagem, recostado em almofadas na cabeceira do divã, segura um esquifo com a mão esquerda e gira uma *kylix* pela alça (movimento de um jogo, o *kóttabos*, do qual trataremos mais vezes) com o dedo indicador da mão direita; seu jovem companheiro garante o divertimento musical ao tocar o instrumento apoiado nas pernas do homem mais velho. Ambos

61 Burkhard Fehr, “Entertainers at the *Symposion*: The *Akletei* in the Archaic Period”; Jean-Marie Dentzer, “Aux origines de l’iconographie du banquet couché” e Jean-Marie Dentzer, *Le motif du banquet couché*; Hartmut Matthäus, “The Greek *Symposion* and the Near East. Chronology and Mechanisms of Cultural Transfer”.

62 Hartmut Matthäus, “The Greek *Symposion* and the Near East. Chronology and Mechanisms of Cultural Transfer”: “During the Archaic period the ritual *symposion*, characterized by participants reclining on couches, consuming wine, listening to music and recitations, was one of the celebrations, perhaps the most important one, which defines the social self-identity of Greek aristocracy.” p. 256.



Figura 6. Interior e parte do exterior de uma *kylix* em figuras vermelhas com temática de banquete. Vaso atribuído a Brygos; D. 0.298 m., H. 0.117 m, cerca de 500 a.C. Coleção Borguignon, Museu do Louvre.

são representados com o tronco desnudo. Sob o móvel em que estão deitados, o pintor representou uma pequena mesa e, à esquerda da cena, há um estojo de flauta “suspensa”, indicando que ali há uma “barreira” espacial – provavelmente uma parede. A face externa da peça também traz um grupo de simposiastas: três homens em três *klinai* com limites pouco definidos distribuem-se pelo espaço externo do vaso, e a faixa decorativa está delimitada pela posição das duas alças da taça. À esquerda, um rapaz concentra-se em tocar seu *aulós*, enquanto seus companheiros à direita, com as cabeças enfeitadas por fitas, parecem interagir entre si. O jovem que ocupa o centro da cena tem o corpo voltado para o personagem do canto direito, e segura uma taça pela alça com a mão direita ao mesmo tempo em que levanta a mão esquerda em direção ao outro simposiasta. Este último está com o rosto voltado para o observador externo da cena e foi disposto em uma posição que nos permite

ver sua perna fora da proteção do manto – ao contrário dos demais personagens –; ele segura o pé de uma *kylix* com a mão esquerda e com a direita executa os movimentos do *kóttabos*. As mesinhas também estão presentes debaixo dos leitos, e, para indicar a barreira física da parede que caracterizaria o espaço privado, há duas cestas suspensas e um cajado apoiado diagonalmente no fundo negro. Essa pode ser considerada uma representação “tradicional” do banquete nos moldes da aristocracia ateniense, e que está tão fortemente enraizada no imaginário da prática social do *symposion* no mundo antigo.

No entanto, esses elementos iconográficos tão clássicos nesses contextos têm suas origens em um passado recuado, em outros tipos de suporte material e associados a outros grupos culturais.

O período da história grega chamado de “época homérica” pelos estudiosos modernos marca uma série de mudanças no mundo grego.

O surgimento das *póleis*, o início da escrita e do alfabeto gregos,⁶³ a intensificação do comércio marítimo são datados dessa época.⁶⁴ Esse também é o momento de um contato bastante intenso entre a Grécia e o Oriente, e muito provavelmente esta seja a causa de tantas transformações que irão eclodir no século VII a.C. numa chamada “revolução orientalizante”. Os anos compreendidos entre a última metade do século VIII e o início do século VII a.C. (cerca de 750 a 650) assistem a uma entrada em massa de pessoas, ideias, imagens, mitos, elementos religiosos, aspectos linguísticos etc. provenientes do Oriente.

Ao analisar esse processo, Walter Burkert propõe que a movimentação de elementos culturais, além de um deslocamento de artesãos e outros profissionais de várias civilizações orientais para as cidades gregas tenha sido, sobretudo no final do século VII e início do século VI, o ponto nevrálgico dessa “troca” e influência cultural. “Cultura”, na acepção de Burkert, é entendida como um complexo de comunicação, com oportunidades de trocas e fronteiras penetráveis, em mundo já propenso à mudança e expansão.⁶⁵ Chegam à Grécia muito mais do que objetos carregados de elementos ideológicos e de sua cultura de origem, e, no século VI a.C., os artesãos trazem mais do que suas habilidades manuais, eles carregam consigo um grande repertório sociocultural, uma “memória” de suas origens que se funde ao mundo grego em transformação. E os achados arqueológicos são justamente a chave para identificar esses traços culturais “estrangeiros” que entraram na Hélade e lá ganharam corpo, e cujas “influências na vida grega são perceptíveis nos costumes, nas vestimentas, na alimentação, na ética, nos hábitos durante os banquetes, na religião, nas técnicas, nos motivos e nas características da pintura, da escultura, da arquitetura, do artesanato e da literatura”⁶⁶

De variados lugares do Oriente Próximo e do norte da África, artesãos trouxeram conhecimentos técnicos e inspirações temáticas que se fundiram, em alguns sentidos, ao mundo grego que encontraram. “A julgar por seus nomes – como Amasis, Lydos e Brygos – ceramistas e pintores de vasos do sexto século parecem ter imigrado do Egito, da Lídia ou da Frígia.”⁶⁷ Essa movimentação intensa de pessoas e ideias é precedida pela ampliação do comércio marítimo e, conseqüentemente, à circulação de mercadorias. Nesse sentido, tanto os produtos gregos foram exportados para uma série de outras regiões, como houve na Grécia uma “explosão” de importações de objetos orientais, especialmente de artigos luxuosos, como mobiliário, instrumentos musicais, entre outros, conforme atestam vários achados arqueológicos.

Esses séculos de contatos com o Oriente deixaram marcas na sociedade grega que podem ser identificadas por muito tempo. No campo linguístico, a adoção da escrita fenícia e a sua adaptação à fonética grega são frequentemente apontadas como os aspectos mais importantes desses encontros culturais. Mais do que uma cópia de letras, esse processo incluiu transmissão da técnica de ensinar e aprender a ler e escrever, o que implicou, necessariamente, em uma intimidade dos contatos entre gregos e fenícios.⁶⁸ Além das marcas fenícias – óbvias – na cultura grega, linguistas defendem a origem oriental de uma série de palavras do vocabulário grego, especialmente daquelas relacionadas ao mundo das técnicas manuais e do comércio.

Os “rastros” na cultura material são ainda mais numerosos. Objetos de proveniência oriental são encontrados em sítios gregos do século VIII a.C. e notam-se mudanças nos estilos artísticos, incorporados, especialmente no século seguinte, por artesãos, que ao se inspirarem ou mesmo copiarem motivos orientais, transformam tanto a arte autóctone quanto a importada. Motivos iconográficos orientais perduraram em diferentes técnicas no mundo grego, como em

63 Sobre atribuições de datação para o desenvolvimento do alfabeto grego ver Haiganuch Sarian, “A escrita alfabética grega: uma invenção da polis? A contribuição da arqueologia” – que propõe um recuo de um século para a invenção da escrita no mundo grego.

64 Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, p. 5.

65 Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, p. 7.

66 Giuliana Ragusa, *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*, p. 80.

67 Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, p. 23. “To judge by their names – such as Amasis, Lydos, and Brygos – potters and vase painters of the sixth century seem to have immigrated from Egypt, Lydia, or Phrygia”

68 Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, p. 29.

mármore esculpido e trabalhos com metal, mas foi sobretudo na cerâmica que esses temas se enraizaram. Cenas de caçadas, composições com leões, frisos com decorações de animais, “bestas” mitológicas – grifos, esfinges, sereias e a famosa quimera – e as decorações com lótus e palmetas⁶⁹ constituem os temas principais dos vasos gregos do século VII a.C. – chamados justamente de vasos orientalizantes. Esses temas são incorporados ao repertório grego, perdurando por vários séculos nas imagens dos vasos de figuras negras e, em menor grau, na técnica de figuras vermelhas. Pode-se falar em uma permanência da memória da arte oriental naquilo que é considerado essencialmente grego.

Em algumas regiões da Grécia o contato com a cultura oriental foi especialmente intenso. Inicialmente em Micenas e Creta – que mantinha estreito contato com comerciantes fenícios⁷⁰ – e depois nas colônias gregas no Oriente,⁷¹ a penetração de produtos orientais foi bastante intensa. A ilha de Chipre teve também um papel fundamental na intermediação entre a Grécia e os povos do leste,⁷² bem como as populações da região da Eubeia.⁷³ Por essas “portas de entrada” chegaram ao mundo grego além dos elementos da cultura material também uma série de práticas cotidianas – como o próprio banquete – e um “patrimônio imaterial”, como literatura e religião. Isso é facilmente identificado quando se trata dos banquetes: ao buscar o percurso das referências na iconografia e também na documentação textual até chegarmos ao “modelo” associado à *polis* de Atenas é possível perceber esses movimentos geográficos e temporais.

No entanto, o motivo iconográfico dos banquetes é ainda mais antigo do que esse momento de contato entre gregos e povos orientais. Com um escrutínio das fontes materiais, é possível recuar no tempo cerca de mais um

milênio – a cerca de 2000 a.C. Sobre superfícies diferentes, com a utilização de materiais e técnicas diversificados, e associados a contextos variados e específicos, o tema das refeições (e consumo de bebida) – coletivas ou individuais, “profanas” ou míticas, cotidianas ou reais – é usado por artesãos de culturas diferentes.

J.-M. Dentzer, em sua pesquisa de doutoramento, debruçou-se sobre as origens orientais do motivo iconográfico do banquete com os simposiastas em posição deitada.⁷⁴ Sua principal preocupação são os relevos votivos e funerários da região de Atenas produzidos no período clássico, mas seu estudo busca documentos arqueológicos bastante diversos e distantes, no tempo e no espaço, desses relevos. Os registros imagéticos mais antigos apresentados por Dentzer são as representações de banquetes da glíptica da região da Mesopotâmia. Embora os primeiros registros de banqueteadores deitados datem do século VIII a.C., é possível identificar esquemas de personagens sentados em refeições coletivas – com elementos que mais tarde estarão presentes no modelo ático – desde cerca de 2500 a.C., com os primeiros cilindros em pedra com representações de figuras humanas realizando refeições em posição sentada, no período de transição que precede as primeiras dinastias assírias na Mesopotâmia.⁷⁵

Ainda segundo Dentzer, a primeira representação de um simposiasta deitado aparece no relevo de Nínive que tem como tema central um banquete real em comemoração à vitória de Assurbanipal sobre o exército do rei elamita Te-umman na batalha do Rio Ulai em 653 a.C. Assurbanipal é justamente o personagem que aparece deitado (ver figura 7). O herói é retratado sobre um leito coberto de almofadas, com a parte superior do corpo nua e as pernas cobertas, além de estar apoiado sobre o braço esquerdo e usar a mão direita para levar um recipiente à boca: postura e gestual muito próximos ao paradigma do simposiasta grego na imagística vascular. O rei vitorioso é apresentado em um banquete que se desenrola em um jardim, e esses elementos naturais são explorados para marcar ainda

69 Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, p. 19.

70 J. N. Coldstream, *Geometric Greece*, p. 299.

71 Giuliana Ragusa, *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*, p. 84.

72 Haiganuch Sarian, “A escrita alfabética grega: uma invenção da *polis*? A contribuição da arqueologia”, p.160; Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, p.16; Giuliana Ragusa, *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*, p. 86.

73 J. N. Coldstream, *Geometric Greece*, p. 301.

74 Jean-Marie Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*

75 Jean-Marie Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, p. 21.



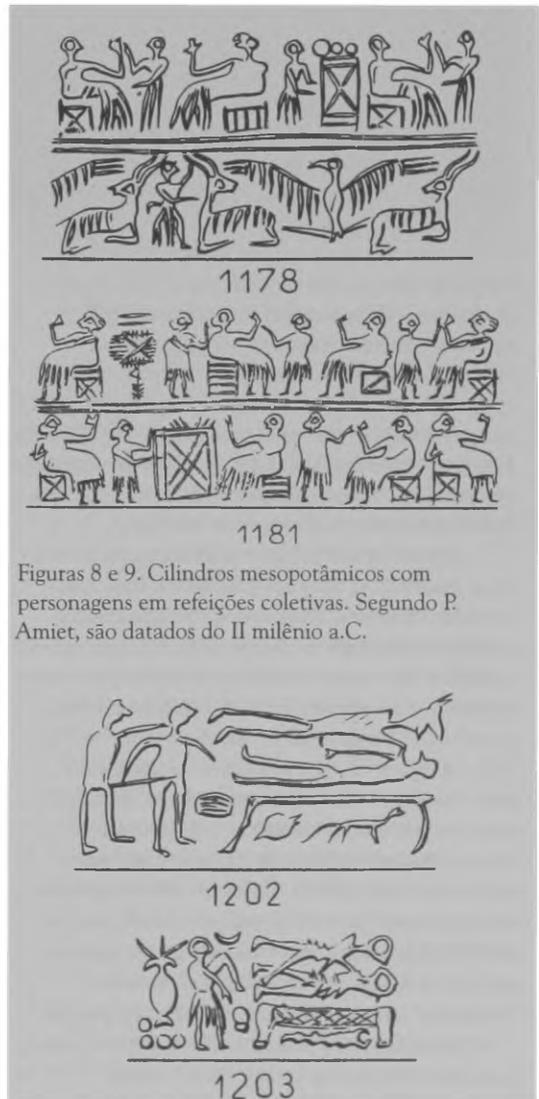
Figura 7. Relevô. Banquete de Assurbanipal em Nínive. Século VII a.C. Museu Britânico 124920.

mais a grandiosidade de Assurbanipal: todos os participantes são representados sob os ramos de uma vinha e a cabeça do inimigo vencido está pendurada em uma árvore na parte esquerda da composição. À frente do rei reclinado em seu leito, está a rainha Ashur-sharrat sentada em um trono e também com um recipiente na mão direita.

Esse relevô é do século VII a.C., e não tão distante dos vasos gregos com temática semelhante – é apenas uma geração mais antiga que o período de produção de cerâmica decorada com cenas de *sympósion* na Grécia. Tal inovação significa uma “ruptura” com a linha que a iconografia assíria vinha seguindo há alguns séculos como veremos adiante.

A documentação material com cenas de banquete mais recuada identificada por Dentzer são alguns cilindros com gravações de personagens esquematizados provenientes de escavações na região de Ur (figuras 8 a 11). Quem realiza um estudo pormenorizado desses objetos é Pierre Amiet em sua obra *La glyptique mésopotamienne archaïque*.⁷⁶ As características técnicas da glíptica e dos cilindros de argila não permitem traços com muito detalhes ou precisão, e desse modo fica difícil identificar com segurança as especificidades da mobília representada ou a fisionomia dos personagens.

Na figura 8 a composição é dividida em duas partes: no friso superior desenrola-se uma prática semelhante a um banquete, e no inferior há alguns animais. Seria uma grande especulação definir o sexo ou a condição social das figuras desenhadas, mas é possível distinguir algumas sentadas,



Figuras 8 e 9. Cilindros mesopotâmicos com personagens em refeições coletivas. Segundo P. Amiet, são datados do II milênio a.C.

76 Pierre Amiet, *La Glyptique Mésopotamienne Archaique*.

Figuras 10 e 11. Cilindros mesopotâmicos de cerca de 2000 a.C.



Figura 12. Exterior de uma *kylix* ática de figuras vermelhas. Datado entre 525 e 475 a.C. Museu do Louvre G 469.

possivelmente em cadeiras, e outras, em escala menor, que permanecem em pé, talvez atendendo aos primeiros. Os “sentados” têm nas mãos alguns utensílios em formato triangular, que nos remetem a uma taça. A reprodução seguinte (figura 9) é composta por dois frisos com cenas de banquetes, e mais uma vez as figurinhas humanas dividem-se entre aqueles que bebem sentados e outros que os servem. Nessa imagem é possível identificar ao menos dois personagens com algumas características diferentes dos demais: no canto esquerdo e no canto direito da linha superior, as pessoas sentadas têm uma vestimenta diferenciada (um ombro desnudo) e um traço diferente para a composição de suas cabeças, e são apontadas por Amiet como representações de mulheres.

As pessoas em pé, apesar da impossibilidade de se estabelecer uma relação direta, lembram bastante os jovens atendentes, tão comuns nas cenas dos vasos áticos. Nesse caso, eles são de tamanho menor que os banqueteadores por serem meninos, mas esses acólitos são sempre pintados em pé e próximos àqueles que devem servir. Na *kylix* da figura 12, quatro homens deitados aos pares nos leitos têm suas necessidades de bebida supridas por um jovem garoto representado no centro da composição, nu, em pé e com uma enócoa na mão direita. Todos os personagens da cena possuem fitas enfeitando suas cabeças, e a mobília simpótica é representada por pequenas mesas e as *klínai*, bem como por uma cesta “suspensa” que nos indica haver ali uma parede.

Outra temática dos cilindros mesopotâmicos, bem mais rara para a época, foi associada às práticas dos *sympósia* nos moldes gregos. Trata-se de cenas eróticas em que duas figuras

humanas são representadas deitadas sobre um leito, e o personagem de cima apresenta traços protuberantes na região do abdome indicando o órgão sexual masculino. “Pode-se pensar que o banquete termina como na época precedente, pelo casal abraçado ao fundo das alcovas. Isso é o que é sugerido por H. Frankfort: um cilindro apresentando um casal enlaçado em um leito. (...) Assim, o vínculo entre esse gênero de cena, bastante rara para a época, e a cerimônia do banquete não é absolutamente decisiva”.⁷⁷ De qualquer maneira, surge nesse esquema iconográfico uma peça fundamental das construções imagéticas de banquete – o leito. Cada um com suas características próprias, as figuras 10 e 11 apresentam já o leito de pernas altas que acomodará os simposiastas e sob os quais se representarão outros seres ou objetos.

Peças sírio-fenícias com a temática de refeições servidas a um personagem sentado são um pouco posteriores. A função exata desse motivo iconográfico nessas sociedades é incerta, mas algumas características das composições aliadas ao aspecto luxuoso dos suportes materiais têm conduzido os estudiosos a interpretações

77 Pierre Amiet, *La Glyptique Mésopotamienne Archaique*, p.126. “On peut penser que le banquet se terminait comme à l’époque précédente par des étreintes, au fond d’alcoves. C’est se que suggère d’après H. Frankfort un cylindre représentant un couple enlacé sur un lit (...). Ainsi le lien entre ce genre de scène, très rare à cette époque, et la cérémonie du banquet n’est-il pas absolument certain”.



Figura 13. Píxide de marfim da necrópole de Nimroud, em estilo assírio, do século IX a.C. Museu Britânico 118179.

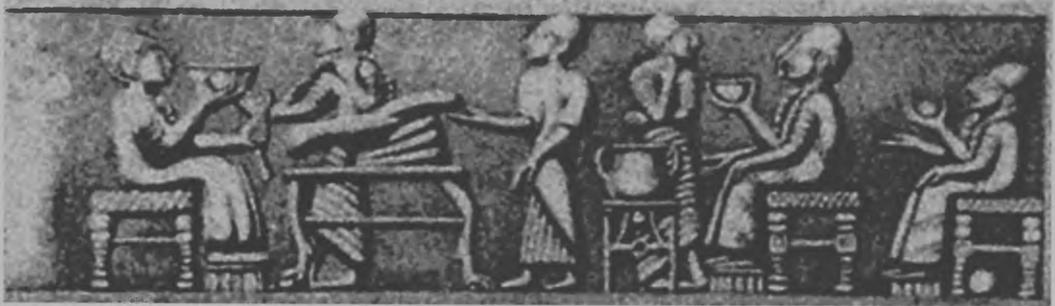


Figura 14. Plaqueta em marfim proveniente de Megido, com datação estabelecida (por G. Loud) entre 1350 e 1150 a.C. Chicago, Oriental Institute Museum A 22270.

de contextos de realeza ou heroicos.⁷⁸ No caso da representação de uma píxide de marfim proveniente de Nimroud (figura 13), um dos personagens ocupa uma posição privilegiada: sentado em um trono ricamente detalhado, o “banqueteador” é atendido por duas figuras que estão desenhadas à sua frente, sendo que uma delas manipula, provavelmente, os gêneros alimentícios ou as bebidas em uma mesa posicionada próxima ao trono. Em sua mão, esse personagem central tem um recipiente côncavo, que, pelos gestos de seu braço, parece estar sendo conduzido a sua boca. Músicos (que de acordo com os atributos da imagem, tratam-se de homens e mulheres) dispostos “em fila”⁷⁹ atrás do trono completam a cena. Além dos recipientes identificáveis sobre

a mesa e na mão do homem sentado, bastante próximos das formas conhecidas dos gregos, a presença de música, sobretudo representada pela musicista que toca uma flauta dupla, é também um elemento importante desenvolvido pelos esquemas iconográficos de banquete produzidos alguns séculos depois na Grécia.

A plaqueta de marfim de Megido tem oito figuras humanas ocupadas, de diferentes maneiras, com recipientes associados ao consumo de bebidas. A partir da esquerda, há uma pessoa, com uma vestimenta que lhe chega aos tornozelos, com um recipiente em uma mão e uma “flor” na outra, sentada sobre um banco com pés artisticamente trabalhados, seguida por dois personagens em pé. Estes estão voltados para o primeiro, e são posicionados pelo escultor atrás de uma mesa. Ainda em pé, há uma quarta pessoa em uma postura peculiar: apoia o rosto, que está voltado diretamente para as pessoas à sua frente, em seu próprio braço e seu pé parece estar posicionado no suporte à frente, no qual também repousam os pés dos personagens sentados logo à direita. Entre esse conjunto de pessoas percebe-se um móvel baixo onde há um recipiente globular com duas alças. Na porção

78 Jean-Marie Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, pp. 32-33.

79 Por se tratar de uma imagem representada nas paredes externas de um recipiente circular e geralmente pequeno como uma píxide, a representação da cena de maneira linear parece ser a única solução espacial possível para o artesão.



Figura 15. Estela de Zincirli. Datação proposta por W. Orthmann: entre os séculos X e VIII a.C. Berlin Staatl. Museum VA2210.

final da composição, há dois “bancos” em formato quadrangular e em cada um deles foi disposto um par de pessoas. Assim como na figura do canto esquerdo, é marcante entre esses últimos personagens a presença de recipientes de forma semicirculares nas mãos – um para cada pequeno grupo, e as mãos que os seguram os envolvem pela base.

Ainda no campo das representações com o “simposiasta” sentado, a estela de Zincirli (figura 15) é composta iconograficamente por dois personagens, dispostos um de frente para o outro. No canto esquerdo da imagem, uma pessoa, de estatura mais baixa do que a de seu companheiro, permanece em pé, segurando um abanador na mão direita, que mantém levantada,

e uma lâmina na mão esquerda, mantida junto ao corpo do personagem. Logo à frente dessa figurinha, há uma mesa com as pernas dispostas em “X” sobre a qual uma série de vasilhas e comidas foram dispostas harmonicamente pelo artesão. Para completar o quadro, o personagem principal está à direita da composição, sentado em um trono e com os pés apoiados em um pequeno “degrau”. Além de sua posição corporal indicar uma posição social elevada, sua vestimenta é mais rica em detalhes do que a da outra pessoa retratada, bem como os adornos que usa ao redor do pescoço e dos punhos lhe conferem certo ar de superioridade hierárquica. Na mão direita, essa figura de autoridade segura um recipiente globular,

fundo, que associamos quase imediatamente a um utensílio para bebida, como um copo; e da mão esquerda, que permanece quase em repouso sobre o braço do trono, pende uma flor. Na parte superior da cena e em posição exatamente centralizada, pende um brasão.

A essência desse modelo iconográfico do personagem em um banquete permaneceria ainda por muitos séculos – certamente até o século II d.C. no mundo romano, como atestam um bom número de pinturas parietais, vasos de metal etc. Mas a representação dos “banqueteadores” em postura deitada surge no século VII a.C. como uma inovação, embora a “mobília” permaneça bastante semelhante: o leito de pernas altas, pequenas mesas, bancos, blocos. Além disso, as cenas ainda são compostas com ênfase em dois grupos de personagens: aqueles que desfrutam da refeição e das bebidas e os que cuidam de servi-los, seja administrando os gêneros alimentícios, tocando música ou o que mais for necessário.

O relevo com a representação de Assurbanipal no jardim como “simposiasta” (figura 7), conforme já foi mencionado, é considerado o mais antigo documento material com personagem de banquete deitado (ou reclinado). Esse objeto é ainda contemporâneo à mais antiga referência textual identificada a respeito da prática de banquete com pessoas acomodadas em camas e não sentadas, como o usual. Trata-se do texto do profeta bíblico Amós, datado do século VII a.C., que condena essa nova prática “luxuriante”, como será apresentado mais adiante. Ainda desse mesmo período, uma série de recipientes metálicos cipriotas são ornamentados em sua parte interna com representações de pessoas acomodadas sobre leitos participando de banquetes. Antes de discutir esses documentos, no entanto, vamos voltar à questão de Chipre no século VII a.C.

É consenso entre os acadêmicos que a prática do banquete tenha chagado à Grécia em finais do século VII a.C. e que provavelmente esse costume tenha sido mais um hábito fenício incorporado pelos gregos. A ilha de Chipre foi, desde a migração micênica no fim da Era do Bronze, um local privilegiado de contatos comerciais com os fenícios, uma antecâmara do Oriente Próximo,⁸⁰ por sua proximidade com a costa da Ásia Menor. A chegada dos fenícios a Chipre é

datada, geralmente, de meados do século IX a.C., e marca o início do geométrico cipriota III; mas desde o geométrico cipriota I (1050 – 950 a.C.) já há registros arqueológicos de contato com a região de Siro-palestina, como objetos metálicos e cerâmica importada desses locais.⁸¹ Além disso, os períodos de ocupação assíria (a partir de 740 a.C.) e jônica (cerca de 715 a.C.) nos territórios fenícios também têm reflexos na ilha de Chipre, como pode ser percebido pelos materiais encontrados em escavações. Isso indica um contato constante e expressivo com regiões comerciais da costa da Ásia, próximas à ilha.

Em um artigo bastante descritivo, Y. Lynn Holmes lista uma série de objetos cipriotas encontrados na Ásia e no norte da África, bem como o inverso – vários produtos encontrados na ilha provenientes de importações daqueles locais – desde o início da Era do Bronze. Entre os itens “estrangeiros” encontrados em Chipre, figuram itens luxuosos, como utensílios de vidro, faiança e alabastro, do Egito; joias, peças de marfim e selos cilíndricos da Síria e da Palestina, terracotas micênicas e grande quantidade de cerâmica de diversos locais.⁸²

Desse modo, é comum a afirmação de que Chipre tenha sido a porta de entrada para muitos costumes e tradições orientais que chegaram à Grécia em finais do século VIII a.C., especialmente por sua estratégica posição geográfica: próxima à costa asiática, da Síria e da Palestina, “caminho para os povos orientais que se dirigiam às ilhas e ao continente gregos e para os helenos rumo à Síria, à Palestina e a outras regiões asiáticas”.⁸³ O mosaico étnico que compunha a população da ilha refletia-se na variedade cultural e no intenso fluxo comercial. Durante o período arcaico, “Chipre importava objetos de arte da Síria, da Palestina e do Egito e exportava os seus para o Egeu e para as colônias gregas da Ásia Menor e da Síria. Esses e outros artigos eram comercializados pelos fenícios, que forneciam às cortes reais de Chipre, do Egeu e o Mediterrâneo produtos de luxo, móveis de marfim, joias, tecidos e perfumes exóticos”.⁸⁴

81 Claude Baurain, *Les Grecs et la Méditerranée Orientale*, pp. 253-254.

82 Y. Lynn Holmes, “The Foreign Trade of Cyprus during the Late Bronze Age”

83 Giuliana Ragusa, *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*, pp. 86-87.

84 Giuliana Ragusa, *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*, p. 91.

80 Claude Baurain, *Les Grecs et la Méditerranée Orientale*, p. 248.

Muito do mobiliário luxuoso dos banquetes era parte desse comércio, e a prática ganhou popularidade especialmente entre as classes mais abastadas desses grupos culturais que se “cruzavam” na ilha cipriota. Os diferentes suportes para as cenas de banquetes provenientes do Oriente – especialmente relevos, terracotas e utensílios usados na própria “refeição” – difundem-se por todo o Mediterrâneo e os traços dessa miscelânea e desse deslocamento espacial são bastante perceptíveis nos séculos subsequentes.

As tigelas de Chipre com cenas de banquete são geralmente datadas do século VII a.C., mas esse parâmetro cronológico ainda está longe de ser um consenso: debates sobre o estilo das peças propõem datações que oscilam entre os séculos VIII e VI a.C.⁸⁵ e é importante notar que esses marcos temporais não estão distantes das primeiras representações iconográficas gregas com os mesmos motivos – em Corinto, como veremos a seguir, os vasos com cenas de banquetes começam a ser produzidos justamente entre o final do século VII e o início do VI a.C.

Na figura 16 dois personagens são representados sobre leitos, cada um sobre um móvel, e entre eles há uma mesa com um grande objeto (possivelmente um grande vaso decorado).⁸⁶ A figura da extrema direita está bastante danificada e sua descrição é comprometida, no entanto, o outro personagem é bem visível.⁸⁷ Sua cabeça está próxima à mesa, e ele tem o rosto voltado para a pessoa do outro leito e o braço esquerdo está levantado, apenas apoiado pelo cotovelo na cama. À esquerda da imagem da fotografia segue-se uma fileira de pessoas com instrumentos musicais: facilmente identificamos instrumentos de corda (aríbalos e lira), um objeto circular que se parece bastante com um prato e possivelmente *krótalla*. A simetria da disposição dos leitos é bastante semelhante àquela que será usada em larga escala pelos pintores de vasos de Atenas ao longo do século V a.C. para a representação de cenas de *sympósia*.



Figura 16. Tigela de prata proveniente de Chipre. Século VII a.C. New York, Metropolitan Museum 74-51-4557.



Figura 17. Ânfora Hubbard, Chipre. Datação: segunda metade do século VIII a.C. Mus. Archéologique Nicosie, 1938

85 Hartmut Matthäus, “The Greek Symposion and the Near East. Chronology and Mechanisms of Cultural Transfer”, p. 25.

86 Jean-Marie Dentzer, “Aux origines de l’iconographie du banquet couché”, p. 237.

87 Para Dentzer, trata-se de um casal real: “Deux personnages, un couple de princes sans doute” “Aux origines de l’iconographie du banquet couché”, p. 237.

Já no território grego, é possível perceber que esse tema iconográfico se espalha bastante pela região do Mediterrâneo, sobretudo em utensílios de cerâmica e que, nesses primeiros momentos do “contato” com o modelo dos “banqueteadores” orientais, há grande empréstimo das posturas e gestuais dos personagens representados, e também há certa permanência dos indiscutíveis traços hierárquicos que marcam a imagística oriental.

Na conhecida ânfora Hubbard (figura 17), proveniente da própria ilha de Chipre, o personagem central na composição que decora o friso do vaso ocupa um trono ricamente detalhado no desenho. Esse personagem apoia os pés em um banco baixo, e bebe de um recipiente disposto sobre um móvel a certa distância de onde está sentado. Sua posição social “superior” fica evidente ao analisar a totalidade da cena: logo a sua frente, uma pessoa é representada em pé, com trajas mais simples, e carregando três peixes.

A mesma postura heroica do relevo de Assurbanipal é encontrada no simposiasta do cântaro beócio da primeira metade do século VI a.C. (figura 18), e talvez essa seja a mais antiga representação de simposiasta deitado num leito em um documento material da Grécia continental. Sobre um leito ricamente ornamentado, o artista pintou um homem com longa barba e cabelos também compridos e enfeitados por uma coroa. Esse personagem está deitado e muito sorridente e olha para uma pessoa completamente vestida que está em pé bem a sua frente. Além dessa pessoa, uma outra, em pé no canto direito da composição, usa uma veste mais curta e serve com uma enócoa bebida no recipiente que o simposiasta lhe estende. A um “canto” da suposta parede por trás do cenário, pende uma lira, marcando a presença da música como um componente do evento.



Figura 18. Cântaro beócio de figuras negras, datado de cerca de 560 a.C. Atribuição de autoria: “Beotian Dancers Group”. Dimensões: 16,70 cm de altura, 15,10 cm de diâmetro. Museu do Louvre, MNE 1172.

Duas taças lacônias, também datadas do início do século VI a.C., permitem, igualmente, que se estabeleça uma série de comparações com uma certa “iconografia oriental tradicional”. Na primeira delas (figura 19), há dois campos decorados: o superior, com cenas de um banquete, e o inferior, com dois frisos nos quais se distribuem animais e pessoas. Para o caso da primeira cena, no canto direito da composição está um homem deitado sobre um leito, que aparece “inclinado” na imagem, já que o traçado desse personagem acompanha o contorno arredondado da borda circular do vaso. O homem está com o tronco desnudo e, assim como os simposiastas clássicos gregos, está com a parte superior do corpo erguida, mantendo o peso do tronco no braço esquerdo que está apoiado no móvel. Com a mão direita, o “banqueteador” segura uma taça. Junto ao leito – provavelmente embaixo dele na intenção do pintor – há duas mesas, uma sob a outra. Nelas estão dispostos alguns objetos que não são passíveis de identificação por causa do estado de conservação da peça, mas no móvel maior é perfeitamente perceptível um grande recipiente circular. O centro do “quadro” é ocupado por um personagem com grande tamanho: em pé, descalço e com vestimenta comprida e elaborada, um homem com longos cabelos e barba segura



Figura 19. Taça lacônia do segundo quarto do século VI a.C. Paris, Museu do Louvre, E667.



Figura 20. Taça lacônia do segundo quarto do século VI a.C. Tarento, Mus. Nat. 4479.

uma lira. À esquerda (ou “atrás” desse homem) estão três personagens de menor tamanho. Dois deles, um pouco maiores que o outro, envergam roupas com considerável elaboração, que lhes chega aos joelhos. Um está de frente para o outro, com um dos braços levantado e tocando o braço do companheiro – parecem executar movimentos ensaiados, como se se tratasse de uma apresentação de luta ou dança. Entre esses rapazes, há uma figura bem pequena – um menino possivelmente nu – com cabelos bem mais curtos que os demais personagens, que se encaminha com algo nas mãos em sentido ao homem reclinado no leito.

A segunda seção decorada da taça é composta por duas faixas – acima, um friso com representações de animais; e abaixo foi representada uma grande ânfora no centro, circundada por cinco personagens – dois dispostos ao lado esquerdo e três ao lado direito –, todos com o corpo voltado para o vaso. Além da temática e dos traços dos desenhos, a influência oriental fica bastante evidente no motivo dos animais que ocupa uma faixa da composição, especialmente nos leões. Esse estilo de friso perdurará no repertório ático da imagística vascular por cerca de mais um século e meio. Outro fator que provoca uma rápida associação à cultura material produzida no leste é a disposição espacial dos personagens do banquete: o “simposiasta” ocupando um canto da cena e as demais pessoas dispostas em “fila”

mais ou menos próximas ao homem reclinado de acordo com critérios de hierarquia, é bastante similar à organização da cena do relevo de Assurbanipal.

Também da Lacônia vem a taça da figura 20. Em seu interior, foram representados cinco homens, dispostos de maneira circular – acompanhando a forma do vaso. Todos os personagens estão deitados, apoiados sobre o braço esquerdo e com o braço direito na frente de seus troncos parcialmente desnudos, alguns ainda parecem segurar pequenos recipientes. Além da extrema semelhança na postura corporal, os simposiastas têm traços faciais muito próximos, especialmente a barba comprida e o estilo dos cabelos. Considerando a cratera na “parte superior” da figura como um divisor, podemos traçar um plano de simetria entre os dois pares que estão dispostos à direita e à esquerda do grande vaso: nesses pares, os homens têm a cabeça voltada os companheiros, e apenas o quinto personagem, no lado oposto à cratera, não “interage” com nenhum outro. Seres alados e míticos voam em direção às cabeças dos personagens, com coroas nas mãos ou patas. As coroas dos simposiastas são um importante elemento iconográfico do motivo dos banquetes na cerâmica grega até o período helenístico. Logo à direita da cratera, no entanto, quem conduz a coroa ao homem deitado é um personagem de pequena estatura, nu e com cabelos curtos, bastante similar à figura da ânfora Hubbard e aos acólitos tão comuns na imagística ática (para comparação, ver figura 6). Além da coroa, esse “menino” carrega uma enócoa, com a mão esquerda, e, por sua proximidade ao grande vaso, podemos entender que ele parte para distribuir bebida aos banqueteadores.

Esses documentos iconográficos multiplicam-se pela Grécia e marcam, em diferentes sentidos, a produção artística local. Ao mesmo tempo em que inovam o repertório imagético grego, esses temas sofrem adaptações locais que produzem um corpo próprio de significados, interpretações e consumo das imagens. O tema dos banquetes ganha campo, sobretudo, na produção de recipientes cerâmicos e em relevos, e esses registros materiais, associados às evidências textuais, levam grande parte dos pesquisadores a datarem da mesma época – final do século VII a.C. – a adoção da prática do *sympósion* privado na Grécia. Isso

significa mais do que a incorporação de um costume estrangeiro; trata-se de ressignificar práticas orientais em contexto das sociedades das *pólis* gregas, inclusive da mudança de certos hábitos induzida pelo “empréstimo” de novos mobiliários, novas formas de beber e comer, novas práticas literárias, entre outras.

Como é possível avaliar, é sobre recipientes cerâmicos que o motivo iconográfico dos banquetes atravessa mais facilmente o Mediterrâneo e se estabelece em diferentes regiões. Na região de Corinto, a iconografia dos *sympósia* também ganha campo e seus vasos consolidam a tradição de um modelo iconográfico que perduraria por muitos anos no mundo grego, especialmente na produção vascular ática. Aliás, outra peculiaridade desses vasos de Corinto é que o motivo do *sympósion* é representado sobretudo em recipientes do tipo cratera,⁸⁸ utilizados para o armazenamento de vinho e sua mistura com água; ou seja, para uma função essencialmente ligada ao banquete.

Na face do vaso visível na fotografia (figura 21), quatro casais estão dispostos sobre *klínai* ricamente decoradas, e, próximo a cada leito, há pequenas mesas com comidas servidas aos simposiastas. Para muitos estudiosos, essa cena seria a representação de um *deîpnon*, momento de refeição anterior ao *sympósion* propriamente dito e sobre o qual muito se especula.

A questão da alimentação e das formas rituais de comer e beber está no cerne das interpretações dos significados sociais dos banquetes gregos. Mais do que isso, a refeição em conjunto é um dos elementos principais da hospitalidade do *sympósia*, e hospitalidade e generosidade são atributos frequentemente associados ao ideal aristocrático da *pólis* arcaica e praticados, ao menos em tese, no cultivo da sociabilidade entre “iguais” de uma classe social abastada. Essa relação da refeição, oferecida por um anfitrião em nome da hospitalidade, e das reuniões simpóticas é analisada por Pauline Schmitt Pantel, que entende que tal prática “é uma instituição fundamental da vida social no período arcaico”.⁸⁹ No entanto, a distinção entre

88 Sobre essa relação entre forma e decoração dos vasos coríntios, ver J. La Genière, *Les Acheteurs des Cratères Corinthiens*, 1988.

89 Pauline Schmitt Pantel, “Sacrificial Meal and Symposion”, p. 22.



Figura 21. Cratera coríntia de cerca de 550 a.C. Paris, Museu do Louvre, E629

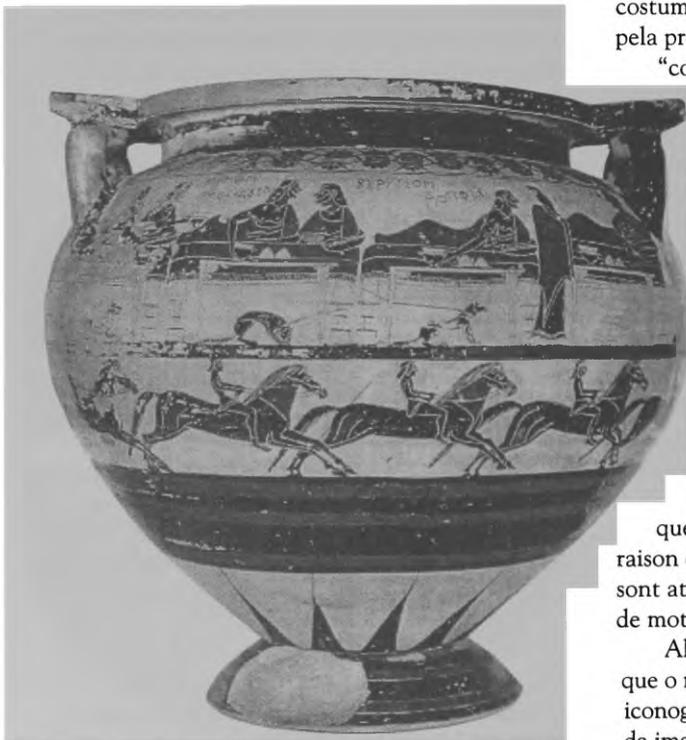


Figura 22. Cratera coríntia de figuras negras, século VI a.C.

o momento da refeição e o do *sympósion* como costuma ser definido – pelo consumo de vinho, pela presença de música, cantos, jogos, pela “colaboração” de animadores profissionais e cortesãs – ainda é uma questão tensa na literatura. A própria Pauline Schmitt Pantel marca essa divisão – primeiro a comida, depois a festa com a bebida – como momentos complementares (mas diferentes e separados) do ritual de convivência aristocrática que o banquete representava e a autora ressalta a dificuldade de se estabelecer uma definição para *deipnon* ainda que no campo semântico: “Le mot *deipnon*, traduit par *repas* ou *dinêr*, et ces composés évoqueraient, dans la langue homérique du moins, le repas en tant que consommation de nourriture, ceci en raison des adjectifs et des compléments qui leur sont attachés, mais l’etymologie de cette famille de mots n’est pas connue”.

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima sugere que o momento da refeição é o destaque na iconografia vascular coríntia, diferentemente da imagística ática, em que os artesãos, apenas alguns anos depois da produção coríntia, deram ênfase a cenas de música, recitação, bebidas, jogos



Figura 23. Cratera ática de figuras negras. Paris, Museu do Louvre, E623. Datado de cerca de 550 a.C.

e situações de envolvimento sexual.⁹⁰ De fato, no conjunto de vasos áticos com cenas de *sympósia*, apenas os mais antigos, ainda em figuras negras, têm cenas com as pequenas mesas cobertas de alimentos posicionadas logo abaixo dos leitos (ver figura 23).

Um fator bastante interessante nessa cratera coríntia é a presença de personagens femininos. As mulheres são ricamente detalhadas pelos artistas e destacam-se de maneira bastante explícita dos homens pelo realce claro dado a seus corpos. Elas ocupam os leitos da mesma maneira que os homens: como simposiastas. Com os cabelos soltos e enfeitados por uma coroa, à mesma maneira dos homens, elas foram

representadas com parte do tronco desnudo e os ombros esquerdos cobertos por tecidos escuros com estampas diferentes para cada mulher. Todas têm os rostos voltados para seus companheiros de *klíne* e os braços direitos livres, apoiados sobre o leito ou gesticulando.

Ainda no friso com cena de banquete, podemos apontar outro elemento essencial no repertório iconográfico ático dos *sympósia*: a música. Várias liras aparecem nesse vaso coríntio, algumas “suspensas” no alto, indicando uma superfície de apoio (como uma parede) e dando profundidade ao cenário composto pela mobília, da mesma forma que será adotada pelos artesãos atenienses; e outra – sobre a segunda *klíne* da esquerda para a direita – na mão direita do simposiasta deitado. A mobília é representada com grande riqueza de detalhes, levando a interpretações modernas acerca da classe social à qual pertencem as pessoas envolvidas no evento. Além disso, há a permanência do friso com representações de animais, e novamente há a ocorrência de felinos, tema extremamente característico da arte oriental.

Esse esquema do casal de simposiastas sobre o leito é justamente o motivo inaugural do tema de banquetes na iconografia vascular ática. Os vasos atenienses com decoração de banquetes mais

90 “Os pintores coríntios ao representarem o banquete davam pouca atenção à segunda fase da cerimônia – o *sympósion*. A temática do banquete tem na Grécia os seus primeiros exemplares na cerâmica por intermédio dos *demiourgoi* coríntios (fim do VII século a.C.). Estes privilegiavam a primeira fase – o *deípnon* (refeição, jantar). Os artesãos da Ática, por volta de 530-520 a.C., com a técnica de figuras vermelhas, enfocaram o *sympósion* (segunda parte do banquete, após as libações), ou seja, a reunião de bebedores com todos os seus jogos eróticos.” Alexandre Carneiro Cerqueira Lima, *Cultura popular em Corinto: Kômoi nos VII e VI séculos a.C.*, p. 54.

recuados são apenas algumas décadas posteriores à produção coríntia, e com estes guardam muitas semelhanças.

Além do modelo de banquete com casais sobre as *klînai* os artesãos coríntios representavam a figura feminina também como “destaque” da composição – ao menos para o observador, que dirige imediatamente o olhar para a mulher da cena, que está em posição diferente em relação aos demais personagens. Na cratera da figura 22 quatro leitos foram dispostos lado a lado no friso da face A do recipiente. Da esquerda para direita, dispõem-se homens em duplas (primeiro e segundo leitos) ou sozinhos (terceiro e quarto) sobre *klînai*. À frente de cada leito, a mesa com alimentos novamente se destaca, especialmente porque nesse vaso alguns simposiastas pousam suas taças sobre essas pequenas mesas, nas quais podem ser identificados também outros recipientes. Sob todas as quatro *klînai* foram representados cães, que se encontram amarrados ao pé dos leitos por uma corda presa em seus pescoços. A figura da mulher, também pintada de branco, encontra-se em pé entre os dois banqueteadores da direita. Ela está muito próxima de um simposiasta, e sua função na cena não pode ser definida senão com muita especulação.

Aliás, a interpretação da função da figura feminina nessas cenas é fortemente marcada por especulações e repetições de lugares comuns e preconceitos cristalizados ao longo de vários séculos de estudos sobre esses vasos. Assim como no caso dos vasos áticos, é bastante comum a associação imediata de personagens femininos em cenas de banquetes a contextos de prostituição, buscando-se encaixar as mulheres em categorias identitárias como cortesãs, *hetáirai*, prostituta (*pórne*) que trazem entre si certa distinção hierárquica, como veremos no capítulo 3.

Alexandre Lima em seu texto nem mesmo questiona o papel feminino: todas as mulheres representadas nos vasos são classificadas como cortesãs e prostitutas, embora nenhum elemento na composição imagética sugira algum envolvimento sexual.⁹¹ O mesmo faz Fábio V. Cerqueira, que na descrição dos vasos de seu catálogo sempre classifica as mulheres que participam de banquetes como *hetáirai*. Mas essas

questões de classificação serão aprofundadas apenas no próximo capítulo.

Ao compararmos as crateras ática (figura 23) e coríntia (figura 21) é possível identificar várias aproximações de estilo e de detalhes da composição imagética. Para iniciar esse paralelo, chamamos atenção para a representação das pequenas mesas com comida pintadas “em frente” às *klînai*. Apesar de os leitos terem menos detalhes, sobre eles também estão acomodados pares de simposiastas, e, como no exemplar coríntio, trata-se de um casal. Do mesmo modo, disposição da mulher à esquerda e do homem à direita de cada *klîne* corresponde à organização espacial da primeira cratera. No entanto, as semelhanças não param por aí: além da postura corporal dos personagens ser praticamente igual ao caso coríntio, há ainda a repetição do mesmo instrumento musical disposto praticamente nos mesmos locais – mas no caso ático não há ocorrência de nenhum simposiasta segurando a lira.

Cerca de meio século posterior ao vaso anterior, o *stámnos* ático (figura 24), também em figuras negras, traz já uma releitura do modelo coríntio: os simposiastas foram representados apenas sobre almofadas, sem a indicação gráfica do leito ou do restante da mobília associada aos banquetes. A mulher – personagem central da cena – tem o corpo realçado com tinta branca, tal qual o modelo coríntio, e foi representada, de uma perspectiva hierárquica, de modo semelhante aos personagens masculinos.

O mesmo motivo da mulher simposiasta foi desenvolvido ainda por séculos na cerâmica ática, sofrendo alterações e adaptações exigidas pela forma do vaso ou pelo estilo das figuras. Com a introdução das figuras vermelhas, no final do período arcaico, as mulheres deixam de ter cores que as diferenciam dos homens e serão os traços e as características físicas e das vestimentas que garantirão sua identificação, como podemos perceber na representação da face externa de uma *kylix* de cerca de 480-470 a.C. (figura 25).

No espaço entre as duas alças do recipiente, o pintor representou dois casais dispostos em duas *klînai*. Os homens são representados com parte do tronco descoberto e com barba, já as mulheres, estão vestidas e têm seus cabelos presos por *sakkós*. Na parte esquerda da composição, um jovem de cabelos curtos e longas vestes toca *aulós*. Outro jovem, nu, está entre os leitos, movimentando-se para a esquerda com um objeto na mão direita. A postura, a disposição espacial e o gesto dos casais são bastante similares às cenas de simposiastas dos

91 Por exemplo, Alexandre Carneiro Cerqueira Lima, *Cultura popular em Corinto: Kômoi nos VII e VI séculos a.C.*, pp. 61 e 63.



Figura 24. *Stámnos* em figuras negras, datação: 520-500 a.C. Grupo do Pintor de Louvre F314, Tampa Museum of Art.



Figura 25. *Kúlix* ática de figuras vermelhas, cerca de 480-470 a.C. Cambridge, Fogg Art Museum 1959.24.

vasos coríntios, e também é visível a semelhança do mobiliário – os leitos de pernas altas e as pequenas mesas, ainda que não contenham mais os alimentos e recipientes e sejam abrigados pares de calçados sob elas. No caso desta *kúlix*, há cestos e outras taças “penduradas” no campo visual, ao fundo das *klínai*.

Outro desdobramento das cenas de banquetes na cerâmica vascular ática são os “banquetes heroicos” com representação de deuses e heróis como simposiastas, sobretudo Hércules e Dioniso. Esses personagens são representados sobre os leitos com um conjunto de elementos que sugere grande semelhança



Figura 26. Cratera ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Berlim. Datada de cerca de 500-490 a.C. Paris, Museu do Louvre G174.

com os banquetes reais do oriente, tal como o já comentado relevo de Assurbanipal. A figura 26, uma cratera ática praticamente contemporânea à *kylix* da figura 25, traz um desses exemplos. Reclinado sobre um leito – com traço bastante simplificados – um Hércules coroados por um ramo foi representado com uma postura idêntica à adotada por banqueteadores desde os primórdios da formação do motivo dos simposiastas sobre leito. Os atributos que permitem a identificação desse simposiasta especial estão suspensos no campo, à mesma maneira que os pintores representam cestos, instrumentos musicais, entre outros objetos, como se estivessem pendurados em uma parede que compõe o fundo do cenário: à esquerda, a espada com a pele do leão morto pelo herói, e ao centro, a clava, que aparece com Hércules em várias outras representações iconográficas. Para consolidar ainda mais a postura alguém que desfruta de um banquete em sua honra, o herói segura um cântaro com a mão esquerda.

O espaço simpótico e a mobília também são reproduzidos nas cenas em que Dioniso aparece representado com a pompa de um simposiasta, atendido por serviçais e cercado por deuses. É o caso da ânfora bilingue apresentada na figura 27. Na face de figuras vermelhas apresentada, o deus do vinho está encostado em uma almofada sobre um leito de pernas decoradas, e exhibe o torso nu enquanto o resto do corpo aparece coberto por um tecido com ornamentações. Ele segura seu característico cântaro e acima de seu leito é possível identificar um ramo de vinha, numa clara representação de seus atributos iconográficos. Nesse caso, o deus está acompanhado de uma Mênade, tocando *krótalla* à esquerda, e por um Sátiro que parece dançar à direita da *klíne*.

Esse modelo de composição pode ser comparado com outros em que Dioniso aparece acompanhado da deusa Atena, que geralmente é representada vestida com sua armadura e capacete. A deusa ocupa, com frequência, a



Figura 27. Ânfora ática bilíngue, atribuída a Psiax. Datada de cerca de 520 a.C. München Antikensammlungen, 2302.

posição em que se encontra a Mênade no caso da ânfora de Munique – aos pés do leito do deus.⁹² Além desse mote, é interessante ressaltar ainda representações de Dioniso em situação de banquete que contam com um outro modelo variante, do deus acompanhado de Ariadne no leito, bem à moda das crateras coríntias e áticas da primeira metade do século VI a.C.⁹³

O tema dos banquetes no mundo ático, contudo, não pode ser considerado de maneira

estática. Certamente, houve permanências e algumas repetições no modo de se representar iconograficamente os *sympósia*, mas também é preciso salientar que as cenas de simposiastas conheceram grande variedade, mesmo porque foram representadas sobre diferentes suportes ao longo de muitos séculos, e sofreram alterações para se adequarem a diferentes superfícies, a variadas funções sociais e aos estilos de desenho e “gosto do público” de momentos específicos. No caso dos vasos áticos, um pouco dessa variação pode ser acompanhada pela comparação dos vasos que compõem nosso catálogo (ver capítulo 5). Trata-se não apenas de uma sucessão cronológica de estilos, mas também de escolhas temáticas de acordo com a forma do recipiente e a superfície escolhida para a representação da cena, além de temas que parecem estar “na moda” em alguns períodos.

Ao constituir uma coleção de vasos e reuni-los num *corpus* ordenado, é possível perceber os “passos” adotados pelos artesãos, suas escolhas,

92 Por exemplo, a ânfora também bilíngue no mesmo museu em Munique, 2301, apresentada por T. Carpenter. *Dionisian Imagery in Archaic Greek Art. Its development in Black-Figure vase painting*, na prancha 25, e por Beazley em *Attic Black-Figure Vase-Painters* (255.4).

93 Por exemplo, ver a ânfora do Fitzwilliam Museum, Gr 27.1864, apresentada por Beazley em *Attic Black-Figure Vase-Painters* (259.17).

Para mais exemplos desse mote iconográfico, T. Carpenter, *Dionisian Imagery in Archaic Greek Art. Its development in Black-Figure vase painting*.

inovações, adaptações... Podemos, assim, traçar o desenvolvimento do tema dos banquetes, desde sua chegada à Grécia até seu virtual desaparecimento da iconografia dos vasos no final do período clássico e início do período helenístico, e apontar que talvez o elemento que mais sofra variações nas composições com tema dos *sympósia* seja justamente a figura da mulher.

O que podemos perceber até agora nessa panorâmica análise do motivo dos *sympósia* e de seu desenvolvimento é que não se trata de preocupação de representar na arte cenas da vida real, mas pode-se crer em uma *construção artificial*.⁹⁴ Um mesmo esquema iconográfico foi utilizado em diferentes períodos ao longo de dois milênios, e foi representado sobre superfícies diversas. Mais do que uma prática social duradoura disseminada por contatos diretos entre vários povos, é coerente defender que a imagística dos banquetes cruzou fronteiras muito mais rapidamente, e que talvez seja a disseminadora do costume dos *sympósia* no mundo mediterrâneo.

2. Debates com o mundo etrusco

A ideia de que os *sympósia* gregos seriam um reflexo da sociedade grega se consolidou como uma “escola de pensamento” entre os acadêmicos estudiosos do tema de banquetes.⁹⁵ No entanto, como tentamos demonstrar até agora, estreitar de maneira radical a ligação entre sociedade-*pólis*-identidade-aristocracia – palavras-chave dos estudos sobre *sympósion* – é um tanto empobrecedor, pois descarta da análise toda a (longa) história da prática do banquete e o rico percurso de sua iconografia sobre diferentes suportes, em toda sua variação geográfica e temporal.

A construção da Grécia como berço da civilização ocidental e como “civilizadora” de seus vizinhos bárbaros foi uma bem-sucedida empreitada de estudiosos da “Antiguidade Clássica” desde o século XVIII. E assim, da mesma forma que se desprezou a influência do Oriente na formação da “Grécia Clássica”, também se produziram discursos hegemônicos

sobre a “aculturação” grega de povos vizinhos ou colonizados. Isso significou, durante muitos anos, negar a importância de culturas classificadas como atrasadas, bárbaras e primitivas e por isso completamente suscetíveis à (“boa, civilizadora”) influência grega. É o caso dos etruscos, que raramente são vistos como uma cultura separada da grega ou então da romana,⁹⁶ e, não são raras, em estudos de helenistas, afirmações como a Nigel Spivey: “Etruria was a profoundly Hellenized country”⁹⁷

O fato de uma enorme quantidade de vasos gregos – sobretudo da região da Ática – ter sido descoberta em tumbas etruscas reforça ainda mais essa tese. Como já argumentamos anteriormente, são recorrentes as interpretações de que a produção vascular ática era essencialmente voltada para o mercado etrusco, e que, dessa forma, a Etrúria consumia o universo cultural ateniense. Tal posicionamento teórico conduz ainda a interpretações de que essa “aculturação” grega levou os etruscos abastados a decorarem as paredes de suas câmaras mortuárias com cenas de banquetes retiradas das pinturas dos vasos que importavam e que enterravam consigo.

Desde a sua descoberta no século XVIII, essa cerâmica decorada tem despertado nos estudiosos grandes dúvidas sobre seu público consumidor e seus contextos de produção. Inicialmente, os vasos foram considerados etruscos e impulsionaram uma “corrida” de pesquisadores à Itália e um comércio e um colecionismo vigorosos dessas peças, como acontecia também no norte da África, no Médio Oriente e em outras regiões ocupadas pelas “grandes civilizações do passado”. Alguns autores falam mesmo de uma “etrusco mania”.⁹⁸

A esmagadora maioria dos vasos áticos com cenas de banquetes provém das tumbas etruscas, dessa forma, em um estudo sobre os percursos desse mote iconográfico é fundamental olhar com cuidado essa relação da Grécia com a Etrúria. Mais do que uma questão específica da abordagem arqueológica desses documentos figurados, trata-se de um ponto de reflexão no próprio campo teórico multidisciplinar dos estudos iconográficos. Pois bem, antes de olhar para o norte da Península Itálica, vamos retomar alguns pontos já abordados no capítulo 1.

94 Jean-Marie Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, p. xxiv.

95 Jocelyn Penny Small, “Eat, Drink, and Be Merry”, p. 85.

96 Jocelyn Penny Small, “Eat, Drink, and Be Merry”, p. 85.

97 Nigel Spivey, “Greek Vases in Etruria”, p. 133.

98 Nigel Spivey, “Greek Vases in Etruria”, p. 131.

“A maioria dos recipientes atenienses de figuras negras eram feitos, decorados e imediatamente exportados para serem vendidos na Itália”.⁹⁹ A colocação de Sian Lewis, que não constitui um ponto de vista particular da autora, traz à tona uma questão muito importante: seria, então, o repertório iconográfico dos artesãos gregos determinado pelo público consumidor estrangeiro? Já discordamos dessa possibilidade anteriormente, até porque as cenas representadas sobre a cerâmica foram também aplicadas em outros suportes consumidos cotidianamente pelos gregos, como relevos etc. – materiais que resistiram e sobreviveram até hoje. Além disso, são temas que têm relação intrínseca com os processos históricos e culturais experimentados na Hélade.

Nigel Spivey demonstrou que o repertório de formas da cerâmica grega tomou empréstimos dos recipientes etruscos, como, por exemplo, as ânforas nicostênicas, alguns tipos de cântaros e *kyathos*¹⁰⁰ e argumenta em favor de uma preocupação ateniense em se adaptar às formas etruscas. Larissa Bonfante¹⁰¹ e Sian Lewis¹⁰² defendem ainda que os artesãos tenham feito concessões também no campo da iconografia desses vasos para se adaptar ao gosto dos compradores. As peças descobertas nas tumbas de Vulci, Tarquinia, Cerveteri, Orvieto, Chiusi etc. eram decoradas principalmente com cenas de banquetes. Nesse sentido, as interpretações giram em torno de especulações sobre o gosto etrusco pelo tema e as “cópias” que teriam feito nas paredes das tumbas e em vasos de produção local.

Por outro lado, há correntes que defendem que o tema de banquetes gregos fosse de interesse etrusco, que buscavam reproduzir, tanto em seu cotidiano como em sua arte, os *sympósia* de

seus vizinhos. Essa concepção da Grécia como “disseminadora” da prática do *sympósion*, que carregaria um elemento civilizador por se tratar de uma instituição social do grupo urbano e aristocrático é visível em afirmações como a de Oswyn Murray: “são os rituais distintivos de comensalidade grega que explicam sua importância especial na cultura grega, e também permitem que atuem como ‘traços’ para o impacto da cultura grega sobre outras culturas do Mediterrâneo e da Europa do norte. (...) Os gregos alteraram a prática normal de sentar à mesa para a prática mais distintiva de se reclinar em camas. Essa atitude, provavelmente originária do Oriente Próximo, foi passada aos etruscos e (...) funciona como um ‘traço’ da influência grega no mundo bárbaro”.¹⁰³

Entretanto, despreza-se frequentemente o fato de que os etruscos também tiveram contato com peças fenícias e de outros locais do leste, assim como ocorreu com os gregos, pois o norte da Península Itálica era também rota comercial importante dos produtos que circulavam no Mediterrâneo. O contato etrusco com a iconografia (e também, possivelmente, a prática) dos banquetes não se deu exclusivamente por intermédio de seus vizinhos gregos.

Em um artigo especificamente voltado à questão dos relacionamentos comerciais etruscos,¹⁰⁴ Jean Macintosh Turfa demonstra por meio de documentos arqueológicos – sobretudo os encontrados nas tumbas – que contatos com peças provenientes de lugares distantes foram uma realidade. De forma similar à Grécia, é provável que a aristocracia etrusca tenha adquirido objetos luxuosos do Oriente como uma forma de demonstrar sua riqueza e seu *status*. O autor, assim como

99 Sian Lewis, *The Athenian woman: an iconographic handbook*, p. 4. “Most Athenian black-figured pots were made, decorated, and immediately exported for sale in Italy”

100 Nigel Spivey, “Greek Vases in Etruria”, p. 139. “Some considerable pains were being taken to satisfy Etruscan taste: e.g. the two hemicylindrical red-figure ‘stands’, perhaps by the Euergides Painter, which ought to be singled out as a most extraordinary Attic imitations of Etruscan shapes; and it is hard to see why Attic potters should have pandered to Etruscan tastes”. pp. 140-141.

101 Larissa Bonfante, “Nudity as a Costume in Classical Art”, p. 565.

102 Sian Lewis, *The Athenian Woman: an Iconographic Handbook*, p. 118.

103 Oswyn Murray, “Symptotic History”, p. 6. “(...) it is the distinctive rituals of Greek commensality that explain its special importance in Greek culture, and also cause it to act as a ‘tracer element’ for the impact of Greek culture on other cultures of the Mediterranean and northern Europe. (...) the Greeks changed from the normal practice of sitting at table to the far more distinctive practice of reclining on couches. This attitude, probably Near Eastern in origin, was passed on to the Etruscans and (...) serves as a ‘tracer’ for Greek influence in the barbarian world”.

104 Jean Macintosh Turfa, “International Contacts: Commerce, Trade, and Foreign Affairs”

Frederick Poulsen,¹⁰⁵ identifica forte influência fenícia e egípcia na arte etrusca de estilo orientalizante. No campo artístico, os “traços” da influência oriental podem ser percebidos ainda pela adoção de elementos iconográficos e pela “cópia” de objetos. Para-sóis e abanadores, por exemplo, são objetos adotados pela sociedade etrusca e que podem ser identificados em pinturas de painéis do século VII a.C.¹⁰⁶ No mesmo sentido, animais (como leões, veados e panteras), figuras míticas (como a esfinge) e motivos florais (como a flor de lótus e as palmetas)¹⁰⁷ passam também a integrar o repertório imagético das paredes de muitas tumbas, no mesmo movimento leste-oeste e contemporaneamente à experiência grega.

Com a Grécia, os contatos mais antigos parecem ter sido com a região da Eubeia, da Jônia e de Corinto. Turfa estabelece isso também por meio de dados arqueológicos: “Both Ionian and Corinthian vases were exported to Etruria and Latium throughout the seventh century”¹⁰⁸

É certo que a influência grega trouxe enorme impacto para a sociedade etrusca desde o fim do século VII a.C. Para nós, pesquisadores modernos, a dimensão de tal impacto é mais evidente na cultura material,¹⁰⁹ e é possível perceber, com esse tipo de documentação, os reflexos da cultura helênica sobre os etruscos. Situações de atividades físicas, música, caça etc. – tão comuns no repertório iconográfico grego e familiares ao cotidiano da população das cidades gregas – são motivos representados, por exemplo, em painéis das tumbas de Augurs, dos Jogos Olímpicos e das Carruagens em Tarquinia e na Tumba do Macaco em Chiusi.¹¹⁰

Contudo, com relação à adoção da prática e da iconografia dos banquetes, a opinião de especialistas ainda é bastante divergente. Se para alguns trata-se de mais uma herança grega – posição que pode ser refutada pela datação das cenas etruscas relacionadas ao tema mais antigas –, para outros (a maioria) é um costume introduzido pelo contato com o Oriente. O que é consenso é que as representações de simposiastas em leitos são introduzidas na Etrúria por influência grega, transmitida, sobretudo, pelas cenas de vasos eubeus e jônicos, inicialmente, e posteriormente pelo grande número de cerâmica coríntia e ática que chega à Península Itálica. “Um dos principais costumes gregos adotados pela elite etrusca foi o de banquetear em camas com equipamento do tipo usado nos *sympósia* gregos. Nessas festas, os etruscos usavam vasos gregos para misturar e beber vinho e água ao estilo grego. Cópias etruscas de serviços de vinho, como recipientes para mistura, ânforas, jarros para água e taças para beber, foram feitos em grande quantidade em metal e também em cerâmica para atender a uma demanda crescente. (...) Durante o sexto e quinto séculos a.C. as tumbas de Tarquinia, Caere, Vulci e de outras grandes cidades foram recheadas com enormes quantidades de vasos ródios, coríntios, jônicos, lacônios e (após 500 a.C.) áticos.”¹¹¹

Ao buscarmos mais a fundo interpretações sobre os banquetes na Etrúria, encontramos elementos que garantem particularidades e, de certa forma, autonomia à prática e à iconografia das “refeições conjuntas” no mundo etrusco. Annette Rathje, estudiosa do tema, defende que, assim como os gregos, os etruscos tenham recebido o costume do banquete do Oriente Próximo, apontando os fenícios como agentes

105 Frederick Poulsen, *Etruscan Tomb Paintings: Their Subjects and Significance*.

106 Jean Macintosh Turfa, “International Contacts: Commerce, Trade, and Foreign Affairs”, p. 68.

107 Frederick Poulsen, *Etruscan Tomb Paintings: Their Subjects and Significance*, p. 7.

108 Jean Macintosh Turfa, “International Contacts: Commerce, Trade, and Foreign Affairs”, p. 70.

109 Marie-Françoise Briguet reúne um pequeno conjunto de objetos etruscos, desde a Idade do Bronze, e ao analisá-los como um *corpus* é evidente a marca grega, sobretudo após o século VI a.C. até o fim do período helenístico. “Etruscan art could not have developed without constant recourse to Greek ideas and to the language of Greek art.” In “Art”, p. 92.

110 Jean Macintosh Turfa, “International Contacts: Commerce, Trade, and Foreign Affairs”, p. 72.

111 Jean Macintosh Turfa, “International Contacts: Commerce, Trade, and Foreign Affairs”, p. 72. “One of the principal Greek customs adopted by the Etruscan elite was that of banqueting on couches, with equipment of the type used at Greek symposia. During this parties the Etruscans used Greek vases for mixing and drinking wine and water in the Greek style. Etruscan copies of wine services, such as mixing bowls, table amphorae, water jars, and drinking cup were made in large quantities in metal as well as pottery to meet a growing demand. (...) In the sixth and early fifth centuries B.C., the tombs of Tarquinia, Caere, Vulci, and the other major cities were filled with great quantities of Rhodian, Corinthian, Ionian, Laconian and (from about 500 B.C.) Attic vases.”

transculturais dessa difusão: “Eu argumentei (...) sobre o papel ativo dos fenícios na transmissão de itens luxuosos do Oriente para a Etrúria, sugiro agora que eles foram ativos na transmissão de ideias que conduziram à incorporação de costumes orientais na sociedade etrusca. As consequências do contato com o mundo exterior refletem-se em uma transformação interior da sociedade, o que pode ser identificado pela análise do material arqueológico das moradias e das tumbas”.¹¹²

Pretendemos discutir essas posições com a análise de alguns documentos materiais etruscos, buscando paralelos com a tradição iconográfica dos banquetes apresentada até agora.

A representação de banquete mais antiga na arte etrusca data de meados do século VII a.C. com a modelagem em terracota de uma figura humana sentada, tendo à sua frente uma mesa circular com vários tipos de alimentos. Em pé, um personagem em tamanho menor parece assistir ao primeiro. Há também uma grande cratera ao lado do atendente. Todo esse conjunto está sobre a tampa de uma urna funerária proveniente de Montescudario (atual cidade de Volterra), o que conduz à conclusão de tratar-se de um banquete funerário. O banqueteador está sentado, como ocorre ainda em pinturas de tumbas de Cerveteri e Chiusi datadas do século VII a.C.¹¹³

O mote iconográfico do banquete funerário na Etrúria retoma o esquema dos banquetes reais mesopotâmicos – também interpretados algumas vezes como cenas de caráter funerário com o morto sendo representado como o banqueteador. A presença de comida é outro elemento que pode ser associado às mais antigas representações de banquetes orientais, o que seria adotado também nos primórdios da iconografia grega do *sympósion*.

O estilo orientalizante é a inspiração para a decoração de várias tumbas do século VII a.C., conforme já mencionamos, como é o caso



Figura 28. Urna funerária de Montescudario em terracota, com representação de um banquete funerário. Datada de meados do século VII a.C., Firenze, Museo Archeologico.

da Tumba Campana em Vulci e da Tumba dos Touros em Corneto.¹¹⁴ Mas a adoção do estilo grego é bastante perceptível já no século VI a.C., sobretudo nas representações de banquetes. As cenas dos vasos – a mobília, a disposição e o gestual dos simposiastas – são transportadas para as paredes das tumbas; no entanto, são feitas adaptações ao estilo local. Os etruscos não copiaram “cegamente” modelos gregos, mas os usaram seletivamente de acordo com suas necessidades.¹¹⁵

Frisos decorativos de um edifício de Murlo (Poggio Civitate) são um exemplo da “amalgama” entre a tradição iconográfica do Oriente Próximo, da Grécia e a especificidade etrusca.¹¹⁶ Datado de cerca de 575 a.C., e considerado a representação

112 Annete Rahtje, “Banquet and Ideology. Some New Considerations About Banqueting at Poggio Civitate”, p. 96. “I have argued (...) about the active role of the Phoenicians in transmitting Oriental luxury items to Etruria, and I suggest now that they were active in the transmission of ideas that led to the incorporation of eastern customs in Etruscan society. The consequences of contact with the outer world are reflected in an interior transformation of society, which can be identified by analyzing the archaeological materials from dwellings as well as from tombs”.

113 Larissa Bonfante, “Daily Life and Afterlife”, p. 233.

114 Para descrição detalhada dos painéis dessas tumbas e de seus elementos identificados como sendo de influência oriental ver Frederick Poulsen, *Etruscan Tomb Paintings: Their Subjects and Significance*, pp. 7-10.

115 Jocelyn Penny Small. “Eat, Drink, and Be Merry”, p. 87.

116 Annete Rahtje, “Banquet and Ideology. Some New Considerations About Banqueting at Poggio Civitate”, p. 97.



Figura 29. Réplica do friso de Murlo (Poggio Civitate) em terracota com cena de banquete. 580-575 a.C.

mais antiga, com elementos que se tornaram “padrão” para representações posteriores, o exemplar apresentado na figura 29 traz uma cena com traços “clássicos” dos banquetes arcaicos na imagética vascular grega, com os simposiastas deitados em leitos, cercados por atendentes e pelas características mesas baixas com alimentos. Nesse caso, há ainda animais – provavelmente cachorros – sob as mesas, da mesma maneira que ocorre na cerâmica coríntia do início do século VI a.C.

Identificar os personagens nesse relevo não é tarefa das mais fáceis. É possível perceber dois leitos ocupados por duas pessoas cada um e distinguir recipientes semicirculares em suas mãos. Pessoas em pé podem ser interpretadas como atendentes; inclusive uma delas está entre os dois leitos, onde há um grande vaso globular disposto sobre um suporte – provavelmente uma cratera de onde o vinho é servido aos banqueteadores. A questão mais polêmica dos banquetes na Etrúria – a participação de mulheres da família e esposas – é um fator que não pode ser discutido com certeza a partir desse friso. A indicação mais provável de gênero de um personagem é identificada na segunda figura do leito à esquerda: ela segura uma flor e tem um perfil singular, que pode ser indicativo de seios.¹¹⁷ Annette Rathje arrisca afirmar que se trata de um casal em cada leito, segurando recipientes para bebidas.

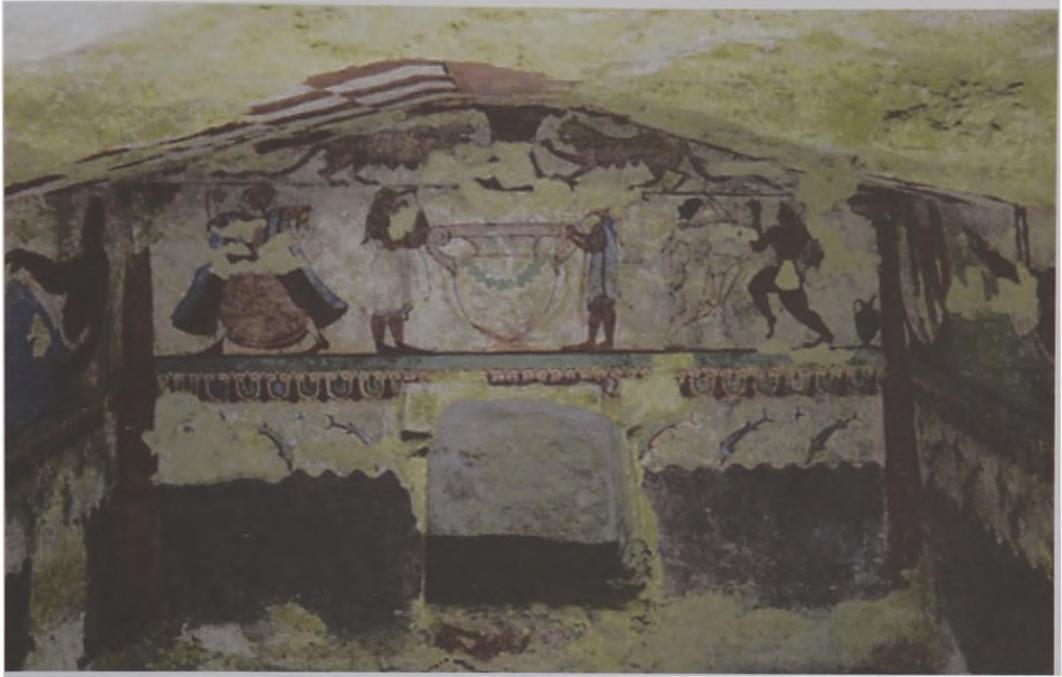
Esse friso faz parte de um conjunto com outros três motivos temáticos – uma cena de assembleia, uma de corrida de cavalos e outra de procissão. Para Rathje, são temas selecionados para refletir a ideologia de uma elite e, de

certa forma, promover as pessoas que estavam relacionadas ao edifício.¹¹⁸ Por essa razão, a figura de uma mulher na mais antiga representação de simposiastas reclinados é discutida à exaustão por Jocelyn Penny Small e Annette Rathje (e a retomaremos mais tarde). No entanto, se o friso de Murlo for comparado aos vasos gregos – jônios e coríntios sobretudo – do mesmo período, é possível perceber uma grande semelhança, inclusive na presença feminina. Outro elemento que aproxima esses objetos é o detalhamento da mobília representada e sua disposição espacial. Os leitos são cuidadosamente trabalhados pelo artesão, que modela seus contornos com grande detalhamento e até mesmo os traveseiros podem ser identificados.

Pouco posterior, a representação de uma das paredes da Tomba delle Leonesse traz um outro modelo de banquete. Na parede “dos fundos”, a composição está dividida em dois frisos: no inferior, volutas e golfinhos, e no superior, músicos, dançarinos e uma enorme cratera que ocupa exatamente o centro da cena. As mulheres (na extrema esquerda e a segunda figura da direita para a esquerda) são representadas em cores mais claras do que os homens. A primeira toca *krótalla* e a outra, com roupas transparentes, executa passos de dança com um homem nu. A cratera está decorada com folhas e é cercada por dois músicos, um com uma lira e o outro com flautas. Além disso, há uma pequena enócoa (talvez para retirar o vinho do grande vaso) no canto direito da cena. A “narrativa” prossegue na parede lateral direita com um homem com o tronco

117 Jocelyn Penny Small. “Eat, Drink, and Be Merry”, p. 87.

118 Annette Rathje, “Banquet and Ideology. Some New Considerations About Banqueting at Poggio Civitate”, p. 95.



Figuras 30 e 31. Tumba delle Leonesse, Tarquínia, datada de final do século VI a.C. Parede dos fundos (foto) e detalhe da parede direita (foto de reprodução).

despido posicionado sobre um leito. Apoiado em almofadas, ele está segurando uma taça com a mão esquerda e estende o braço direito para sua frente. Para Poulsen, trata-se claramente de uma cena de banquete e bebedeira em homenagem ao morto, representado em toda a glória do simposiasta,¹¹⁹ que retoma, de certa forma, a imponência dada pelo artesão a Assurbanipal no relevo do Museu Britânico (figura 7).

Aliás, o tema dos banquetes fúnebres é justamente o mote da iconografia etrusca nesse campo. Se na Grécia os *sympósia* são um tema frequente em vasos e relevos, na Etrúria, seu suporte por excelência são as paredes de túmulos de pessoas abastadas. Nesse sentido, é difícil não fazer associações dos banquetes com ritos funerários, mas também é possível vislumbrar aspectos cotidianos nessas representações, a figura feminina é um fator que chama muito a atenção dos estudiosos, justamente por ser o ponto principal de diferenciação com a tradição grega. Trata-se de um consenso quase geral entre os helenistas que no mundo grego (ao menos em Atenas, de onde provém a maior parte da documentação relacionada ao tema dos *sympósia*) as mulheres “cidadãs” – esposas, filhas, mães etc. de cidadãos – não frequentavam os banquetes, sendo esse um momento masculino. As mulheres presentes seriam prostitutas, musicistas, dançarinas e atendentes que participavam do evento apenas para garantir o conforto e o prazer masculinos. Já na Etrúria, a iconografia dos banquetes ganha um caráter mais “familiar”, com representações de mulheres sempre vestidas e “decorosas” nas palavras de Jocelyn Penny Small. As pinturas de casais em banquetes em tumbas – muitas vezes de uso familiar – colaboram para interpretações que relacionam os personagens a uma mesma família, muitas vezes como marido e esposa.¹²⁰ Os que defendem essa linha interpretativa baseiam-se em ainda passagens literárias da tradição grega, como a de Ateneu de Náucratis citando Teopompo, que ironizam os etruscos por seu costume “condenável” de permitir que as mulheres de sua família participassem de *sympósia* ao lado de homens, fossem da família ou desconhecidos.¹²¹

Para Larissa Bonfante, essa seria a grande diferença das representações de banquetes etruscos em relação aos gregos. Apesar de terem adotado a estética grega, difundida sobretudo pelos vasos decorados, os sentidos foram ressignificados e adaptados à ideologia local.¹²² A disposição dos casais no leito e a organização espacial dos móveis e demais personagens é bastante similar ao modelo grego, mas as linhas interpretativas dos especialistas recaem sempre sobre o caráter familiar dos momentos representados.

No caso da Tomba dei Leopardi (figuras 32 e 33) essa semelhança estética é extremamente óbvia. Dois leitos, cada um acomodando um casal com seus recipientes para bebida, e no centro um atendente com uma enócoa para servi-los: desde a simetria da composição até o gestual, as coroas e vestimentas dos simposiastas, tudo remete ao esquema “clássico” do banquete grego. Na parede lateral, dois músicos e um outro rapaz com uma taça na mão fornecem os sons da lira e da flauta ao grupo sobre as *klînai*.

O homem representado no leito da direita mostra à sua companheira um ovo, que segura entre o polegar e o indicador. Esse é outro elemento que particulariza a iconografia etrusca. Pessoas com ovos aparecem também nas pinturas de outras tumbas, como a Tomba del Triclinio, a Tomba del Letto Funebre, a Tomba della Pulcella, a Tomba degli Scudi, entre outras, e cascas de ovos foram ainda encontradas em várias outras tumbas. As interpretações divergem bastante para indicar um sentido para esse símbolo nas tumbas. Poulsen acredita ser uma referência a uma espécie de oferenda em homenagem ao morto,¹²³ já Penny Small busca explicações relacionadas ao consumo de comida durante o banquete de maneira geral, e não apenas em ocasiões fúnebres. Para esta autora, haveria uma representação simultânea do *déipnon* e do momento de consumo de vinho acompanhado de música, o que poderia indicar que na prática os costumes gregos não fossem seguidos tão rigidamente entre os etruscos.¹²⁴ Mas vale ressaltar que, poucas décadas antes, vasos coríntios apresentavam cenas de simposiastas nas *klînai* segurando taças e outros recipientes cercados por mesas com alimentos (ver figuras 21 e 22); a

119 Frederick Poulsen, *Etruscan Tomb Paintings: Their Subjects and Significance*, p. 19.

120 Jocelyn Penny Small. “Eat, Drink, and Be Merry”, p. 87.

121 Ateneu, *Deipnosophistae*, 12.517e

122 Larissa Bonfante, “The Women of Etruria”, pp. 230-231.

123 Frederick Poulsen, *Etruscan Tomb Paintings: Their Subjects and Significance*, p. 31.

124 Jocelyn Penny Small, “Eat, Drink, and Be Merry”, p. 86.



Figuras 32 e 33. Tomba dei Leopardi, Tarquínia, datada de cerca de 520 a.C.



Figura 34. Tomba degli Scudi, Tarquínia. Último quartel do século V a.C.

definição dos momentos representados nas cenas nem sempre é clara, ou as atividades pudessem talvez ser concomitantes, mesmo na prática.

Assim como os vasos gregos, as tumbas etruscas podem também ser datadas por seu estilo. Embora o mote central permaneça com incríveis semelhanças, nos dois casos pode-se identificar preferências por recortes temáticos, por cores, gestos, expressões, como uma “moda” entre as diferentes gerações. O painel da Tomba degli Scudi (figura 34), por exemplo, é datado do final do século V a.C., e é possível traçar uma aproximação entre o estilo dessa tumba e o de vasos áticos a ela contemporâneos. Mais uma vez, há um casal sobre um leito, e à esquerda deles dois músicos, novamente com lira e flauta, tocam seus instrumentos. O homem, com a cabeça enfeitada por uma coroa, está segurando uma taça com a mão esquerda e tem o braço direito apoiado no ombro de sua companheira – de acordo com a vaga dos estudos etruscos, sua esposa. Os traços e a disposição dos personagens é bastante similar à organização estética dos vasos clássicos mais tardios, como veremos no capítulo 5.

Esse modelo iconográfico dos banquetes perdura ainda por mais alguns séculos, ganhando novos contornos, novos elementos, novas leituras da

sociedade romana. A permanência é evidente não apenas nas representações artísticas, mas também nas formas dos recipientes usados para misturar, servir e consumir o vinho, no mobiliário destinado a acomodar os simposiastas, e mesmo na nomenclatura desses objetos, como se pode perceber pela estreita relação linguística entre a palavra grega *klíne* e a latina *triclinium*. Os banquetes, formas rituais de alimentação e convivialidade, formam uma tradição muito longa, com elementos que permanecem nas sociedades da Mesopotâmia e do Mediterrâneo por mais de dois mil anos. No caso etrusco, “estamos de fato lidando com uma forte influência tanto da Grécia quanto do Oriente Próximo no fenômeno do banquete, com relação não apenas aos objetos usados, mas também à ideologia do banquete”.¹²⁵ Essa relação da prática dos banquetes com o Oriente pode também ser percebida em outros tipos e documentos como veremos a seguir.

125 Annette Rathje, “The Homeric Banquet in Central Italy”, p. 282. “We are in fact dealing with a strong influence from both Greece and Near East on the phenomenon of the banquet, with regard not only to the objects used as feasts but also to the ideology of the banquet”.

3. Vinho, comidas, luxo: a literatura sobre os banquetes

Assim como se pode pensar em uma tradição iconográfica do motivo dos banquetes por um longo período cronológico e uma extensa geografia, a literatura sobre essa prática também tem sua “tradição”, que culmina com a inauguração de gêneros estritamente relacionados ao *sympósion*, como a poesia simpótica e muitos dos diálogos filosóficos da Atenas clássica. No mundo grego, os textos homéricos já fazem menção a banquetes e o caminho literário desse tema é longo e variado, perdurando até a ocupação romana, com autores como Ateneu de Náucratis, que, no século I d.C., retoma vários autores gregos de períodos anteriores numa extensa obra sobre o mundo dos *sympósia*, unindo reflexões sobre gastronomia, relacionamento com mulheres, prostituição, filosofia, poesia etc.

Da mesma forma que consideramos importante ampliar os horizontes do trabalho com a iconografia do banquete ático buscando compreender sua “história”, suas relações com outras culturas, seus percursos e desdobramentos, propomos aqui um olhar panorâmico sobre alguns textos marcantes que tratam, de múltiplas formas, de banquetes. Para pensar na sociedade ateniense do final do período arcaico e início do clássico – nosso foco nesse estudo e na constituição e análise do *corpus* – é importante considerar um espectro de análises mais amplo, do contrário, corremos o risco de não compreender ou interpretar apenas parcialmente aspectos dessa cultura. No caso dos banquetes, já argumentamos anteriormente que essa prática é tida, muitas vezes, como uma bandeira da identidade ateniense, e que quase sempre os estudos sobre o assunto seguem um recorte espaço-temporal bastante pequeno. Isso exclui toda a tradição que percorremos há pouco e descarta interessantes possibilidades de comparação e análise que podem enriquecer sobremaneira os trabalhos sobre os *sympósia*.

As imagens, como cultura material, circulam, “se mostram” e também têm um papel ativo na construção dos comportamentos. No caso da iconografia dos *sympósia* áticos, as imagens podem ter moldado práticas e mesmo levado à adoção de novos hábitos e costumes e a relação desse imaginário iconográfico com a literatura sobre *sympósion* produzida pela sociedade ática não pode ser descartada. Escolhemos alguns textos representativos do repertório de textos antigos

que conhecemos hoje para pensar a respeito dos percursos da representação dos banquetes por meio das “palavras”, e avaliar como as escolhas literárias relacionam-se com o mundo das imagens.

A referência mais antiga a um banquete com participantes acomodados em leitos é uma passagem do livro do profeta bíblico Amós no Antigo Testamento. O livro de Amós é datado de meados do século VIII a.C., e essa datação é estabelecida pelo período de reinado de personagens mencionados em suas profecias e oráculos: o rei Jerobão II em Israel (787-747) e o rei Ozias em Judá (781-740). Para os estudiosos do texto bíblico, as referências de Amós aos banquetes seria uma crítica aos hábitos luxuosos e indolentes adotados pelas pessoas de Samaria, a quem prega. Originário de Judá, o profeta “recebe ordem” de pregar para o reino de Israel, especificamente na Samaria, onde crescia o consumo de mercadorias de luxo por uma classe social recentemente endinheirada.

“Como o pastor arranca da goela do leão duas patas ou um pedaço de orelha, assim é que serão arrancados os filhos de Israel,

essa gente instalada em Samaria, na fofura de um divã, no conforto do leito.” (3,12)

(...)

“Por querer retardar o dia do desastre, apressais o reino da violência.

Recostados em leitos de marfim, estirados em divãs,

regalam-se com carneiros novos, e com vitelos escolhidos nos currais; improvisam ao som da harpa,

cantando, como David, suas próprias melodias,

bebem vinho em taças

e perfumam-se com o óleo das primícias, mas de modo algum se atormentam com

a ruína de José.” (6,3-6)¹²⁶

Amós descreve um luxuoso estilo de banquete, relacionado a formas de comer e de beber, ao uso de óleos aromáticos, à diversão

126 Os trechos do Antigo Testamento são reproduzidos da tradução apresentada na *Bíblia: tradução ecumênica*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

proporcionada por música e poesia, o que não é muito distante das práticas que se consolidam no mundo grego.¹²⁷ Na tradição hebraica antiga, os banquetes desenrolavam-se com refeições servidas a pessoas *sentadas*; e esse texto cria uma nova imagem para a prática, que, no caso, é associada a um novo hábito de luxo da aristocracia – e veemente condenado pelo profeta.

O conteúdo do livro de Amós é associado, por muitos pesquisadores, às descobertas de leitos de marfim e outros leitos luxuosos que compõem o rico equipamento funerário aristocrático¹²⁸ encontrado em tumbas da realeza datadas do mesmo período, em várias regiões da Ásia Menor, inclusive na cidade de Salamina. Além disso, marca um vocabulário específico para indicar banquetes com convivas em posição deitada ou reclinada, como indica Hartmut Matthäus: “O termo *marzea*^h no texto de Amós, um termo já conhecido em Ugarit no segundo milênio, descreve uma organização social bem definida, (...) traduzido por θίασος. Ἐταιρία deve ter sido outro equivalente grego”¹²⁹

Ainda no Antigo Testamento, há outros livros mais tardios que mencionam banquetes. Um deles é o de Judite, que trata do cerco a uma pequena cidade da Palestina, Betúlia, cuja posição comandava o acesso ao resto do país e a Jerusalém. Judite nos é apresentada como uma virtuosa senhora viúva da pequena cidade que, de certa maneira, encarna uma mártir ao se dirigir ao acampamento do exército inimigo que cercava Betúlia. Com sua beleza, ela seduz o comandante das tropas, Holofernes, e, durante um banquete, ela arma um estratagema: após a embriaguez do homem, corta-lhe a cabeça.

O autor do livro, bem como a data precisa de sua produção, é desconhecido, mas costuma-se localizá-lo no início do século IV a.C.. O texto

de Judite não é entendido como uma narrativa histórica, mas sim como uma “composição livre”, cuja proposta é ilustrar um ensinamento de fundo religioso.

No primeiro trecho do livro, “Guerra entre Nabucodonosor e Arfaxade”, é narrada a movimentação do exército do rei babilônico pela região de Jerusalém até o Egito. A crítica ao exército de Nabucodonosor pode ser percebida já no fim dessa primeira passagem, e o ataque é justamente ao comportamento desleixado dos guerreiros, que permaneciam “repousando e banquetando-se” (1,16) durante o período de cerco a Nínive.

O encontro de Judite com o comandante do exército que cerca sua cidade é descrito em uma passagem intitulada modernamente de “O banquete de Holofernes” (12,10-13,10). Não se trata aqui de um banquete como prática social cívica, mas de uma refeição comunal realizada dentro das possibilidades materiais oferecidas por um acampamento militar: a refeição é servida em uma tenda, e os participantes do banquete comem deitados no chão, sobre peles.

“No quarto dia, Holofernes deu um banquete só para seus servos, não enviando convite a nenhum de seus funcionários. (...) Sua escrava entrou e estendeu para ela, no chão e diante de Holofernes, as peles que recebera de Bagoas (...), a fim de comer reclinada sobre elas. Judite entrou e se estendeu por terra.” (12, 10-15)

A atitude de Judite é associada, muitas vezes, ao comportamento de prostitutas em banquetes. Aliás, o convite de Holofernes para que “essa hebreia” participe do banquete é justificado pela seguinte explicação: “Pois seria uma vergonha para nós deixar de lado tal mulher sem ter relações com ela. Se não a atrairmos, caçará de nós” (12,12). A aproximação de banquete e prostituição nos textos bíblicos é também o mote de um trecho do livro de Ezequiel,¹³⁰ e terá ainda uma conotação semelhante em Ester.

130 “Depois, te reclinaste num leito luxuoso; na frente, havia uma mesa preparada, onde havias posto meu incenso e meu óleo. Ouvia-se o ruído de uma multidão animada, despreocupada. A estes juntou-se uma grande quantidade de homens vindos de todos os pontos do deserto. Depositavam braceletes nas mãos das mulheres e uma esplêndida coroa em suas cabeças.” (23,41-42).

127 Hartmut Matthäus, “The Greek Symposion and the Near East. Chronology and Mechanisms of Cultural Transfer”, p. 257.

128 Annete Rahtje, “Banquet and Ideology. Some New Considerations About Banqueting at Poggio Civitate”, p. 97.

129 Hartmut Matthäus, “The Greek Symposion and the Near East. Chronology and Mechanisms of Cultural Transfer”, p. 257. “The term *marzea*^h in Amos’ text, a term already known in 2nd millennium Ugarit, describes a well-defined social organizations, (...) it is translated with θίασος. Ἐταιρία might have been another Greek equivalent”.

O livro de Ester narra a história de uma jovem de origem judaica que se torna rainha da Pérsia. Mais tardio, esse livro é datado do período helenístico, já no final do século II a.C., apesar de se referir a um período anterior, e deve ter sido escrito na Mesopotâmia, pelo tom adotado e pelas informações que apresenta. É um livro curioso, que nunca fala de “Deus” e no qual tudo parece se resolver pela força e pela astúcia, sobretudo de Ester. São várias as passagens com menções a banquetes, com formas específicas e realizados por razões diversas. As referências ao longo do livro, e trazem uma descrição detalhada do luxo que compunha o cenário da reunião festiva. Toda a pompa da ocasião relatada é o ponto mais interessante da descrição, principalmente porque mostra-nos um pouco do imaginário sobre os banquetes mesopotâmicos do século V a.C. no período helenístico.

“Depois desse período, o rei organizou um banquete de sete dias, no pátio do jardim do palácio, para todas as pessoas que se encontravam em Susa-a-Cidadela, desde a mais importante até a mais humilde. Renda, musselina, púrpura estavam atadas por cordões de linho e escarlata e anéis de prata e colunas de alabastro; havia divãs de ouro e de prata sobre um pavimento de jade, de alabastro, de nácar e de azeviche. Servia-se a bebida em taças de ouro, todas de formas diferentes; e o vinho do reino corria abundante, regidamente. A regra era beber sem constrangimento, pois o rei ordenara a todos os mordomos que atendessem à vontade de cada um. Vashti, a rainha, tinha também organizado um banquete para as mulheres do palácio real do rei Xerxes.

No sétimo dia, o rei estava alegre por causa do vinho. (1,5-9)

Após esse episódio, Xerxes ordena a Vashti que venha a sua presença, no entanto, a rainha se recusa a cumprir tal ordem. O rei, então, é convencido do perigo da desobediência de sua esposa, “pois a conduta da rainha chegará ao conhecimento de todas as mulheres, levando-as a desprezar seus maridos” (1,17), e Vashti é destituída do título de rainha. Inicia-se, dessa forma, no harém de Susa-a-Cidadela a busca por “jovens lindas e virgens” (2,3). Justamente nesse local, encontra-se Ester, que não havia revelado sua origem hebraica. Ela é, assim, coroada rainha após conquistar o rei.

É no momento da chegada de Ester ao palácio de Xerxes, após passar 12 meses em preparação no harém, que o rei oferece outro banquete (2,18). Em meio a um enredo de traições e conspirações, Ester e seu primo e tutor auxiliam o rei a descobrir os inimigos que o cercavam, e a narrativa encontra um final feliz para Xerxes e sua esposa, com perdão dos judeus por influência da rainha. E nessa intrincada trama, questões políticas são decididas em banquetes: por exemplo, em 5,4-6; 7,7-10; 9,22. Nesses casos, as reuniões são organizadas em salas especialmente preparadas com mobília específica, como divãs. Ester participa dessas ocasiões, mas Xerxes repreende duramente um de seus ministros que ousa sentar-se no divã que a rainha ocupava.

No mundo grego, desde o início da tradição literária, ainda com os textos homéricos, diferentes festividades que reúnem amigos (ou inimigos) para refeições com propósitos políticos são retratados nos textos. Na *Odisseia*, estritamente, não há nenhum *sympósion* nos moldes como a prática é concebida nos períodos arcaico ou clássico, mas há uma profusão de trechos relacionados aos aspectos morais de “comer e beber junto”, que seria, no contexto do banquete, uma reprodução em um microcosmo dos comportamentos de civilidade esperados em uma sociedade. Dessa forma, como quer W. J. Slater, pode-se entender, em alguns trechos da *Odisseia*, alguns valores éticos dos *sympósia*.¹³¹

Nos banquetes descritos na *Odisseia* chama a atenção a participação de mulheres em eventos muitas vezes de caráter essencialmente político, com assuntos relacionados, de maneira tradicional, ao campo de atuação masculina. No caso do banquete oferecido no palácio de Menelau após seu retorno de Troia com Helena é justamente a esposa quem usa a reunião do jantar festivo de maneira política para tentar reconstruir sua reputação, reafirmando sua lealdade ao marido e buscando desfazer a imagem de adúltera (4, 219-64). Outras mulheres são apresentadas também em banquetes, como Arete, que preside o evento junto com seu marido (7, 136-43) ou Nausícaa, que participa do jantar oferecido a Odisseu (8, 457-62).¹³²

O *sympósion* privado na Grécia arcaica ganha certos contornos, ao menos na opinião dos

131 W. J. Slater, “Symptotic Ethics in the *Odyssey*”, p. 213.

132 Joan Burton, “Women’s Commensality in the Ancient Greek World”, pp. 144-145.

estudiosos modernos, que o consolidam como uma instituição. Como evento importante de *hetaireiai* – grupos de “companheiros” relacionados pela amizade, por relações políticas etc. –, o banquete desenrolava-se em ambiente privado, geralmente na residência de algum dos membros do grupo, e consistia de conversas, comportamentos e diversões “ritualizados”. Enquanto bebem vinho (devidamente temperado com água), os simposiastas discutem assuntos de ordem política, filosófica e pessoal, cantam, escutam – e, por vezes, recitam – poesia, divertem-se com apresentações musicais, de dança ou mesmo engajando-se em atividades sexuais.

De certa forma, inicia-se já no período arcaico uma tradição textual que contribui para consolidar a imagem do “*sympósion*-modelo” grego e surge mesmo um gênero literário relacionado aos banquetes: a poesia elegíaca. Não pretendemos nos aprofundar nas complicadas questões linguísticas da poesia grega, mas explicar um pouco do contexto de “surgimento” dos versos elegíacos e as formas como “entram” nas reuniões privadas do *sympósion* podem ser interessantes para construir ferramentas para uma interpretação das imagens vasculares áticas.

Esses poemas chegaram até o período moderno de maneira extremamente lacunar, por manuscritos incompletos ou mencionados de forma parcial por autores mais tardios; contudo, mesmo assim, pode-se perceber uma concentração de temas relacionados à condição cívica de pertencimento a um grupo, a uma sociedade. São poemas compostos para serem “interpretados” durante os banquetes. Interpretados porque há fortes indícios de que os textos com métrica ritmada eram cantados acompanhando-se o som de flautas.¹³³ O próprio Teógnis, um dos poetas arcaicos do qual se tem uma quantidade significativa de versos, descreve o banquete como o lugar em que sua poesia seria cantada. Cantos e modos formalizados de discurso seriam um código de comportamento que indica o pertencimento a um grupo, o que é bastante

útil aos propósitos da *hetaireia*.¹³⁴ Desse modo, a elegíaca arcaica cantada ao som do *aulós* em grupo seria um importante fator de identidade, pelo compartilhamento do mesmo poema, com o mesmo tema de interesse; o discurso poético no *sympósion* aparece fechado e codificado, mas totalmente compreensível aos iguais, membros do mesmo grupo.

Os temas dos poemas de Alceu, Arquíloco, Anacreonte, Teógnis, Baquírides, entre outros, giram em torno de assuntos variados. E. L. Bowie acredita numa possível origem derivada dos hexâmetros épicos para os trechos de exortação e reflexão,¹³⁵ mas o leque temático é muito mais amplo. Questões políticas, filosóficas e militares são discutidas em metáforas sobre o microcosmo do *sympósion*, como no poema atribuído a Eueno (493-96):

“Você também fala melhor quando você permanece ao redor da cratera, prevenindo as provocações de um para outro, aproveitando bastante a companhia, de um e de todos ao mesmo tempo; assim o *sympósion* não ocorre sem alegria.”¹³⁶

Temas de exortação cívica, de guerras, da bravura do guerreiro, da lealdade aos companheiros são frequentes. Há ainda poemas de cunho humorístico, como a famosa relação de mulheres proposta por Simônides de Amorgos, no século VII a.C.. O poeta faz uma dura crítica, mas bem-humorada – ao menos do ponto de vista masculino – ao comportamento feminino, associando as mulheres a características (negativas) de animais como cachorra, macaca, porca, burra... A única “espécie” feminina que se salva, segundo Simônides, seria a abelha, trabalhadora, quieta, obediente. A poesia simpótica trata também, por vezes, de assuntos como casamento, traição, sedução das cortesãs.

A poesia elegíaca “permanece” na literatura grega por longo período. Na época clássica, é retomada, intertextualmente, em vários contextos: na comédia, por personagens que

133 Eva Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece*, p. 216; E. L. Bowie, “Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival”, p. 14. Para argumentos contrários à associação da poesia elegíaca à música: David A. Campbell, “Flutes and Elegiac Couplets”.

134 Eva Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece*, p. 216.

135 E. L. Bowie, “Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival”, p. 14.

136 Tradução baseada no trecho apresentado por Eva Stehle e nos comentários da autora para sua tradução para o inglês. *Performance and Gender in Ancient Greece*, p. 223.

declamam trechos da poesia arcaica; aedos e simposiastas retomam passagens famosas de poetas elegíacos; e mesmo em tratados abrangentes, como o de Ateneu, escrito vários séculos mais tarde. É o caso do Sócrates de Xenofonte, que cita um trecho de Teógnis, enfatizando o nome do poeta (Xenofonte, *Banquete*, 2.4).

O fim do século VI e o século V a.C. marcam os anos mais intensos da produção vascular ática com cenas de banquete. Esse tema permanece como um traço da identidade da sociedade local desde o período das tiranias até a transição para a democracia, e ao longo de vários conflitos enfrentados por Atenas, e assume diferentes particularidades ao longo do tempo. Não surpreende, então, que a produção literária ateniense dos séculos V e IV a.C. construa, com palavras, imagens bastante semelhantes àquelas criadas pelos artesãos sobre as superfícies dos vasos. Mesmo os textos filosóficos de Platão e Xenofonte, do século IV, parecem, em muitos sentidos, ser falados num cenário saído dos vasos de figuras vermelhas.

Escrevendo na forma de diálogo, tanto Platão como Xenofonte escolheram o *sympósion* como o cenário ficcional em que o protagonista Sócrates “conduz” a um debate filosófico. Nesse gênero literário, os diálogos simpóticos diferenciam-se dos demais diálogos filosóficos justamente pelo local onde supostamente acontecem, pois tal cenário permite aos personagens “atuarem” em um contexto diferenciado. “They adopt the relaxed atmosphere of this background, the agreeable tone and nature of the topics discussed, the variety of different voices, and that perfect blend of discipline and freedom which guides the course of the conversation and of events, and which always leaves an opening for something unexpected or spontaneous to happen.”¹³⁷

O *Banquete* de Xenofonte ilustra isso didaticamente, mesmo pela estrutura do texto, que inicia de maneira quase descritiva, situando para o leitor os personagens, sua disposição no espaço simpótico e a organização do “passo a passo” do evento. Sócrates é conduzido a um banquete oferecido na casa de Cálías em homenagem à vitória de Autólico nos jogos panatenaicos, e é nesse ambiente em que se

misturam música, vinho, apresentações de dança que o filósofo discute, à sua maneira socrática, assuntos sobre a vida dos cidadãos abastados. Para nossos propósitos, os comentários sobre as atividades desenvolvidas durante o banquete são o elemento mais interessante dessa obra, especialmente as passagens iniciais que relatam a participação de uma jovem música e de uma dançarina que, acompanhadas por um menino, têm a função de entreter os convidados de Calias.¹³⁸

“Quando a mesa foi removida e os convidados já tinham feito as libações e cantado um hino, um siracusano entrou para garantir entretenimento. Ele tinha com ele uma excelente *aulétris*,¹³⁹ uma outra que era dançarina acrobática e um menino muito bonito, que tanto tocava a cítara quanto dançava muito bem. O siracusano ganhava dinheiro exibindo a performance como espetáculo. Eles então tocaram para os convivas, a menina sua flauta e o menino a cítara, e as duas performances garantiram grande prazer. Assim, Sócrates disse: ‘Você é realmente um anfitrião perfeito, Cálías. Você não apenas nos serviu um jantar irrepreensível como também nos oferece a visão e os sons mais encantadores’.” (Xenofonte, *Banquete*, 2,1-2)

As apresentações de música e dança têm uma função mais importante do que meramente indicar que no *sympósion* havia esse tipo de diversão; essas passagens desempenham o papel de ritmar a narrativa, abrindo a oportunidade para que assuntos socráticos sejam introduzidos. Um pouco mais adiante, a apresentação continua e Sócrates anuncia: “Eu vejo que esta dançarina toma sua posição, e que lhe trazem alguns arcos” (2, 7). E, assim, chama a atenção dos demais companheiros para um outro número:

“Nesse momento, a outra menina começou a tocar sua flauta para a dançarina,

138 A tradução deste e dos demais trechos de Xenofonte é nossa, com base no texto em grego estabelecido por Pierre Chambry em *Anabase. Banquet. Economique de la chasse. République. Les Lacédémoniens. République des Athéniens*; em sua tradução para o francês, e também na tradução em língua inglesa de Hugh Tredennick e Robin Waterfield em *Conversations of Socrates*.

139 Em grego, αὐλητρίδα.

137 Alessandra Lukinovich, “The Play of Reflection between Literary Form and the Sympotic Theme in the *Deipnosophistae* of Athenaeus”, p. 264.

e um jovem ao lado da dançarina, passava-lhe os arcos, até que ela tivesse 12 deles. Ela os pegou e, enquanto dançava, jogava-os girando para o ar, cuidando de jogá-los a uma altura apropriada para que os pudesse pegar de volta no ritmo da música.” (2,8)

E essa demonstração de destreza inspira Sócrates a comentar uma questão polêmica com seus companheiros: a capacidade das mulheres, que não são necessariamente seres inferiores, pois é possível ensiná-las várias coisas, inclusive as virtudes. Elas não têm menos habilidade natural do que os homens, argumenta o filósofo, contudo falta-lhes raciocínio e força física (2,9). Logo após essa breve pausa que apenas introduz um assunto aleatório, Xenofonte retorna à descrição do cenário, enfatizando as atividades das pessoas que estão no *sympósion* apenas como coadjuvantes para divertir os personagens principais, que assistem a tudo reclinados nos divãs.

“A seguir, um círculo com lâminas de espada foi trazido ao recinto, e a dançarina dava cambalhotas passando pelo arco, indo e voltando, para espanto de quem observava, pois estavam com medo de que ela pudesse sofrer algum infortúnio. Ela, contudo, passou pela performance com grande confiança e em segurança.” (2,11)

Felipe, um *ákletos* que chega à casa de Cálías sem ser convidado logo no início do relato, aproveita as apresentações para ganhar a atenção dos convivas com suas paródias atrapalhadas das habilidosas performances dos dançarinos e músicos comandados pelo siracusano. Apesar de serem engraçadas e divertirem os simposiastas, o desempenho de Felipe contribui para aumentar ainda mais a admiração dos presentes pelos artistas. E, justamente um dos comentários elogiosos a esse respeito, garante a deixa para que Sócrates expresse mais uma vez sua opinião, reproduzindo, numa metáfora com a realidade presente do banquete, sua visão mais ampla acerca do funcionamento da sociedade.

“Sócrates interferiu mais uma vez. ‘Essas pessoas, senhores’, disse ele, ‘mostram que são capazes de nos garantir prazer, mas eu tenho certeza de que nós acreditamos sermos superiores a eles. Não será vergonha para nós, todavia, se, enquanto estamos aqui juntos, nem mesmo tentarmos dar prazer um ao outro?’” (3,2)

Essa e outras opiniões sobre a virtude esperada dos homens bem-nascidos, como o elogio de Sócrates às propriedades do vinho e a seu consumo moderado, “encerram” a primeira parte do texto, e abrem o extenso diálogo e as disputas que seguem até o final do texto. E essa é a mesma tônica do *Banquete* de Platão, em que os simposiastas, reunidos na casa de Agatão, um poeta que comemora sua vitória no concurso de tragédias, lançam uns aos outros o desafio de discorrer sobre o amor.

Na obra de Platão, ainda de maneira mais forte do que na de Xenofonte, o banquete é marcadamente um recurso que permite que os discursos filosóficos se desenrolem; é ainda o cenário ideal para o tema proposto – o amor. As referências à estrutura do *sympósion* ocorrem apenas no início da obra, pois logo os participantes decidem dispensar os “tradicionais divertimentos” para engajarem-se nos debates:

“Depois disso (...) reclinou-se Sócrates e jantou como os outros; fizeram então libações e, depois dos hinos ao deus e dos ritos de costume, voltam-se à bebida. Pausânias então começa a falar mais ou menos assim: Bem, senhores, qual o modo mais cômodo de bebermos? Eu por mim digo-vos que estou muito indisposto com a bebedeira de ontem, e preciso tomar fôlego” (176a)

“Como então, continuou Erixímaco, é isso que se decide, beber cada um o que quiser, sem que nada seja forçado, o que sugiro então é que mandemos embora a flautista, e que ela vá flautear para si mesma, ou para as mulheres lá dentro; quanto a nós, com discursos devemos fazer nossa reunião hoje; e que discursos – eis o que, se vos apraz, desejo propor-vos” (176e)¹⁴⁰

Séculos mais tarde, o tema dos banquetes surge novamente na literatura de língua grega, seja como mote central de *Os sofistas no jantar* de Ateneu ou como elemento secundário do enredo satírico da vida das cortesãs apresentadas por Luciano e Alcifronte.

Luciano nasceu em Samósata, por volta do ano 125, era provavelmente de origem semita, e suas biografias relatam que realizou várias viagens pela Grécia, Macedônia, Trácia, sul da Itália e da Gália, e que mais tarde fixou-se em Atenas; e esse

140 Platão, *O banquete ou Do amor*, com tradução de J. Cavalcante de Souza, pp. 97-99.

conhecimento das histórias e costumes de outros povos, especialmente para o caso de Atenas, é visível nos vários diálogos que apresenta. Em meio a conversas e trocas de experiências sobre a arte da sedução, sobre magias e encantamentos para trazer o homem amado, sobre preços e presentes esperados, o autor coloca na boca de suas personagens lugares de Atenas, como o Cerâmico e o portão do Dipylon.

Os banquetes são apresentados como mais um local de atuação das cortesãs – *hetairai* – que freqüentavam as reuniões acompanhadas por seus namorados ou “senhores” – *déspotai*. Uma das passagens mais famosas do *Diálogo das Cortesãs* é a conversa entre uma mãe, Crobila, e sua filha, Corina. A mãe ensina a filha, recém iniciada no mundo da prostituição, as formas de comportamento consideradas elegantes e apropriadas a uma cortesã de luxo, com o intuito de lucrar com o desempenho de Corina: “Deixe-me lhe dar outras instruções sobre o que fazer e como se comportar com os homens, pois nós não temos outra maneira de sobreviver, filha” (293). Crobila espera que Corina faça sucesso “ao se associar com jovens homens, e beber e dormir com eles por dinheiro” (293). Citando o exemplo de uma bem-sucedida cortesã, Lyra, a mãe explica como a jovem aspirante deve proceder:

“Em primeiro lugar, ela se veste de maneira atraente e sempre se mostra asseada; ela é alegre com todos os homens, sem, no entanto, gargalhar com você, apenas sorrindo de um jeito cativante; mais tarde, ela é muito inteligente quando estão juntos, nunca engana aqueles que a visitam ou a acompanham, e nunca se joga em cima dos homens. Se, por ventura, ela recebe uma gorjeta para sair para jantar,¹⁴¹ nunca bebe em demasia – o que é ridículo, e os homens odeiam mulheres que assim procedem –; ela nunca se empanzina – isso é falta de educação, minha querida –, mas pega a comida com as pontas dos dedos, comendo em silêncio e nunca deixando suas bochechas cheias, e, quando bebe, ela não engole tudo de uma vez, mas bebe devagar em pequenos goles espaçados.” (294)¹⁴²

Essa passagem faz alusão a cortesãs educadas e refinadas, que recebem, de certa forma, instrução e treinamento para que seu desempenho atraia jovens ricos. Estivesse ou não de acordo com a “realidade” social, esse tipo de texto, embora tenha um caráter satírico, fundamentou argumentos de que o universo das prostitutas de luxo que frequentavam os banquetes fosse pontilhado de luxo, fama e riqueza, como veremos no próximo capítulo. A menção a outras mulheres que atuavam em banquetes – como no diálogo 12, entre Joessa, Pítias e Lísias –, como musicistas ou dançarinas, e que escolhiam (ou dispensavam) livremente seus amantes, é outro elemento trazido à pauta por autores que defendem a “liberdade” das cortesãs.

Antes de tudo, é preciso considerar que o texto de Luciano é de caráter ficcional, embora sugira inspiração em personagens conhecidos e uma “memória coletiva” do público que garanta certa veracidade às situações narradas. Em outro momento, no diálogo entre Cochlis e Pártenis, a experiência da cortesã no banquete de que participou não foi das mais positivas:

Cochlis: Por que essas lágrimas, Pártenis? Como você quebrou a flauta que está carregando?

Pártenis: Foi aquele soldado da Etólia, o sujeito que ama Crocale. Ele me bateu quando me encontrou tocando na casa de Crocale, pois eu tinha sido contratada por seu rival Gorgos, e arrebentou minha flauta derrubando sobre ela a mesa na qual estávamos ainda comendo, e também derrubou o vinho da cratera. Então, ele arrastou Gorgos, aquele pobre camarada do campo, pelos cabelos para fora do *sympósion*, e tanto o soldado – acho que se chama Dinômaco – e seu camarada continuaram a bater nele. Dessa forma, eu não sei se o sujeito sobreviverá, Coklis, pois saía muito sangue de seu nariz e todo seu rosto estava inchado, preto e azul.” (322-323)

O mesmo estilo satírico de Luciano – textos curtos, que brincam com elementos da vida cotidiana – é encontrado nas cartas de Alcifronte. O aspecto cômico reside justamente no fato de as brincadeiras que o autor faz tratarem de situações que o leitor, mesmo não participando do universo dos personagens, reconhece. As figuras das cartas são pessoas de *status* social humilde, como pescadores, agricultores e também as cortesãs, que

141 No original, δεῖπνον.

142 Tradução baseada no texto grego e na tradução inglesa de M. D. Macleod. “The Courtesan Dialogues”

se expressam, nas palavras do autor, de maneira elegante e com uma linguagem refinada. Os textos são escritos no dialeto ático, e é perceptível um “diálogo” do estilo de Alcifronte com obras da comédia ateniense do período clássico.

Da mesma forma que na obra de Luciano, os temas das *Cartas das Cortesãs* giram em torno de assuntos relacionados ao universo da prostituição, como receitas de beleza, troca de experiências sobre as maneiras de ser atraente e sedutora para os “clientes” conselhos de comportamento, declarações de amor ou de arrependimento etc. E, nesse contexto, o banquete surge mais uma vez como pano de fundo de um cenário onde se desenrola, por vezes, as ações narradas e comentadas pelas cortesãs.

Novamente, apesar de o texto ter sido escrito no século II d.C., são retomados personagens e situações famosas de períodos mais tardios, como é o caso da cortesã Phriné, que alcançou grande projeção como amante do escultor Praxíteles no século IV a.C., e cuja fama deve ter perdurado por muitos anos até o tempo de Alcifronte.

A carta 7, de Taís para Eutidimo, por exemplo, traz uma situação bastante inusitada: ela tenta convencer seu interlocutor de que a companhia de uma cortesã (*hetaira*) pode ser mais útil e formativa do que a tutoria de um sofista, e, em certo momento, tal qual um sofista, Taís pergunta: “Você acha que um sofista é melhor do que uma cortesã? (...) Nós ensinamos jovens tanto quanto eles [sofistas]” (7,4;6). E o local de “ensino” das cortesãs é justamente o *sympósion*, onde são transmitidos os “conhecimentos” sobre os prazeres e questões práticas tão importantes na vida.

Situações cômicas pelo inusitado são também exploradas em outras “cartas”. A missiva de “uma cortesã para sua amiga” descreve a organização de um *sympósion* (no texto em grego a palavra é justamente essa) ao ar livre, em um local com muita vegetação. Uma cortesã convida um grupo de amigas para levar seus amantes à casa de campo de seu próprio amante, para um sacrifício seguido de um banquete comemorativo em honra a Adônis, após uma série de oferendas e sacrifícios às ninfas, a Afrodite e a Pan. Os termos utilizados para descrever o cenário e as ações são os mesmos de um banquete privado, por exemplo, quando as participantes são convidadas a se “reclinar junto às mesas” (13,6). A parte curiosa da festa reside no fato de ser uma ocasião planejada e experimentada apenas por mulheres, que se deliciam com vinho doce da Itália, fatias tenras

de carne de carneiro, bolos a base de leite e mel e também com frutas (13,10). São as mulheres que decidem o local do *sympósion* e como serão conduzidos os divertimentos, e também convidam seus amantes para sua “festa” no jardim:

“(…) as taças¹⁴³ continuaram a circular sem interrupção e não havia, absolutamente, uma quantidade determinada a ser bebida em um brinde. (...) Cromátion, criada de Mégara, tocava a flauta e Simmichê cantava algumas canções de amor para acompanhar a melodia. As ninfas no campo estavam encantadas. (...) E quando a música excitou a nós, mulheres, e como estávamos um pouco embriagadas, nossos pensamentos se reviraram – você sabe o que quero dizer. Nós pegamos as mãos de nossos amantes, gentilmente soltamos seus dedos entrelaçados, e entre taças nos engajamos no esporte do amor.” (13,11-13)¹⁴⁴

O tom de todo o relato é de grande orgulho e satisfação pela realização da festa e pelos grandes prazeres desfrutados, desde a comida e o bom vinho consumido livremente, até os momentos de amor com seus companheiros. A mesma iniciativa feminina se repete na carta seguinte, de Mégara para Bacchis. O texto inicia com uma reprimenda da “autora” à amiga, que, por estar tão apaixonada por seu amante a ponto de não poder separa-se dele nem por um momento, faltou ao divertido banquete que reuniu várias amigas cortesãs: Tetalê, Moscharium, Taís, Antracium, Petalê, Trialis, Mirhina, Crysium, Euxipê, e mesmo Philumena, “recém-casada e ciumentamente observada” (14,2).

“Que festa nós tivemos (...), pois estava repleta de muitas delícias! Músicas, piadas, bebidas até o galo cantar, perfumes, coroas, doces. Nós reclinamos sob a sombra de alguns loureiros. Apenas de uma coisa sentimos falta: de você e nada mais. Tivemos muitas brincadeiras com bebida (...). Mas o que nos proporcionou o maior prazer foi uma séria rivalidade que se formou entre Trialis e Mirhina sobre suas nádegas: qual delas possuía o mais adorável e macio par.” (14,3-4)

143 No texto em grego, *kylikes*.

144 Tradução baseada no texto em grego e na tradução inglesa da Coleção Loeb, Alciphron. *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus*. Tradução de Allen Rogers Benner; Francis H. Fobes

“Houve também comparações de quadris, e competições de seios. (...) Bom, após termos passado a noite inteira em festa e termos falado mal de nossos amantes e rezado para encontrarmos alguns novos amores (pois um novo amor é sempre mais doce), nós fomos embora bêbadas.” (14,6-7)

Essas cortesãs fictícias e inspiradas nas figuras cômicas e satíricas da Nova Comédia ática forneceram muitas das bases para teorias interpretativas sobre o papel e o *status* social das chamadas “prostitutas de luxo” da Atenas clássica e seu papel nos *sympósia*, como veremos no capítulo seguinte. Além disso, essas situações apresentadas por Luciano e Alcifronte inspiraram interpretações, sobretudo as mais ligadas às linhas feministas, para cenas pintadas nos vasos atenienses séculos antes, que defendem a existência de banquetes organizados e frequentados apenas por mulheres (ver capítulo 5).

É também do período romano (do século II d.C.) a obra mais volumosa desse pequeno *corpus* de textos. Ateneu, nascido na cidade egípcia de Náucratis, reuniu uma impressionante compilação de autores de períodos precedentes – de supostos 30 livros que compunham a obra original, conhecemos atualmente 15 –, versando sobre assuntos de gastronomia, descrevendo *sympósias*, comentando a vida de personagens famosos na história dos banquetes, retomando poemas e textos que teriam relação tanto com a parte prática dos eventos culinários quanto com os momentos de conversas, brincadeiras e profunda reflexão dos simposiastas. Cerca de 800 escritores, em 2500 obras diferentes, são mencionados por Ateneu.

Pauline Schmitt Pantel afirma que os documentos textuais e imagéticos a que temos acesso não permitem a reconstrução de um único tipo de banquete adotado pela aristocracia ateniense.¹⁴⁵ E, de fato, como percebemos pela pequena amostra que vimos até agora, buscar um modelo único e fechado – e que abarque a prática ao longo de vários séculos – para os *sympósia* é extremamente empobrecedor e, em certo sentido, desonesto. As representações, tanto na literatura quanto no campo artístico, são variadas,

expressando um mosaico de diversidades que combina bem com o longo percurso da prática social e de suas formas de registro, assim como as múltiplas influências culturais a que as formas de banquete se expuseram nesse percurso.

Consolida-se como uma tendência dos anos 1990 para cá, especialmente após o trabalho monumental de Dentzer, definir os banquetes gregos como uma prática adotada do oriente por meio dos fenícios, e isso vem ocorrendo tanto no campo da História quanto no da Arqueologia. Mas o que se vê, na prática, quando se trata da análise do repertório iconográfico é uma repetição de lugares comuns, de paradigmas que existem desde o século XVIII: prática da aristocracia; lugar em que se consolida a identidade de pertencimento a uma *pólis* e a um (privilegiado) grupo social; participação de “mulheres públicas”, como as cortesãs, prostitutas, escravas, e expressa proibição da presença de mulheres da família; e uma comparação e subordinação a textos clássicos “normativos”.

Os vasos áticos são sempre interpretados à luz de uma porção de textos sobreviventes, numa constante manutenção da hierarquia dos documentos escritos sobre a cultura material. Assim como as informações arqueológicas, esses textos são informações “picadas”. Além disso, o material escrito sobrevivente não é contemporâneo, como vimos, aos artefatos a que são relacionados. Talvez o movimento de interpretação deva ser pensado de maneira inversa – não tentar produzir interpretações e atribuir significados às cenas a partir da leitura dos documentos escritos, mas pensar que a imagem, ou melhor, o “*corpus* imagético” permanece no imaginário e na memória coletiva, e pode ter sido inspirador para muito da literatura posterior.

O que buscamos nos capítulos seguintes é compreender justamente como as interpretações da literatura e da cultura material dos banquetes relacionaram as informações e produziram ideologias particulares e diversas. Nesse sentido, vários elementos envolvidos são considerados em separado e tornam-se objetos de reflexão de campos diferentes da ciência: os recipientes, os personagens envolvidos, a prática social em si, os textos, a filosofia do prazer, da alimentação, do poder...

145 Pauline Schmitt Pantel, “Sacrificial Meal and *Symposion*: Two Models of Civic Institutions in the Archaic City?”, p. 23.

Capítulo III

Olhares e interpretações sobre as mulheres no mundo grego

1. Mulheres públicas x mulheres privadas: as linhas interpretativas

Em um balanço rápido das obras dos últimos 50 anos que tratam da história, da sociedade, da cultura, dos costumes etc. da Grécia, o assunto “mulheres” é abordado, em termos gerais, de maneira binária. Separado em duas categorias entendidas como opostas, o “feminino” é tratado ora no campo do público – e aqui cabem especialmente as cortesãs, as prostitutas e todas as outras denominações –, ora na esfera do privado – sobretudo em temas relacionados à família, esposas, filhas etc.

Esse quadro ficou ainda mais evidente e ganhou contornos específicos com a explosão de estudos sobre a história das mulheres, da sexualidade e temas afins na segunda metade do século XX, e as interpretações das mulheres gregas “dançaram” ao sabor dos ventos políticos e culturais. O impulso inicial veio com o movimento feminista, que despontou na esteira de uma série de movimentos sociais contestatórios na década de 1960.

Os estudos iniciais motivados pelas reivindicações feministas buscavam resgatar a presença das mulheres na História, torná-las “visíveis”, como afirmam os manifestos feministas que embasaram os primeiros trabalhos teóricos. Esse movimento produziu uma nova vertente temática – a “história das mulheres” –, na qual

partia-se de uma tentativa política de “equilibrar a balança” histórica trazendo as mulheres para o papel de agentes históricos, e criticando a história “tradicional”, considerada, então, demasiadamente machista. “Num leque de várias correntes de interpretações, procurou-se recuperar a atuação das mulheres no processo histórico como sujeitos ativos, de modo que as imagens de pacificidade, ociosidade e confinamento ao espaço do lar foram questionadas, descortinando-se as esferas de influência e recuperando os testemunhos femininos.”¹⁴⁶

Surge, dessa forma, um “novo ramo” da produção acadêmica, no qual as mulheres ganham o *status* de protagonistas. Nas mãos de *pesquisadoras*, geralmente, ocorre uma grande proliferação de estudos que buscam, como sugerem os arcabouços teóricos da história das mulheres, resgatar os personagens femininos da obscuridade em todos os períodos da história (e, na Arqueologia, surgem também as tentativas de aplicar esse novo aparato teórico para os estudos de pré-história). Nesse sentido, muitos trabalhos mostraram-se panfletários, construindo, muitas vezes, uma história apenas de personagens femininos, tão excludente como a “história machista” contra a qual se rebelaram.

146 Maria Izilda S. Matos, “Estudos de Gênero: Percursos e Possibilidades na Historiografia Contemporânea”, p. 68.

Algumas décadas depois desse movimento inicial, tentativas de encontrar um ponto de vista mais equilibrado conduziram a uma nova abordagem do resgate de papéis femininos. Esses estudos precursores requisitavam uma nova categoria de análise para o campo das ciências humanas – as relações de gênero. Assim como se estudavam as diferenças nas relações de classe, nas relações econômicas e políticas, sugeria-se levantar as relações entre os sexos como mais um ponto de conflitos, interações e desenvolvimento das relações sociais. Dessa maneira, não se concebia mais pensar os sujeitos femininos de maneira isolada, mas buscava-se entendê-los no contexto mais amplo de suas relações com outros sujeitos sexuais.

Toda essa movimentação no campo teórico das ciências humanas influenciou em larga medida os recortes temáticos, as abordagens e o desenvolvimento das pesquisas. E os estudos da Antiguidade clássica não ficaram de fora de toda essa movimentação; o resultado disso foi uma retomada maciça de trabalhos sobre as figuras femininas. À luz de novas perguntas, as já conhecidas fontes foram revisitadas e uma enxurrada de estudos feministas e com uma perspectiva de “gênero” invadiram os meios acadêmicos. Na prática, ao questionar e desconstruir (vocábulo “obrigatório” no caráter contestatório das abordagens de gênero) os antigos paradigmas, estabeleceram-se outras generalizações, que muitas vezes apresentam-se tão normativas e radicais como as posturas mais conservadoras.

No caso de trabalhos sobre a Grécia, estudiosos voltaram-se para a presença feminina na sociedade “paternalista” grega. Buscou-se recuperar as participações femininas em espaços até então relacionados exclusivamente ao masculino, questionar as interpretações tradicionais cristalizadas que retratavam as mulheres como seres submissos, relegadas ao silêncio do lar.

De acordo com Marilyn Katz, desde o século XIX, autores estudiosos da Grécia Antiga vinham contribuindo para construir uma imagem das mulheres gregas como “eternas menores” Eles reproduziram as posições e argumentos de autores antigos, políticos e filósofos, que enxergavam nas mulheres as “descendentes de Pandora”, e postulavam um “confinamento” das mulheres aos lares, sob a proteção de seus parentes masculinos, pais, maridos, filhos. Katz apresenta um balanço interpretativo da construção do paradigma comportamental para as mulheres gregas: a “visão ortodoxa”, como ela apresenta, compunha

um quadro no qual as mulheres atenienses do período clássico ocupavam uma posição “ignóbil”, confinadas a uma vida de reclusão e ignorância. De acordo com Adolf Becker, autor do final do século XIX citado por Katz, “as mulheres eram consideradas uma ordem inferior de seres, negligenciadas pela natureza em comparação aos homens, tanto no ponto do intelecto quanto no coração; incapazes de tomar parte na vida pública, naturalmente propensas ao mau, e apropriadas apenas para propagarem a espécie e satisfazer os apetites sexuais dos homens”¹⁴⁷

As mulheres gregas, sobretudo as atenienses, a partir dessa “visão ortodoxa” foram retratadas, durante um longo período, como um exemplo de comportamento feminino para as mulheres do século XIX. A moral vitoriana e burguesa identificava-se com essa figura submissa, reclusa, caseira das mulheres; e a Grécia, por ser um grande exemplo de cultura e refinamento estético e comportamental, e por ser ainda o nobre ancestral dos europeus “desenvolvidos”, fornecia o modelo normativo ideal no contexto imperialista do século XIX. Aceitava-se como norma a moral sexual presente em textos de autores clássicos, como Eurípides, Xenofonte e Aristóteles,¹⁴⁸ que determinava que a mulher cidadã deveria ser não somente casta e “fiel”, mas também deveria evitar qualquer suspeita de contato impróprio com os homens. Às cidadãs gregas caberiam as atividades da casa, o cuidado dos filhos, a reclusão, o silêncio... Repetindo esses paradigmas, alguns estudiosos contribuíram para definir e situar as mulheres no interior de uma sociedade “masculina” fomentando uma classificação para o feminino de acordo com esses padrões: as que se encaixavam nesse modelo e as que quebravam as regras.

Espaços de atuação rígidos são definidos, e assim, é preciso encaixar os personagens femininos nos blocos pré-determinados. Os textos tomados como “normativos” como algumas obras de

147 Marilyn A. Katz, “Ideology and ‘the status of women’ in ancient Greece”, pp. 27-28: “the women were regarded as a lower order of beings, neglected by nature in comparison with man, both in point of intellect and heart; incapable of taking part in public life, naturally prone to evil, and fitted only for propagating the species and gratifying the sensual appetites of the men”.

148 “entre os sexos também o macho é por natureza superior e a fêmea inferior, aquele domina e esta é dominada...” Aristóteles, *Política*, I, 1254b.

Xenofonte, Platão, Aristóteles, ou mesmo as sátiras das comédias, fornecem a tônica, nas análises acadêmicas, conforme já afirmamos, do que deveria ser o comportamento de uma “mulher privada”, como o silêncio, a reclusão, a obediência e a submissão aos homens etc., e o que não se conforma a esses moldes é então considerado pertencente ao universo da “mulher pública” O *sympósion* certamente é associado ao segundo caso, já que as esposas e demais mulheres de “boas famílias” não participariam de refeições com homens estranhos.

“A população feminina é dividida exatamente em duas classes: aquelas que tinham limitadas condutas sexuais durante sua vida, provavelmente menos do que sua natureza física poderia acomodar, e aquelas que faziam sexo em grande abundância (...). A última categoria, é claro, é constituída principalmente por prostitutas”¹⁴⁹ Essa cisão fictícia é a base para a interpretação de cenas com mulheres na cerâmica vascular ática. No trabalho com o variado repertório com cenas femininas, o primeiro movimento interpretativo é o de classificar as mulheres por seu *status*. As cenas de interiores são sempre associadas à esfera privada, das esposas; os banquetes são definidos como territórios das prostitutas, das escravas, das cortesãs; e o restante dos espaços é muitas vezes classificado como cenas de difícil identificação.

O universo da mulher pública é, então, mais amplo, pois abarca uma variada gama de ocupações, profissões e condições sociais que são excluídas da norma de correção que se espera de uma mulher privada no mundo clássico. E as distinções são concebidas justamente a partir das oposições entre os dois casos.

O episódio de Neaira, a famosa cortesã de Corinto que se casa com um cidadão ateniense e faz suas filhas passarem por exemplares cidadãs, segundo o discurso de Demóstenes, é o exemplo mencionado quase à exaustão pelos estudiosos. A confusão entre o mundo público das prostitutas e o privado das esposas é mais do que apenas imoralidade social, é um crime de lesa-cidadania. Os lugares que se espera de cada mulher são estritamente definidos por Demóstenes: “Temos

as cortesãs (ἑταίρα) em nome prazer, as concubinas (παλλακὴς)¹⁵⁰ para os cuidados diários e pessoais, e as esposas (γυναῖ) para nos gerar filhos legítimos e para serem fiéis guardiãs de nossos lares”¹⁵¹ Também a greve de sexo promovida pelas esposas que queriam que seus maridos interrompessem a guerra contra os lacedemônios liderada por Lisístrata coloca em choque essas esferas distintas de participação social: a exposição pública da sexualidade feminina é incompatível com a categoria social “esposa” no contexto ateniense.¹⁵²

Em oposição ao modelo idealizado de esposas, instituiu-se um outro paradigma de *status* feminino: as *hetairai* – cortesãs de luxo. Elas eram “glorificadas”, retratadas com base em um modelo idealizado, concebidas como personagens cultas, educadas e refinadas para se adaptarem ao convívio masculino.¹⁵³ F. A. Wright no início do século XX as descreve como “donas da própria vida”, aceitas nos círculos políticos e influentes nas questões administrativas.

Nos estudos que se preocupam com a temática das cortesãs desde o século XIX podemos perceber, de modo geral, duas linhas de interpretação: autores que tratam as prostitutas e *hetairai* como mulheres livres, educadas e cultas, mais “amadas”, portanto, pelos homens gregos do que as legítimas esposas, reproduzindo alguns casos de prostitutas que alcançaram grande fama e fortuna, como os casos mencionados nos Luciano e Alcifronte; e, por outro lado, autores que buscam denunciar a exploração e dominação masculina sobre essas mulheres – esta última corrente ganha fôlego principalmente nas últimas décadas do século XX, sob forte influência do feminismo.

F. A. Wright é um autor do primeiro grupo citado por Eva Keuls.¹⁵⁴ Ele reproduz o universo

149 Eva Keuls, *The Reign of the Phallus*, p. 153: “(...) the female population is divided sharply in two classes: those who have limited sexual contacts in the course of a lifetime, probably less than their physical nature could accommodate, and those who have sex in great abundance (...). The last category, of course, consists largely of prostitutes”.

150 Também “escravas jovens”

151 Demóstenes, *Contra Neaira*, 122.

152 Sarah Culpepper Stroup, “Designing Women: Aristophanes’ *Lysistrata* and the ‘Hetairization’ of the Greek Wife”, p. 40.

153 “Uma escola de pensamento glorifica as cortesãs gregas – ou hetaira – literalmente ‘acompanhante feminina’ – como um espírito livre e cultivado, à altura da inteligência e da educação dos homens”. (“One school of thought glorifies the Greek courtesan, or hetaira – literally ‘female companion’ – as a free and cultivated spirit, a match for men’s wit and education”). Eva Keuls, *The Reign of the Phallus*, p. 153.

154 Eva Keuls, *The Reign of the Phallus*, p. 153.

idílico das cortesãs de luxo retratado por Ateneu de Náucratis, entre outros autores antigos, construindo uma visão idealizada das *hetairai*: “Frequentemente muito bem educadas, era sua ocupação tomar parte em todos os interesses masculinos; elas eram suas ‘próprias donas’, engajadas livremente na vida pública de Atenas, e, em muitos casos, exerciam muita influência mesmo em questões de Estado”.¹⁵⁵

Também Chevalier de Roton afirma que “as *hetairai* da cidade eram criaturas com charme e cultura, que exerciam controle sobre suas próprias vidas”.¹⁵⁶ Outros autores que defendiam a posição de que as *hetairai*, em contraste com a vida inóspita e reclusa das esposas atenienses, eram “educadas”, e desfrutavam, assim, do amor e respeito dos homens também são mencionados por Marilyn Katz. A *hetaira* foi delineada como um símbolo da emancipação feminina.

É contra essa postura que autores do final do século XX buscam construir suas interpretações: a partir da década de 1970 estudos de motivação feminista questionam esse papel idealizado das *hetairai* na sociedade grega. Na década de 1980, outros trabalhos buscaram as *hetairai* como tema, não exclusivamente, mas inseridas em estudos mais amplos. É esse o caso de Catherine Salles, em *Nos submundos da Antiguidade* e Eva Keuls em *The Reign of the Phallus*. Esta última obra é bastante marcada pelo viés feminista. A autora concebe a sociedade ateniense como uma “falocracia”, e analisa as relações de dominação masculina não só no âmbito sexual, mas em contextos mais amplos, ultrapassando os limites privados das atividades sexuais. Keuls questiona as construções sexuais (masculinas) que indicam às mulheres seus lugares e suas formas de comportamento, não só nos textos antigos, mas também no discurso das imagens, da “história pintada”, documentos esses encarados pela autora como “*pieces of writing*”

Como uma das principais temáticas do estudo de Keuls está relacionada à sexualidade, o universo da prostituição ateniense constitui um amplo campo de discussão. A visão das prostitutas

em um charmoso mundo de luxo, regado a *sympósia* e pontilhado de cultura e discussões políticas é questionado. Eva Keuls chama a atenção para o fato de que a maioria das cortesãs atenienses – inclusive as *hetairai* – eram escravas, desprovidas, desta forma, de direitos e escolhas. Exemplos excepcionais mencionados na literatura antiga de cortesãs que adquiriram grande prestígio em suas épocas contribuíram para a construção de modelos idealizados de *hetairai*. Keuls atribui aos próprios atenienses o estabelecimento dessas mulheres como exemplos de sofisticação, ou seja, a construção da prostituta como uma mulher idealizada é localizada na própria Grécia Antiga: “Parece que os homens atenienses estavam tentando construir uma imagem de *hetairai* sábias, prósperas, a fim de encobrir o fato de seus principais escapes sexuais serem escravas desvalorizadas e ignorantes, que estavam à mercê de seus donos famintos por lucro e que, quase certamente, terminariam suas vidas na miséria”.¹⁵⁷

Exemplo do discurso feminista na academia, Eva Keuls desloca para o mundo grego clássico seus sentimentos de feminino e masculino, e funda as bases para uma série de artigos e livros posteriores, que repetem a mesma postura anacrônica e tão desfavorável à “falocracia”. Além disso, tal posicionamento cristalizou com ainda mais ênfase a divisão das mulheres nos dois polos.

Contudo, mesmo assumindo a dicotomia entre mulheres públicas e privadas como um marco para a análise, muitos autores buscaram interpretações mais cautelosas para as categorias de feminino. É o caso, por exemplo, de François Lissarrague, que analisa as *hetairai* no contexto dos *sympósia*; elas são encaradas não como personagens das cenas, mas quase como acessórios: “companheiras de prazer, servas ou músicas, elas não fruem do *sympósion* mas contribuem para o seu bom funcionamento”. Essas cenas, para Lissarrague, evidenciam a satisfação dos prazeres masculinos, e o papel das *hetairai* é o de instrumento para alcançar esse objetivo.

155 “Often highly educated, it was their business to take part in all men’s interests; they were their own mistresses, engaged freely in the political life of Athens; and in many cases exercised very great influence even in affairs of state.”

156 “the city’s hetaerai were creatures of charm and culture, exercising control over their own lives”

157 Eva Keuls, *The Reign of the Phallus*, pp. 199-200. “It appears that Athenian men were at pains to construct an image of witty, prosperous hetaerai in order to gloss over the fact that their principal sex outlets were debased and uneducated slaves, who were at the mercy of their profit-hungry owners and who were almost certain to end their lives in misery.”

Uma tarefa à qual certo número de estudiosos vêm se dedicando é a busca de traçar delimitações para as categorias femininas englobadas no campo “público”. *Hetaírai*, prostitutas, escravas, concubinas... Como é possível identificar espaços de atuação para que cada “categoria” não seja meramente formalidade linguística? Isso vem sendo feito há alguns séculos e as interpretações produzidas são várias. As mulheres dos banquetes são sempre públicas, mas mesmo dentro dessa categoria, há gradações de *status*: as cortesãs, as musicistas treinadas, as dançarinas, as acrobatas...

Essa é uma das tentativas de Fábio Cerqueira que, a partir de uma abordagem arqueológica, apresenta uma interpretação sobre as cortesãs baseada em situações e relações retratadas nas representações imagéticas. O banquete é definido como espaço da primazia masculina, no qual as *hetaírai* desempenhavam um papel secundário: “as hetairas eram normalmente tratadas como objeto sexual a serviço do prazer dos convivas; têm um papel decorativo, não sendo vistas como seres humanos integrais”.¹⁵⁸ Além de cortesãs, espera-se das mulheres que participam dos banquetes outras funções, afinal devem prover os simposiastas de tudo o que necessitarem para se divertir; basta lembrar algumas das passagens textuais vistas no capítulo anterior. “As *auletridai*, mesmo que atuassem também como prostitutas, eram melhor remuneradas do que essas [as hetairas] – não devido a suas aptidões sexuais, mas à sua capacitação musical, que requeria alguns anos de estudos, para os quais se fazia um investimento de tempo e dinheiro. (...) Projeção social muitas delas adquiriram, mesmo quando fossem escravas – muitas vezes não em decorrência de suas qualidades como musicistas, mas em virtude dos amantes que conquistavam.”¹⁵⁹

Outro debate frequente na literatura são as tentativas de diferenciar – tanto no campo da linguística como nos aspectos sociais – as cortesãs de luxo (*hetaírai*) e as prostitutas mais simples (*pórmai*), que desempenhavam sua profissão em bordéis públicos ou na rua. Uma análise interessante é apresentada por Leslie Kurke,

que propõe um resgate da construção discursiva das categorias *hetaíra* e *pórme*. A autora retorna a Heródoto, a quem atribui o uso pioneiro do termo *hetaíra* significando cortesã, para buscar a “invenção da *hetaíra*” no período arcaico. Busca ainda referências a essa denominação para designar uma categoria específica de cortesãs em autores da poesia arcaica, atentando para as diferenciações estabelecidas nas fontes antigas entre *hetaírai* e *pórmai*, já que há muitos fatores que as aproximam: tanto a *hetaíra* quanto a *pórme* podem ser escravas ou livres, ambas podem ter um “cáften” ou serem “chefes de si mesmas”. E há (...) uma grande massa de mulheres de *status* incerto – as garotas que tocam flauta, acrobatas e dançarinas”¹⁶⁰

As distinções entre os dois grupos de mulheres, contudo, de acordo com a abordagem de Kurke, é traçada com base nas referências literárias mais tardias, dos períodos helenístico e romano: a *hetaíra* servia e era sustentada, geralmente, por um ou dois “senhores” a quem acompanhavam nos *sympósia* e atendiam aos desejos sexuais; a *pórme* era a mulher que circulava nas ruas à procura de clientes e também atendia em bordéis, servindo a um maior número de “clientes anônimos”. A categoria de *hetaíra* estava, dessa forma, intimamente relacionada com as atividades dos banquetes frequentados pela elite ateniense:¹⁶¹ “os fragmentos de Anacreonte sugerem um contexto muito específico para a ‘invenção da *hetaíra*’: ela é um produto do espaço simpótico, onde o estilo de vida de *habrosýne* era ativamente apoiado como uma forma de definição de si mesmo e de distinção por uma elite aristocrática ao longo do tempo”.¹⁶²

160 Leslie Kurke, “Inventing the *Hetaíra*: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece”, p. 108. “(...) both the *hetaíra* and the *pórme* can be slave or free, both can have a ‘pimp’ or be ‘self-employed.’ And there is (...) a large grey area of women of uncertain status – the flute-girls, acrobats, and dancers”.

161 “(...) the *hetaíra* is an invention of the symposium; as her name implies, this is her proper sphere”. Leslie Kurke, “Inventing the *Hetaíra*: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece”, p. 111.

162 Leslie Kurke, “Inventing the *Hetaíra*: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece”, p. 115. “(...) the fragments of Anacreon suggest a very specific context for the ‘invention of the *hetaíra*’: she is a product of the sympotic space where the lifestyle of *habrosýne* was actively espoused as a form of self-definition and distinction by an aristocratic elite throughout the sixth century”.

158 Fábio V. Cerqueira, *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (500-400 a.C.)*. O testemunho de vasos áticos e de textos antigos, p. 199.

159 Fábio V. Cerqueira, *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (500-400 a.C.)*. O testemunho de vasos áticos e de textos antigos, p. 198.

A *hetaira* na poesia arcaica é apresentada com mais delicadeza e com referências mais indiretas à sua função de prostituta, sendo relacionada com a esfera privada, ao contrário da *pórne*, identificada negativamente com o espaço público – pensado como um espaço corrupto – onde atua. Afinal, o espaço público da *ágora* é retratado como obscuro, degradante e humilhante, assim como a circulação das prostitutas nesse ambiente. As prostitutas são, assim, *públicas*, no sentido de não pertencer a ninguém; em oposição às *hetairai*, elas oferecem sexo a qualquer um que pague, sendo relacionadas nos textos antigos a “portas abertas”.

Instaura-se uma diferenciação hierárquica entre esses dois grupos de mulheres, embora ambas as “categorias” estivessem a serviço dos prazeres masculinos. As *hetairai* são apresentadas no discurso da elite (poesia arcaica) inseridas no ideal aristocrático de *habrosyne*, situadas em um espaço de sexualidade refinada. “A categoria da *hetaira* parece às vezes acarretar uma deliberada mistificação do status, um esforço para representar a distinção entre os simposiastas e suas companhias femininas. (...) A posição deliberadamente obscura da *hetaira* auxilia na constituição desta barreira inviolável entre o espaço simpótico e todos aqueles fora dele. (...) Finalmente, em contraste a essa identificação ímpar, a presença de mulheres disponíveis sexualmente inspirava o espaço simpótico com um erotismo generalizado que era um elemento importante do estilo de vida de *habrosyne*. (...) Desta forma, as mulheres funcionavam como a mobília simpótica, como os divãs e travesseiros – objetos para atender às necessidades dos simposiastas masculino e criar uma certa atmosfera.¹⁶³ Kurke identifica que é nas

representações de cortesãs inseridas nesse ideal de *habrosyne* – tanto nas referências textuais como nas representações imagéticas – que se pode situar o nascimento da categoria *hetaira*, ou, como ela menciona, “the invention of the *hetaira*”

De qualquer forma, é complicado lidar com um conceito que foi construído e reconstruído de maneiras diversas na própria Atenas antiga. E já por ser uma construção discursiva levada a cabo por autores diferentes e apresentadas em documentos de suportes diferentes, carrega em si ideologias conflitantes, e nem sempre fica muito claro qual é o objeto que procura definir.

2. As mulheres na iconografia vascular ática

No amplo conjunto de temas iconográficos recorrentes na cerâmica vascular ática, personagens femininos correspondem a uma importante parcela do quadro estatístico de ocorrência de motivos. E isso abarca uma incrível variedade de assuntos, situações e graus de importância das mulheres nas cenas: episódios mitológicos e míticos com participação de deusas, questões cotidianas, cenas de trabalho, doméstico e em espaço público, de diversão, de cuidado com as crianças etc. Tal multiplicidade implica em estudos específicos, de pequenos recortes ou de aproximações iconográficas, como fazemos aqui. No entanto, de uma maneira geral, as bases teóricas e metodológicas para a análise das representações são construídas justamente em caráter fragmentário e diluído nesses vários estudos isolados. Para avançarmos para o trabalho mais detido com as imagens, vale a pena refletir um pouco sobre outros motivos em que aparecem personagens femininos.

Há alguns trabalhos de maior fôlego que buscam ampliar o foco e tratar das “mulheres” na iconografia¹⁶⁴ analisando os “modelos gerais” adotados pelos pintores. Nesses casos, o primeiro passo dos autores é estabelecer um corte entre as cenas “reais” e as mitológicas (ainda que não fossem “reais” as primeiras tinham certa relação com os aspectos práticos do cotidiano). As deusas e demais personagens de cunho religioso ou mítico são identificados por seus atributos e também pelos episódios representados, e dentro desse quadro são estudados. O que rende mais debates, interpretações variadas, revisões, contudo, é o

163 Leslie Kurke, “Inventing the *Hetaira*: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece”, pp. 118-119. “(...) the category of the *hetaira* seems at times to entail a deliberate mystification of status, an effort to play down distinction between the simposiasts and their female companions. (...) The deliberately obscure standing of the *hetaira* assists the constitution of this inviolable barrier between the sympotic space and all those outside it (...). Finally, in contrast to this odd identification, the presence of sexually available women infused the sympotic space with a generalized eroticism which was an important element in the lifestyle of *habrosyne* (...). As such, the women functioned as so much sympotic furniture, like the couches and pillows – objects to serve the needs of the male simposiasts and create a certain atmosphere.”

164 Por exemplo, Sian Lewis e C. Bérard.

outro grupo, já que são cenas utilizadas como fonte documental para estudos a respeito da sociedade grega.

Além dessa primeira divisão, as cenas de mulheres “reais” são ainda separadas em dois outros grupos: as que se passam no âmbito privado e referem-se a esposas e mulheres cidadãs e as que são da esfera pública e que são protagonizadas por outras mulheres. É claro, mediadas por uma tradição acadêmica de separação binária das “categorias femininas”, como vimos há pouco, as interpretações iconográficas não fogem à regra. O problema, no entanto, fica por conta de cenas em que a situação representada nem sempre é clara e de fácil identificação, e, então, discutem-se os atributos, as evidências de localização pintadas na peça, os elementos que podem ser associados a um ou outro grupo (público ou privado) para se chegar a um veredito.

Quando as imagens são tratadas como documentos para estudo do papel das mulheres na sociedade grega, a preocupação central dos pesquisadores com os vasos relaciona-se aos temas recorrentes, às ausências no repertório imagético e às razões para inclusões ou não desses temas. “A mulher na cerâmica ateniense aparece em certos papéis (como esposa, como carpideira, como adoradora), mas é mostrada com muito pouca frequência em outros (como jovem menina, como avó, como viúva). Alguns aspectos da vida feminina, como os rituais, são ricamente ilustrados; outros, como a gravidez, nunca aparecem.”¹⁶⁵

Para Sian Lewis, isso é explicado em parte pela forma e pela utilização dos vasos sobre os quais as cenas são pintadas: são recipientes para cerimônias religiosas ou então para uso prático no dia a dia, e eles “tendem a ilustrar a ocasião de seu uso”.¹⁶⁶ Com base nesse ponto de vista, as “mulheres públicas” dos banquetes e cenas de caráter sexual seriam temas de vasos para homens, já que são representadas principalmente nas formas usadas nos *sympósia*.

A identificação das figuras femininas entre esposas, cenas domésticas ou de exterior, cortesãs, escravas etc. é feita com base em uma série de elementos iconográficos tomados como atributos. E muitos desses atributos se tornaram “regras gerais” normativas para a interpretação das cenas; por exemplo, toma-se como proibitiva a nudez em casos de esposas, filhas, mães etc. de cidadãos, assim, todas as mulheres nuas nas cenas são quase sempre automaticamente identificadas como prostitutas ou escravas, mesmo que a composição não tenha nenhuma insinuação sexual – é o que ocorre com cenas de mulheres nuas tomando banho.

O espaço físico em que as cenas são representadas talvez seja o primeiro desses atributos para identificação. O “cenário” pode ser o interior de algum lugar, o que é marcado iconograficamente por colunas, portas, móveis ou objetos “pendurados” no fundo, indicando uma parede, e, nesses casos, pode-se tratar de uma ambiente mais íntimo ou de um banquete festivo. O local “por excelência” das esposas é o lar, de maneira mais específica, os seus aposentos, e na imagética vascular a indicação desses espaços é feita geralmente por portas fechadas e/ou colunas. As mulheres nessas cenas estão impreterivelmente vestidas e, acompanhadas por outras mulheres ou sozinhas, estão dedicadas a alguma tarefa doméstica associada ao bom comportamento feminino (e, por consequência, ao desempenho satisfatório do papel de esposa). Os cabelos presos, muitas vezes com adornos, as roupas bastante decorosas são parte do figurino que compõe esses personagens; além disso, há a presença constante de espelhos – tanto nas mãos das mulheres como no campo visual – e cestos nas composições. As mais freqüentes atividades representadas são aquelas relacionadas à fiação e tecelagem, desde as etapas de preparação da lã até o trabalho final do entrelaçamento dos fios, ou, então, quando não estão trabalhando, estão no gineceu cercadas de instrumentos e utensílios relacionados a essa atividade, uma forma de aludir simbolicamente, segundo Eva Keuls, “à castidade e ao bom comportamento da mulher”¹⁶⁷

Essas cenas são pintadas em vasos de formas variadas. Por um lado, são aplicadas em recipientes de uso tipicamente feminino, como píxides e léцитos.

165 Sian Lewis, *The Athenian Woman. An Iconographical Handbook*, p. 13: “The woman of Athenian pottery appears in certain roles (as wife, as mourner, as worshiper), but is very infrequently shown in others (as young girl, as grandmother, as widow). Some aspects of female life such as ritual are richly illustrated,; others, such as pregnancy, are never depicted.”

166 Sian Lewis, *The Athenian Woman. An Iconographical Handbook*, p. 13.

167 Para uma grande seleção de vasos com cenas relacionadas a mulheres em atividades de fiação e tecelagem ver Eva Keuls, “Attic Vase-Painting and the Home Textile Industry”.



Figuras 35 e 36. Taça de figuras vermelhas, atribuída a Douris. No interior, duas mulheres trabalhando a lã; na face externa, representação de um cortejo de *kômos*. Cerca de 480 a.C. Berlim, Antikenmuseen, 2289.

Por outro, são muitas vezes a decoração de vasos simpóticos, sobretudo de taças, o que levou a interpretações que atribuem um “caráter erótico” à iconografia da tecelagem. Isso porque as imagens de mulheres cardando e fiando são associadas a cenas de banquetes, sexo ou flerte: no exterior dos vasos, cenas de mulheres nuas, homens bebendo reclinados em divãs ou já bêbados no cortejo do *kômos* etc. e no interior, reveladas enquanto se bebe o vinho, cenas de castas mulheres, vestidas e exercendo atividades domésticas.

Uma *kýlix* do Antikenmuseen de Berlim atribuída a Douris traz um exemplo dessa disposição das imagens no espaço da taça. Na superfície externa, imediatamente visível ao observador, foram representados homens numa procissão do *kômos*, com recipientes nas mãos e instrumentos musicais. Há inclusive um homem vastido com trajes femininos, ocorrência de certa forma comum em comastas.¹⁶⁸ No tondo, duas mulheres vestidas, com os cabelos presos por *sakkós* estão fiando. Uma delas está sentada em uma cadeira e tem a perna direita apoiada em um suporte a sua frente, e nessa perna, que não está coberta pela roupa, ela enrola os fios que saem de um cesto no chão. A outra mulher está em pé logo atrás da primeira, e ajeita seu manto com a mão

168 Conferir M. C. Miller, “Reexamining Tranvestism in Archaic and Classical Athens: The Zewadski Stamnos”.

direita. Além das duas, é visível ainda outro cesto colocado sobre um assento.

Chegou-se a afirmar que esses casos eram figuras de *hetairai* fingindo ser esposas, explorando a suposta atração erótica do trabalho feminino; ou então que se tratava de uma piada com o *simpostas*, que esvaziavam uma taça com cenas de mulheres ou de bebedeira em suas faces externas para descobrir uma mulher vestida engajada em uma tarefa comum no interior.

Se nessas cenas de interior é bastante evidente a diferença entre o contexto de gineceu (ou ao menos de uma esfera mais íntima da vida feminina) e o *sympósion*, há uma série de vasos com cenas de difícil interpretação que, de certa forma, transita entre os dois “mundos”. Em um local fechado, jovens meninas dançam, cantam e tocam instrumentos musicais sob a supervisão atenta de mulheres mais velhas, que estão geralmente sentadas em cadeiras ou ditando o ritmo dos exercícios com instrumentos musicais. O contexto parece indicar uma situação de educação das meninas, mas definir o *status* dos personagens envolvidos parece ser o ponto crítico. A tendência mais forte entre os estudiosos é identificar as jovens como cortesãs em treinamento, mesmo porque em alguns casos essas meninas são representadas executando os exercícios nuas, como é possível perceber na figura 37. Além da nudez, os malabarismos que elas realizam e os instrumentos que parecem



Figura 37. Vaso de figuras vermelhas, cerca de 500 a.C.

aprender a tocar – no caso *krótalla*, também com o acompanhamento de *aulós* – remetem às atividades desempenhadas pelas musicistas e acrobatas contratadas como atrações de *sympósia*, basta lembrar da menina descrita por Xenofonte (ver capítulo anterior).

No entanto, argumentos dissonantes dessa corrente interpretativa lembram que a dança era parte importante da vida de qualquer mulher, mais do que uma forma de ganhar dinheiro, dançar era uma habilidade requerida em vários rituais e cultos femininos. S. Lewis acredita que é possível outra compreensão dessas cenas: “examinar o uso dos vasos pode iluminar o problema: tanto a fiala, com seus usos rituais, (...) quanto vasos (...) mostram que imagens de dança eram usadas em rituais e em utensílios funerários e não como divertimento para os participantes de festas”¹⁶⁹

De qualquer forma, os defensores da primeira teoria encontrariam outros argumentos para defender seus pontos de vista. Uma possibilidade seria o estilo do cabelo das garotas nuas. Há certas tentativas de estabelecer um padrão para a relação entre o corte de cabelo e o penteado e o *status* social das mulheres na iconografia. Assim, cabelos curtos e soltos seriam um elemento distintivo das escravas, e os cabelos presos seriam atributo de mulheres livres, cidadãs e muitas vezes casadas. Mas na prática essa tabulação é bastante falha, pois os estilos de cabelo se repetem, inclusive para as representações de deusas; cabelos presos por faixas ou *sakkós* ocorrem em mulheres em seus aposentos, em *sympósia* ou em deusas. Tentou-se também associar os cabelos curtos a critérios de idade – como as jovens musicistas dos *sympósia* –, mas há ocorrências de mulheres certamente maduras utilizando esse mesmo corte de cabelo, embora isso ocorra em cenas sexuais (com a associação da mulher a uma prostituta escrava pela maioria dos autores).

Há vários outros motivos iconográficos que suscitam grande confusão sobre o *status* da mulher. Por exemplo, as cenas em que grupos de mulheres buscam água em fontes, muitas vezes nuas, produzem interpretações as mais

variadas: escravas, cortesãs, situação idílica para o universo das esposas... São ainda associadas a cenas de estupro e violência sexual, muitas vezes de contexto mítico, nesse mesmo cenário. Essas cenas são contemporâneas às cenas de sexo explícito na cerâmica ática, que atinge o auge por volta de 500 a.C. e conhece um significativo declínio após esse período, e as tentativas de interpretação desses dois temas andam muito próximas: feitas para instigar sexualmente os homens que utilizavam os vasos.¹⁷⁰

Além desses exemplos, imagens de homens e mulheres no que parece ser uma negociação ou transação comercial desafiam a imaginação de muito estudiosos. Nesses casos, as posturas dos personagens podem ser bastante variadas, com as mulheres ora sentadas ora em pé, conversando com seus interlocutores, mas o gestual é bastante semelhante: os homens seguram bolsas, objeto ou animais, que oferecem a elas, com o braço esticado, e muitas vezes elas também esticam seus braços para receber o “pagamento” Supõe-se que a bolsinha representada contenha dinheiro, e, mais uma vez, chovem interpretações de que se trata da contratação ou pagamento do serviço de uma cortesã ou prostituta. Mas essa associação imediata é bastante complicada. No caso da imagem 38, um jovem em pé, com o tronco parcialmente descoberto e apoiado em um cajado, inclina o corpo em direção a uma jovem, com o corpo totalmente coberto por suas vestes, sentada em uma cadeira. Com a mão esquerda, ele parece oferecer uma flor à mulher, e com a direita, segura uma pequena bolsa; ela, por sua vez, levanta o braço direito, como que em direção ao manto do rapaz. A indicação de onde se desenrola a cena fica por conta do espelho pendurado na “parede” que dá a dimensão de um espaço fechado; isso é entendido diversas vezes como uma negociação dentro de um bordel.

Não por acaso, esse tipo de imagem começou a ser mais sistematicamente estudado nas últimas décadas, também na onda da história das mulheres, junto com o resgate de várias cenas consideradas “eróticas” ou “pornográficas”, que antes eram muito pouco mencionadas. Essas

169 Sian Lewis, *The Athenian Woman. An Iconographical Handbook*, pp. 31-32: “Examining the use of the pots can shed light on the problem: both the phiale, with its ritual use, and pots, (...) show that images of dance were used in ritual and as funerary ware, not as entertainment for party-goers.”

170 Por exemplo, Andrew Stewart, “Rape?”, p. 74: “I want to consider the status of these images as male fantasies, produced by and mainly for men in the context of the symposium”. Ainda nesse artigo o autor apresenta uma significativa seleção de vasos com cenas de perseguição sexual.



Figura 38. Enócoa de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Berlim, cerca de 480 a.C. San Antonio, San Antonio Museum of Art, 86.134.59.

cenar são relacionadas a cortesãs de elevado prestígio social e seus clientes, e são mais frequentes em vasos decorados com figuras vermelhas, especialmente taças, de forma mais evidente ao longo do período de 520 a 470 a.C. São retratadas várias formas de relações sexuais, nas quais as mulheres desempenham papéis diferenciados e se relacionam de formas variadas com seus parceiros masculinos.

Andrew Stewart defende a ideia de que essas representações exercem uma função social¹⁷¹ e são originárias no discurso do *sympósion*. Para fortalecer sua postura, ele menciona Kaja Silverman que acreditava que essas temáticas apresentavam a circulação das mulheres como o mecanismo básico para definir os homens como verdadeiras personificações do campo social. Como outros autores, Stewart relaciona essas imagens à cerâmica produzida para ser utilizada em *sympósia*, ou seja, taças, hídrias, entre outras formas; e reforça que as cenas de sexo explícito ocorrem exclusivamente nesta categoria. Ele

transforma a discussão a respeito das posições sexuais retratadas em uma reflexão a respeito das relações de poder implícitas e explícitas nas representações imagéticas ao aliar às evidências iconográficas referências provenientes da documentação textual.

Para Sutton Jr., as cenas de conteúdo erótico tinham ainda um caráter exemplar: proviam modelos para imitação, tanto para o comportamento masculino quanto para o desempenho das atividades de cortesãs. Ele concorda com a interpretação de Stewart de que essas imagens reafirmariam a dominação dos homens sobre as mulheres, “pregando” a submissão feminina ao prazer sexual de seus parceiros. As mulheres, para esse autor, aparecem na representação imagética de forma extremamente “coisificada”, quase como peças de mobília, relegadas ao segundo plano da narrativa iconográfica enquanto os homens ocupam os papéis de protagonistas: “essas cenas parecem retratar a própria expressão emocional masculina (*orgê*) de várias formas, o sexo não está associado aqui primariamente à afeição e ao prazer sensual, mas mais frequentemente à hostilidade e à raiva. Enquanto as primeiras cenas de sexo aparecem em pé de relativa igualdade, (...) aqui logo emerge um padrão de dominação masculina e submissão feminina que é apropriado à situação da prostituição antiga. A escolha dos

171 Andrew Stewart, *Art, desire and the body in Ancient Greece*, p.162: “The red-figure erotica (...) comprise over sixty vases featuring actual copulation and numerous others showing stripping, foreplay, masturbation, urination, and the like. Though the sample seems small, it surpasses many important mythological themes”.

atos sexuais e a maneira como são retratados enfatizam a gratificação orgástica masculina. O prazer feminino e, por vezes, o conforto, é com frequência menosprezado.¹⁷²

Sutton Jr. acredita que os vasos tenham sido uma “mídia popular”, especialmente durante o período de democracia radical, e que essas cenas que trazem cidadãos interagindo com grupos sociais considerados inferiores podem ter contribuído para consolidar os valores masculinos e para fixar os papéis de cada “personagem”, de acordo com o que a sociedade esperava. A mulher, sempre entendida como cortês, estaria, assim, outra vez duplamente subjugada ao homem: por ser mulher e por ser, geralmente, uma estrangeira ou escrava; e essa diferença de *status* seria reforçada pela decoração imagética dos vasos que elas mesmas manipulavam ao exercer suas atividades nos banquetes.

172 Robert Sutton Jr, “Pornography and Persuasion on Attic Pottery”, pp. 7-8:“(…) These scenes seem to portray male emotional self-expression (*orgê*) of various forms, sex is not associated here primarily with affection and sensual pleasure, but more often with hostility and even anger. While in the earliest scenes the sexes appear on more or less equal footing, (...) there soon emerges a pattern of male dominance and female submission that is appropriate to the social situation of ancient prostitution. The choice of sexual acts and the manner of their depiction emphasize male orgasmic gratification. Female pleasure and even comfort are often disregarded.”

Capítulo IV

O espaço e a cultura material dos *sympósia* – as formas e os usos

1. Os espaços e a utilização dos recipientes

Tradicionalmente, costumou-se associar o banquete “privado” ao *andrôn*, aposento das residências tido como espaço masculino, em oposição ao gineceu (*gynaikéion*), recinto feminino da casa. Arqueólogos vêm buscando identificar e problematizar as evidências “arquitetônicas” desse cômodo em suas publicações de resultados de escavações. As mais significativas pesquisas nesse campo têm sido as realizadas em Perachora, Brauron, Mégara, Delos, entre outros sítios. Os desenhos arquitetônicos e as dimensões desses espaços identificados como locais dos banquetes não são constantes, variando bastante de acordo com a localidade e mesmo temporalmente; mas de maneira geral, pode-se dizer que apresentam uma forma quadrilátera, com um pórtico de entrada que dá diretamente para o espaço externo da moradia.

Nesse espaço que podia variar consideravelmente de tamanho (com áreas entre 15 m² e mais de 120 m²)¹⁷³ e acomodava um número igualmente variável de pessoas,¹⁷⁴ distribuíam-se as *klínai*, divãs altos sobre os quais os

simposiastas colocavam-se para comer, conversar, cantar, tocar alguns instrumentos musicais e principalmente para beber vinho. Esses móveis comportavam geralmente um par de convivas e provavelmente ocupavam boa parte da extensão das paredes do cômodo. Para completar a mobília do *sympósion*, estudiosos recorrem às imagens deixadas nos vasos de cerâmica: são identificadas pequenas mesas trípedes sobre as quais eram colocados os alimentos – pães, bolos, pedaços de carne –, os próprios recipientes usados para o consumo do vinho, e bacias para uso dos participantes do banquete (em algumas imagens, convivas vomitam nessas bacias, possivelmente uma consequência da embriaguez causada pelo vinho).

Além desses elementos, no “campo de visão” das imagens muitas vezes têm-se objetos de uso pessoal das personagens: pares de botas colocadas sob os móveis, cajados apoiados ou armas e mantos pendurados em paredes invisíveis, indicando que se trata de um ambiente interno, em que o uso desses utensílios é desnecessário.¹⁷⁵ São geralmente elementos alusivos às ocupações dos simposiastas, símbolos

173 Birgitta Bergquist, “Symptotic Sace: A Functional Aspect of Greek Dining-Rooms”, pp. 37-65

174 O. Murray, “Symptotic History”, p. 7: “(...) with two to a couch, an andron will normally hold between fourteen and thirty persons.”

175 John Boardman, “Symposion Furniture”, p. 126.

“The fact that a number of the males at a symposion are guess and not household is often made clear by the presec of their gnarled walking-sticks and the way in which their boots or sandals are prominently displayed on the wall or beneath the kline.”

de um *sympósion* aristocrático. Também comuns no segundo plano das cenas são os instrumentos musicais que não estão sendo utilizados no momento representado; eles parecem pendurados e seriam indicadores de que se trata do espaço de um banquete.

A prática de “reclinar-se” no *sympósion* tinha um papel primordial na organização do grupo que tomava parte no banquete. Acomodados nas *klínai* os simposiastas tinham uma visão ampla do que ocorria no recinto: das apresentações de música, dança e poesia e ainda podiam interagir com pessoas em outros divãs; e distribuídos ao redor do cômodo, deixando espaços de circulação, era mais fácil serem servidos pelos atendentes que distribuíam o vinho. A disposição dos convivas em pares sobre os leitos indica na imagética uma relação de troca, de diálogo, estabelecida pelo olhar.

O preparo do vinho para garantir o consumo “moderado” e de acordo com o que se espera de um heleno também exige todo um instrumental específico, que é frequente nas cenas representadas nos vasos de cerâmica. Um recipiente maior geralmente continha a bebida dionísíaca pura – a cratera – e era geralmente o ponto central da distribuição do vinho, e muitas vezes, central também na composição iconográfica das imagens de banquetes.¹⁷⁶ Esse vaso marca também a característica comunal do vinho, expressa na distribuição e na partilha da bebida; no ato de pessoas iguais beberem juntas há um claro reforço dos valores cívicos e comunitários, uma reafirmação dos valores culturais. A cratera é levada também ao cortejo do *kômos* muitas vezes, mas em vez de estar apoiada no chão como ocorre nas representações de ambientes internos, ela é conduzida nos braços de um dos participantes da festiva caminhada ao ar livre.

Vaso geralmente de tamanho avantajado, a cratera, assim como demais formas de recipientes, é conhecida em algumas variações de seu formato – por exemplo, a boca ladeada por colunas simples, por volutas, por alças; a forma da pança mais aberta, arredondada, estreita etc. O *design* do vaso explica muito a respeito de seu uso: o fundo plano para que o vaso seja apoiado firmemente no chão ou sobre alguma mesa ou pilar; a boca larga que facilita a retirada de seu conteúdo.

As alças ou colunas delimitam dois painéis decorativos em seu exterior, que apesar de comporem certa linearidade do ponto de vista “geométrico”, podem, muitas vezes, conter cenas independentes. Nesse sentido, embora muitas “faces” das crateras sejam decoradas com cenas que remetem a banquetes, há muitos outros temas representados nas faces opostas. Um exemplo dessa variedade e que conhece certa repetição no repertório de vasos que estudamos são as crateras com o motivo “clássico” da musicista tocando *aulós* em pé entre duas *klínai* em um lado e o encontro de (geralmente) três jovens em pé, envoltos em manto, que parece acontecer em um ambiente externo. Ou então como no caso da figura 41, em que a decoração ocupa apenas uma faixa na porção superior do vaso, acompanhada por um friso de palmetas. Em uma das faces, são representados cinco simposiastas, reclinados sobre almofadas, conversando ou segurando recipientes. Na outra “face” também em número de cinco, há amazonas armadas montadas em cavalos.

As imagens no exterior são imediatamente capturadas pelo olhar do observador, até mesmo porque a cratera deveria ocupar lugar de destaque no local do *sympósion*. Assim, a associação entre a cena de banquete representada e a situação experimentada no momento não seria muito difícil.

Recipientes de outras formas também exercem um importante papel na iconografia e no consumo do vinho. Uma vez que está estabelecido que o vinho não deve ser bebido puro, é preciso um recipiente que contenha água adequada ao consumo para o “tempero” da bebida – a hídria, cujo nome já denuncia sua função prática. Alguns vasos são utilizados para transportar o vinho do recipiente em que foi diluído até aquele usado pelos convivas para o consumo final, e aí, as imagens trazem jovens rapazes e moças encarregados de servir os convidados levando nas mãos enócoas, crateras menores, cântaros, entre outros, que serão identificados nos vasos do *corpus*; vasos intermediários entre os recipientes de armazenamento e os do consumo final.

Esses recipientes são em geral menores e mais estreitos do que a cratera e têm decoração apenas na face externa. A faixa pintada pode ser quebrada pela alça (ou alças), o que também permite ao pintor mais de uma área para representações. Em certo sentido, o uso das hídrias, sobretudo, é bem mais amplo do que apenas em contexto de banquetes; ela é utilizada

176 Cf. François Lissarrague, “Around the Krater: An Aspect of Banquet Imagery”, p. 197.



Figura 40. Variações de formas de cratera em silhueta. Toby Schreiber, *Athenian vase construction: a potter's analysis*.



Figura 41. Cratera com volutas, em figuras vermelhas, de cerca de 515 a.C. Atribuída ao pintor de Karkinos. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1921 (21.88.74).

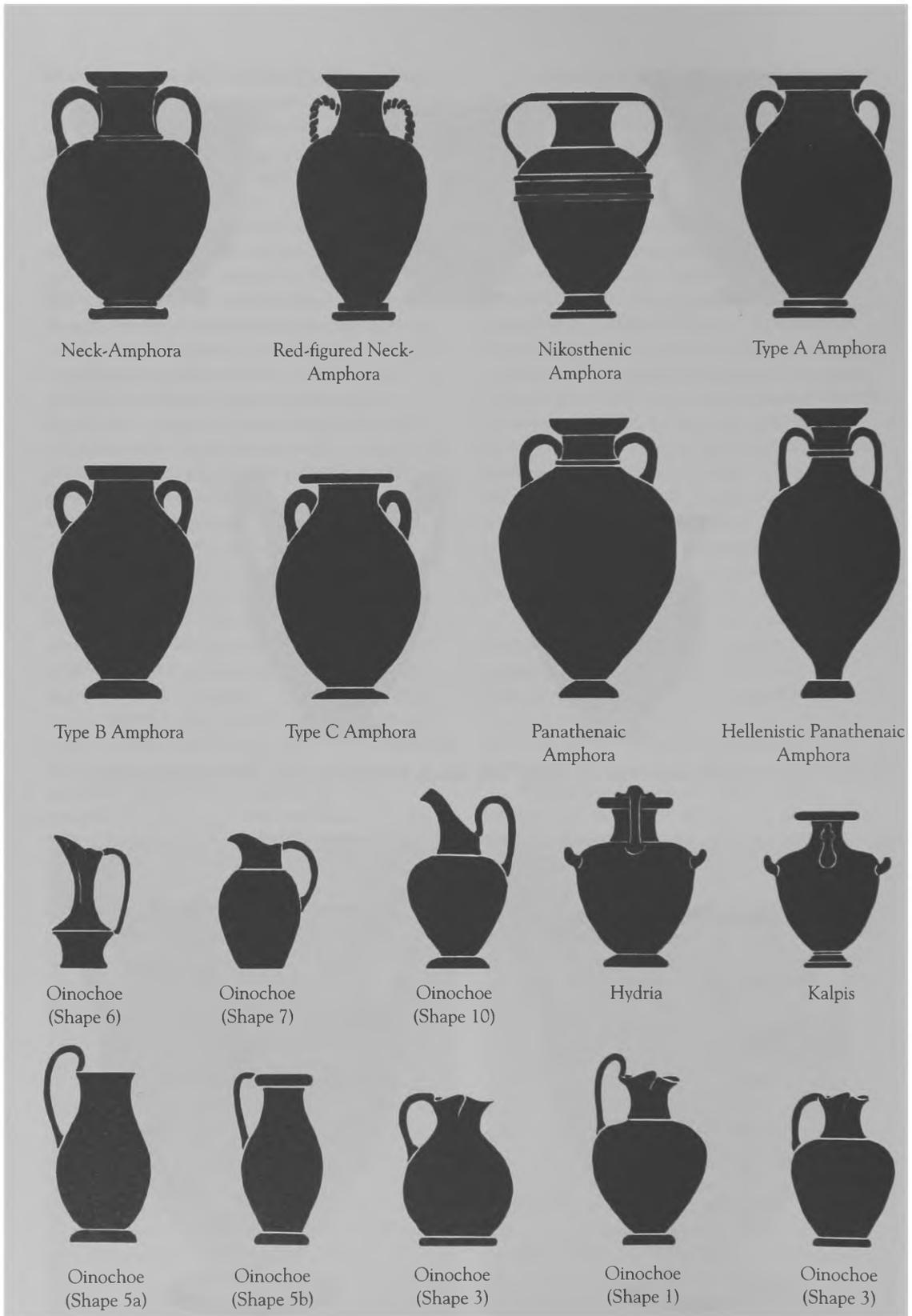


Figura 42. Variações de ânforas, enócoas, hídrias em silhuetas. Formas para transporte de líquidos. Toby Schreiber, *Athenian vase construction: a potter's analysis*.



Figura 45. Tondo de uma taça ática de figuras vermelhas, cerca de 500 a.C. New York, Metropolitan Museum of Art, 56.171.62.

em variadas situações do cotidiano e, por isso, os temas iconográficos que aparecem em sua superfície são diversos.

É bastante frequente a representação desses aparatos para o consumo de vinho nas próprias cenas que decoram os vasos. O caso da cratera que ocupa posição destaque, seja ao centro ou a um canto da cena, tem uma história mais antiga do que o período auge de produção da cerâmica ática, como vimos no capítulo 2. Também é extremamente recorrente cenas em que os personagens seguram seus recipientes para bebida ou são servidos por jovens com outros vasos menores (apenas para um exemplo pontual, conferir a figura 12 do capítulo 2). Na imagem 43, foi retratado um animado cortejo de comastas, que carregam consigo para o espaço externo não apenas os seus recipientes para consumo individual da bebida, mas também a grande cratera e uma ânfora de tamanho considerável. Da cratera, à esquerda

e decorada com uma guirlanda de folhas, rapazes retiram o vinho com suas próprias taças, e a ânfora pontuda, também enfeitada com folhagens, está colocada no chão, mas segura por uma das alças por um simposiasta barbado. Toda essa atividade é mediada pela música de uma flautista que ocupa o centro da cena. Esses casos oferecem uma dimensão bastante segura dos usos desses recipientes, e permitem que entendamos não apenas as formas e contextos de consumo do vinho, como também as possibilidades de visualização dos campos decorados das peças e de sua interação com o conteúdo das imagens.

Os vasos para o consumo final da bebida podem ser identificados com frequência nas mãos dos participantes do banquete no repertório iconográfico dos *sympósia* – utilizados tanto por homens quanto por mulheres – e são menores, mais adequados à anatomia das mãos e da boca. O mais comum nas imagens

é a *kýlix*, taça de boca bastante larga, com um pé para suporte e com alças de ambos os lados por onde deve ser segurada e levada à boca. Frequentemente, possui decorações de temas relacionados ao banquete em seu exterior e também no interior. É preciso esvaziar o conteúdo do líquido escuro para que a imagem da parte de dentro seja revelada ao consumidor. Assim, há três “telas” para que o pintor componha sua decoração: as faces externas, separadas pela disposição das alças, e a parte interna, que pode ser totalmente preenchida com imagens, ou reservar-se apenas o medalhão central para a pintura.

Os cântaros (ver figura 18, capítulo 2), e outros recipientes também estão relacionados ao consumo final do vinho, como a *fíala*, vaso também com uma boca bem aberta, mas sem alças e sem uma base para apoio. Podemos relacionar ainda a *psyktér*, usada ora para a retirada ou controle da temperatura do vinho da cratera, ora para o transporte ou mesmo para o consumo da bebida. Quando aparecem em representações iconográficas, não é possível identificar “decorações” nesses vasos, mas vários exemplares desses recipientes, dentre os achados arqueológicos, trazem cenas relacionadas a momentos diferentes do banquete ou ainda cenas relacionadas a Dioniso e seu cortejo mítico de Sátiros e Mênades. Muitas vezes, as imagens de *sympósia* em uma das faces dos vasos contrastam com outros motivos cotidianos, como a prática de esportes e as cenas domésticas (principalmente ocupações femininas) ou mesmo com temas heroicos ou míticos (além de Dioniso, pode-se citar os banquetes com Hércules e as “conquistas” amorosas dos deuses). No caso das taças, há uma série de vasos com cenas de banquete no exterior da peça e um motivo totalmente diferente, como o recorte de um tema feminino ligado ao mundo privado, uma cena mítica, ou algo do universo masculino nas guerras e atividades esportivas, no interior do medalhão.

A *kýlix* aparece frequentemente na imagística sendo agitada por apenas uma de suas alças nas mãos dos convivas, trata-se do jogo do *kóttabos*, em que os participantes apostavam para ver quem conseguia fazer cair o resto de vinho dentro de outro recipiente posicionado mais adiante. Esse gesto é característico dos simposiastas nos banquetes.

2. O vaso e seu usuário – uma relação estreita

As pessoas divertiam-se nos banquetes; acomodadas nos divãs recebiam o vinho geralmente das mãos dos atendentes que percorriam o aposento com seus recipientes. Os simposiastas de posse de suas taças gesticulavam, riam, bebiam juntos, cantavam... Em todos esses momentos os objetos que seguravam não eram apenas funcionais, mas possuíam imagens que eram visíveis a todos. Dificilmente os observadores ficariam alheios ao que viam; aqueles que participavam dos encontros festivos com frequência deviam estar familiarizados com os temas representados, reconhecer as repetições ou as inovações iconográficas. Como afirma F. Lissarrague, o *sympósion* é um local privilegiado de circulação das mensagens iconográficas: “Assim como se pode definir o *sympósion* como um lugar de produção e recepção da poesia lírica, também é possível igualmente considerar esse um lugar particularmente apropriado para a recepção de imagens. Os vasos, colocados sob os olhos do simposiastas, na verdade circulam entre eles e oferecem todo um repertório decorativo que não se pode impedir de influenciá-los.”¹⁷⁷

A disposição dos simposiastas no recinto, os recipientes usados, a música cantada e tocada, os jogos, a circulação de atendentes e pessoas que garantem o divertimento: são vários os elementos de correspondência entre a cena do vaso que se utiliza e o observador. Essa identificação com as imagens durante a manipulação dos recipientes não passaria despercebido e, em certo sentido, a imagem poderia influenciar o comportamento daqueles que a consomem. Além das cenas de banquetes propriamente ditas, como a da figura 46, os convivas tinham contato com outros motes temáticos em seus vasos, como cenas mitológicas ou cenas de cunho sexual explícito. É difícil conceber que esse conteúdo “erótico” não causasse efeito em homens embriagados de vinho e já propensos a se

177 François Lissarrague, “Around the Krater”, p. 206. “Just as one can define the symposium as the place for the production and reception of lyric poetry, so one can consider it equally as a place particularly appropriate for the reception of images. The vases place under the eyes of the banqueters, actually circulate among them and offer a whole repertoire of decoration which can not help but affect them.”



Figura 46. Cratera ática em figuras vermelhas do período clássico (420 a.C.), atribuída ao Pintor de Níkias. Madrid, Museo Arqueológico Nacional de España, 11020.

entregar a variados tipos de “prazer”, e que tinham ao seu redor mulheres, fossem musicistas, cortesãs, atendentes, escravas... Embora cenas como a que vemos no cântaro ático da figura 47 não estejam necessariamente ambientadas em *sympósia*, ela é vista por aqueles que manipulam o utensílio para beber vinho. Em uma das faces, uma mulher pratica sexo oral com um homem deitado, e ela está também ao alcance de um outro rapaz, com um órgão sexual especialmente exagerado (um recurso do pintor para preencher o espaço entre os dois personagens ou um exagero proposital?). Sob o leito desse intercurso sexual, é possível identificar pares de botas, e também há alguns objetos na “parede”, como cestos e estojos de *aulós*. Na face oposta, mulheres e homens nus parecem executar movimentos de dança, se tocando com as mãos. Como discutimos no capítulo 1, as imagens têm um papel ativo na conformação das atitudes e comportamentos sociais. Uma cena sensual num recipiente que se mantém próximo ao corpo, entre as mãos, certamente influencia as reações do usuário, induzindo a certos comportamentos ou trazendo à tona certos assuntos partilhados pelo grupo.

Por outro lado, a relação entre a forma dos vasos e o tema iconográfico das representações que o decoram nem sempre acontece, tampouco há necessariamente uma articulação de assuntos entre as áreas pintadas. As imagens são relativamente autônomas nesse sentido,¹⁷⁸ mas no caso da imagética dos *sympósia* podemos estabelecer com certa segurança um vínculo entre a forma do recipiente e as cenas sobre ele representadas. O que não significa afirmar que *todas* as imagens de um vaso tenham relação com o tema, pois esses objetos têm espaços de decoração independentes entre si. A *kýlix* tem uma disposição exemplar nesse sentido: seus três campos de decoração (no exterior, as duas alças posicionadas diametralmente em lados opostos formam duas “telas” distintas para o pintor; já o interior é totalmente separado da parte de fora, sobretudo quando o recipiente está sendo usado, pois o vinho deixa a imagem encoberta, revelando a cena aos poucos, de acordo com os movimentos para beber) muitas vezes recebem temáticas distintas e sem relação direta.

178 C. Bron; François Lissarrague, “Le vase à voir”, pp. 16-17.

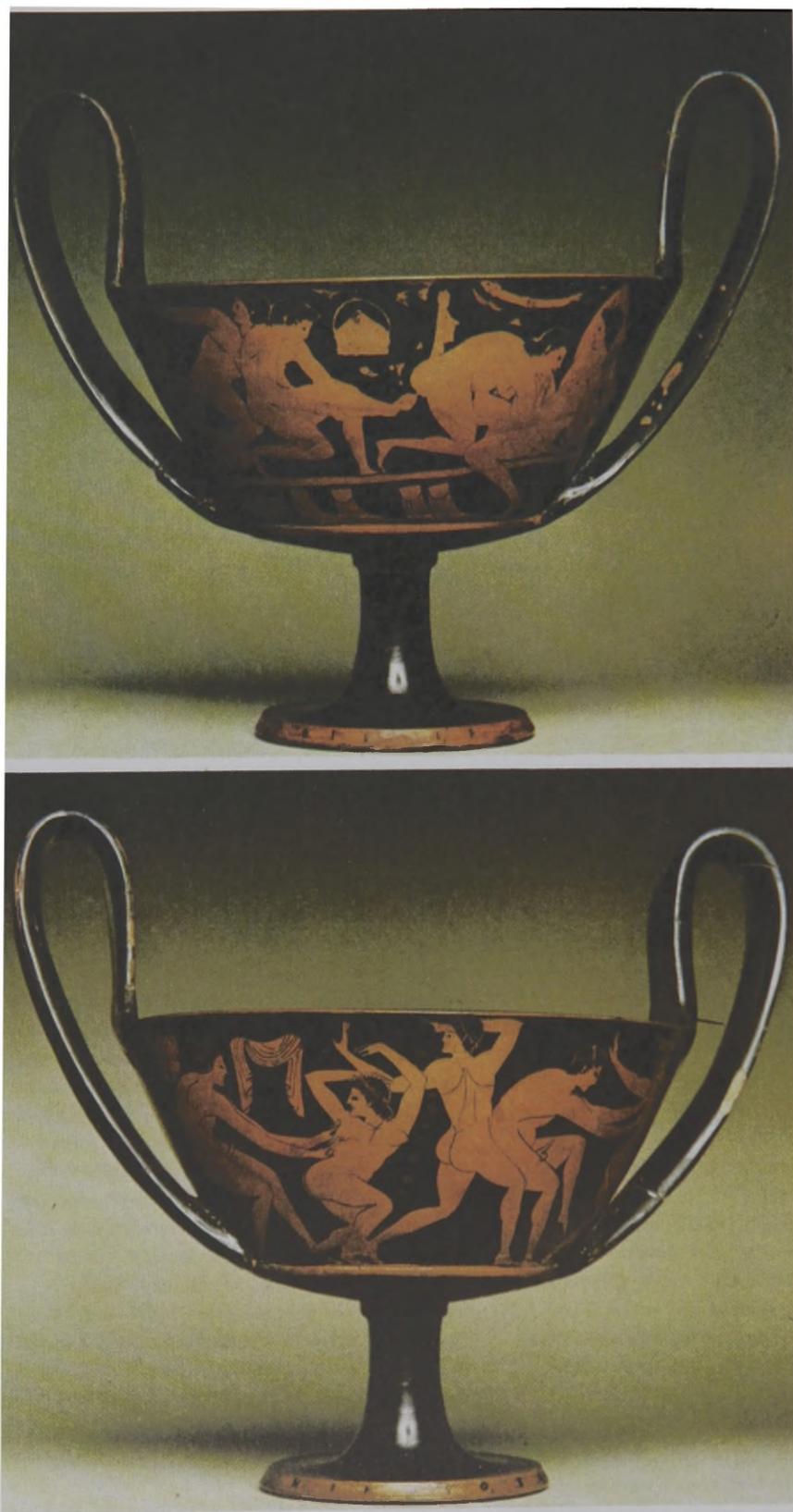


Figura 47.
Cântaro ático
de figuras
vermelhas. Pintor
de Nikosthenes,
cerca de 500 a.C.
Boston, Museum
of Fine Arts,
95.61.

As situações de banquete, contudo, revelam bastante peculiares quando se trata da relação entre a forma do vaso e o conteúdo das imagens: trata-se quase sempre de recipientes usados em momentos variados dos *sympósia*. Além da utilização no recinto privado para o armazenamento da bebida, seu transporte, sua mistura e seu consumo, os vasos são levados pelos convivas quando estes ganham as ruas durante o festivo cortejo do *kômos*. As taças e as demais formas têm a vantagem de serem portáteis, e desse modo são exibidos para outros além daqueles que os carregam. Além disso, várias vezes são as cenas do próprio *kômos* que estão sendo exibidas pelas ruas.

Se muitas vezes a iconografia estabelece uma relação particular com seu observador, isso é válido em uma escala ainda maior para os momentos do *sympósion*. O observador vê a “si mesmo”, o simposiasta, nas “aventuras” dos personagens das cenas.

Uma vez que o banquete é associado ao universo masculino, alguns autores ligam diretamente as formas de vasos utilizados nessa ocasião ao uso pelos homens.¹⁷⁹ Mas essa é uma relação problemática, pois as mulheres tomavam parte nos banquetes e muitas representações do tema trazem *mulheres* com esses recipientes nas mãos. Talvez muitos não considerem relevante essa participação feminina por valorizarem o *status* de “cidadão” dos homens e depreciarem o baixo estatuto social das mulheres nos *sympósia*. F. Lissarrague afirma, mais de uma vez, que o *sympósion* é um evento social masculino e que as mulheres nessas ocasiões não têm mais do que uma função instrumental, seja como musicista ou como prostituta. Um contraponto que se pode apresentar a essa assertiva são as várias cenas de mulheres em pé de igualdade com os simposiastas homens; elas também aparecem deitadas nas *klínai*, com bebidas, com instrumentos, cantando, conversando etc. Inclusive, há cenas em que somente mulheres participam dos banquetes, com as mesmas características que são atribuídas a um *sympósion* masculino.¹⁸⁰



Figura 48. *Kýlix* em figuras vermelhas. Munique, Antikensammlung, J272 (2636)

Exemplos interessantes dessa relação estreita entre a cena e o observador são apontados por E. Csapo e M. Miller¹⁸¹ em um artigo interessante sobre inscrições em vasos com imagens de pessoas (apenas homens, homens e mulheres e também apenas mulheres) jogando *kóttabos* em contexto de banquete. O exemplar selecionado para comentário neste momento (figura 48) é uma *kylix* de figuras vermelhas cujo interior traz uma mulher nua, a não ser por um tecido que cobre a parte superior de sua coxa direita e seu ombro esquerdo, deitada em uma *klíne* e apoiada em uma almofada. Com o dedo indicador da mão direita ela gira uma *kylix* pela alça, jogando *kóttabos*. Não podemos ver sua cabeça, pois a peça está danificada neste ponto, mas é possível perceber uma inscrição, feita de maneira retrógrada, que parece partir de seus lábios: TOITENAE. Esta é uma fórmula para saudar a pessoa desejada antes de lançar o vinho da taça no jogo, tal como provavelmente quem segura o vaso real deverá fazer se quiser jogar.

Outra imagem interessante a esse propósito é uma outra representação em que apenas duas mulheres participam de um banquete. Elas também estão nuas e reclinadas sobre divãs (figura 49); uma delas toca uma flauta dupla, enquanto sua companheira, de cabelos soltos, segura um recipiente na mão esquerda e estende-lhe uma

179 Claude Bérard, “L’ordre des femmes”, p. 86.

180 Também fontes escritas, como vimos em Alcifronte e Luciano, deixam entrever várias mulheres preparando-se para ir aos banquetes – acompanhando homens ou mesmo dirigindo-se sozinhas, preocupando-se com a roupa, os acessórios, ou elas mesmas dispondo da quantia necessária para participar do *sympósion*. Muitas vezes é um “casal” que faz planos de ir a determinada festa, e não apenas o homem.

181 E. Csapo; M. C. Miller, “The ‘kottabos-toast’ and an inscribed red-figured cup”



Figura 49. *Kylix* em figuras vermelhas. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, L151 (11267).

taça com a direita. Da boca desta última “saem” letras: ΠΙΝΕ ΚΑΙ ΣΙ, num oferecimento de bebida. Num primeiro momento, o oferecimento parece restringir-se à companhia, mas uma interpretação mais ousada permite especularmos se ela não “dialoga” com quem observa a cena, num convite a consumir a bebida que o vaso

contém. Essas inscrições podem ainda ser associadas à da figura 4 (capítulo 2), “Χαίρε καὶ πίει”, em que a taça parece brindar a pessoa que a segura, como um interlocutor privilegiado, que compartilha o mesmo sentimento de se experimentar um banquete e compreende as implicações sociais de participar desse evento.

Capítulo V

As mulheres nos *sympósia* – análise iconográfica

A representação de *cena de banquete com a participação de mulheres* foi o critério primordial de seleção dos vasos que compõem o *corpus*. Buscou-se entre os exemplares de fabricação ática aqueles cuja “decoração” interessava à pesquisa, sem restrições quanto à técnica ou ao período de fabricação, até porque identificar o intervalo temporal em que essa temática iconográfica estava em voga é uma questão fundamental em nosso trabalho.

Nas fichas do catálogo foram incluídas informações essenciais para a análise de cada vaso, como também uma foto de suas representações imagéticas relacionadas ao assunto. Além da imagem que se presta ao estudo iconográfico, informamos os seguintes campos:

Forma da peça. Técnica de fabricação (figuras negras ou vermelhas);

atribuição de autoria;

localização atual da peça e seu número de registro;

atribuição do período de sua fabricação;

local de proveniência;

descrição de todos os campos decorados;

inscrições (quando há);

registros de publicação.

Com essa coleção em mãos, buscamos comparar os exemplares, as ocorrências, as aproximações iconográficas e propusemos uma *seriação* das peças. Essa divisão tomou como base o *papel desempenhado* pelas mulheres nas

representações imagéticas; sua função do decorrer do banquete, sua relação com os simposiastas homens, enfim, os aspectos variados da participação feminina em banquetes captados e transmitidos pelos pintores atenienses.

Como o objetivo central foi a *temática* apresentada em cada imagem, não houve uma preocupação mais acurada em separar as formas dos recipientes, as datas de fabricação ou seus autores. Desse modo, cada série de cenas possui diferentes formas, estende-se por períodos de tempo próprios e abrange obras de diferentes artistas.

Pensamos que essa visão geral é fundamental para pensarmos como foi percebida a presença feminina em ambiente tão fortemente associado ao masculino e de que maneira foram representadas por *artesãos homens* em vasos, que apesar de serem vistos por grande e variada parcela da população desde o momento de sua produção até seu descarte, teoricamente seriam de uso masculino. No entanto, as mulheres que participavam dos banquetes também viam essas cenas representadas nos recipientes que muitas vezes utilizavam e isso implicava na maneira que percebiam a si mesmas.

Apresentamos a seguir as séries temáticas estabelecidas seguidas de um comentário com o intuito de contextualizar cada divisão proposta e indicar, ainda que resumidamente, um quadro cronológico e quantitativo do material levantado.

Optamos por apresentar algumas imagens, representativas de cada série, de maneira a comentar os modelos iconográficos mais comuns, suas repetições e variações e refletir sobre as informações trazidas pelas cenas.

São propostas seis séries temáticas que agrupam os vasos:

1) **As mulheres e a música nos *sympósia*** – foram incluídas as representações de momentos em que as mulheres atuam como musicistas no banquete em si, ainda no espaço “privado”. As situações, como veremos, são variadas e as mulheres aparecem com diferentes instrumentos, embora uns sejam mais frequentes, e ocupam posições diversas.

2) **Momentos em que mulheres atendem aos *simposiastas*** – talvez o recorte mais heterogêneo, pela variedade de funções desempenhadas pelas mulheres a fim de garantir o “conforto” dos convivas. No entanto, os exemplares são menos numerosos, como será apresentado.

3) **As mulheres e o cortejo do *kómos*** – nesse momento “posterior” ao *deîπnon* e à bebedeira no *andrón* as mulheres também participam como musicistas, embora num contexto diferente da anterior. Buscamos avaliar as possibilidades de atuação feminina representadas durante a alegria festiva e barulhenta ao longo dessa etapa mais “pública” do *sympósion*.

4) **As mulheres como *simposiastas*** – nessa série foram incluídas cenas de mulheres participando do banquete da mesma maneira que os homens com quem dividem a cena. Elas parecem não “trabalhar” nesses instantes, mas usufruir a bebida, os jogos e a diversão com seus companheiros.

5) **As mulheres como *simposiastas*** – *sozinhas* – talvez a temática mais curiosa e especulada por autores modernos, alguns vasos trazem apenas mulheres em postura de total relaxamento e diversão nos *sympósia*.

6) **Manifestações sexuais nos *sympósia*** – série geralmente associada à temática “erótica”. São apresentadas cenas que trazem indicação de relacionamentos sexuais no contexto do banquete, atentando para elementos iconográficos que possam identificar o espaço simpótico como local de atuação de cortesãs.

1. As mulheres e a música no *sympósion*

O momento da apresentação musical nos banquetes parece ser a temática preferida dos pintores em se tratando das representações de *sympósia* (ao menos entre os vasos “sobreviventes” até os dias atuais). E, em grande parte dos exemplares com essa temática, mulheres exercem o papel de musicistas, apresentando-se aos convivas principalmente com a flauta dupla, o *aulós*. Contudo, esse não é o único instrumento musical tocado por mulheres durante os banquetes, há ainda representações de garotas com outros instrumentos: *krótalla* e lira também aparecem, poucas vezes, no entanto, nas mãos das mulheres dos *sympósia*.

A música parece realmente ser elemento central para o desenrolar do banquete, pois está sempre presente nas representações deste evento. Quando não é uma mulher que executa a performance com o instrumento, é comum essa tarefa ser realizada por jovens garotos, acólitos, caracterizados quase sempre por seus traços de extrema juventude e sua nudez. Na ausência de um músico em exercício, fica subentendida a atividade musical através de elementos no campo de visão das cenas, tais como instrumentos e objetos a ele relacionados (como o estojo para guardar o *aulós* – *sybéne*) “pendurados” na parede ou então colocados a um canto, indicando seu uso em algum momento relacionado àquele que se desenvolve na cena.

O modelo iconográfico mais comum desenvolvido pelos pintores atenienses traz uma situação de banquete muito clara, com *simposiastas* acomodados sobre as *klínai*, segurando taças com bebidas ou então conversando ou possivelmente cantando, enquanto uma mulher completamente vestida executa uma peça musical com o *aulós*. Essa musicista é representada bem na parte central da cena, entre os divãs, e ocupa o primeiro plano da imagem. Em nosso catálogo, são muitas ocorrências de vasos com essa temática, que de certa maneira repetem-se na postura adotada tanto pelos convivas quanto pela mulher, que segura a flauta junto à boca e mantém sua cabeça levemente levantada para executar a música; a disposição dos elementos iconográficos também é bastante semelhante: *klínai* dispostas dos dois lados da musicista em pé e alguns outros detalhes no campo “pendurados”

As primeiras representações com esse motivo são do período arcaico, desenvolvidas ainda com a técnica de figuras negras, e as mais tardias datam já do final do período clássico, próximo ao ano 300 a.C. Mesmo desenvolvidas sobre formas vasculares diferentes e durante um extenso período temporal, a temática conservou vários elementos comuns.

O *stámnos* da figura 50 é o vaso mais antigo apresentado no catálogo com uma mulher em pé, à frente dos divãs (do ponto de vista do observador), com seu instrumento. Atribuído ao Pintor de Beaune por Philippaki, estima-se que sua datação seja pouco posterior a 550 a.C., mas anterior a 500 a.C. As *klînai* são ricamente decoradas, com ornamentos na base de seus pés. Além da mobília simpótica, a cena chama atenção pela presença de mulheres entre os convivas; neste caso, elas são identificadas, além dos traços femininos, também pela coloração branca com que foram pintadas, convenção da arte arcaica. Uma delas, visível no canto direito da imagem, está apoiada sobre um braço, e tem a cabeça voltada para o homem atrás de si, com quem divide a *klîne*.

A primeira cratera (figura 51), atribuída por Beazley a um pintor do Grupo de Polygnoto, datada de cerca de 450 a.C., tem a mesma forma que a segunda (figura 52), atribuída ao Pintor de Nausicaa também por Beazley. Com detalhes distintos, ambas trazem uma variação do mesmo modelo. Na cratera de Altenburg, uma mulher toca seu instrumento entre dois homens jovens de acordo com as características dos traços que os desenham, que estão acomodados cada um sobre um divã. O rapaz da esquerda repousa seu braço direito sobre seu joelho e, com a cabeça voltada na direção da moça, parece apreciar sua apresentação musical, enquanto seu companheiro do lado direito gira uma *kylix* pequena ao redor de um dedo, jogando *kóttabos*. A mobília é representada com mais comedimento do que no exemplo anterior: as *klînai* têm linhas sóbrias, assim como as pequenas mesas acomodadas embaixo delas, e no campo, atrás dos personagens, é possível localizar apenas uma cesta e uma coroa. O segundo exemplar, apesar de uma forma ligeiramente diferente, apresenta uma composição imagética bastante semelhante à anterior. Uma musicista no centro, e dois convivas deitados em *klînai* simetricamente dispostas na cena. O homem representado à direita, como na cratera de Altenburg, realiza os movimentos do



Figura 50. *Stámnos* em figuras negras. Berlín, Antikensammlung, 3211.



Figura 51. Cratera em figuras vermelhas. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, 325.



Figura 52. Cratera com colunas em figuras vermelhas. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 3583.

kóttabos ao girar ao redor de seu dedo uma taça, e o rapaz à esquerda tem sua cabeça voltada para a apresentação musical. A mobília é mais detalhada, mas composta dos mesmos elementos – *klínai*, pequenas mesas sobre as quais são acomodadas porções de comida –, e uma enócoa está “suspensa”, pendurada na parede atrás dos simposiastas.

O vaso ao lado é um exemplar tardio do mesmo tema, datado do último quarto do século IV a.C. e atribuído ao “Black-Thyrus Painter” por Beazley. Enquanto três jovens rapazes desfrutam do *sympósion* em seus divãs, uma mulher em pé toca o *aulós* no primeiro plano da cena. Mais uma vez, é possível identificar mobília com as mesmas características dos exemplos acima (*klínai* e as pequenas mesas com comida), mas aqui temos um diferencial: no campo visual, sobre a cabeça dos simposiastas, cachos de uvas suspensos inserem uma nova informação à situação vivida na imagem. É possível associar as uvas a Dioniso e ao vinho consumido durante o banquete, já que esta é uma bebida que remete ao deus, bem como a seus rituais.

Este detalhe do *stámnos* assinado por Smikros, datado de 510 a.C., permite uma avaliação da interação íntima entre a *aulétris* e o jovem deitado na *klíne*. Enquanto ela executa sua performance, o rapaz inclina sua cabeça para trás, com o braço direito apoiado na cabeça em uma postura que indica seu relaxamento e provavelmente seu envolvimento com a música. Nesse vaso, a mulher é identificada como HEAIKE por uma inscrição, o que indica sua relevância no contexto expresso pela imagem: mais do que uma mera instrumentista qualquer, a mulher é “personalizada”, é destacada do restante do grupo.

A mobília é ricamente adornada, de modo que tanto os leitos que acomodam os simposiastas como as mesinhas próximas têm decorações detalhadas, além de aparecer um apoio para os pés, usado pelo homem à direita da imagem acima, que é de certa maneira raro nas cenas relacionadas a essa temática.

Dos vasos com esse modelo iconográfico listados no catálogo, em apenas um deles a *aulétris* aparece nua. Trata-se de uma *kylix* de figuras vermelhas do Pintor de Foundry de cerca de 475 a.C.

O esquema iconográfico não é muito distante, uma vez que a musicista ocupa a parte central da cena e os homens que participam do banquete ocupam as *klínai* que estão dispostas

de maneira simétrica na composição da cena, trazendo a impressão de um equilíbrio entre as duas “metades” da face exterior da taça. Contudo, a postura da mulher que toca o *aulós* diferencia-se dos vasos anteriores: em vez da postura rígida, parada, ela parece movimentar-se, como indica a posição de seus pés e a cabeça voltada para trás. No divã da esquerda, os simposiastas aparentam ser mais velhos, pela ausência de cabelos. Um deles segura duas taças: enquanto bebe o líquido da que traz na mão direita, segura a outra pelo



Figura 53. Cratera em figuras vermelhas. Madrid, Museo Arqueologico Nacional.



Figura 54. Detalhe de um stamnos em figuras vermelhas. Bruxelas, Musees Royaux, A717.

pé, já seu companheiro de *kline* tem a cabeça jogada para trás, apoiada no braço direito e num gesto quase dramático leva o braço esquerdo ao peito, inclinado a apreciar a música, ao que sugere sua postura. À direita, um rapaz sentado abre os braços, ao que aparece também interagindo com a música, e segura uma enócoa pela alça com a mão esquerda; ao seu lado, seu companheiro roda com o dedo uma *kylix* pela alça, e segura mais uma taça na mão esquerda. Todos os quatro convivas estão

despidos e têm as pernas e a parte inferior do tronco coberta por suas roupas. Ao fundo da cena, no campo, há uma lira pendurada na parede, em mais uma relação do *sympósion* com a música.

Esses exemplos indicam que uma temática específica foi representada na superfície de diferentes formas vasculares e durante um recorte cronológico considerável. Os quadros seguintes buscam resumir a ampla disseminação desse modelo iconográfico pelos pintores atenienses.

Quadro 1

Mulheres em pé entre <i>klinai</i> tocando aulós entre grupo de convivas – relação por período.	
Datação dos exemplares:	Quantidade:
550 – 500	2
500 – 475	5
475 – 450	12
450 – 425	8
425 – 400	6
400 – 375	5
375 – 300	7

Quadro 2

Relação entre a temática da mulher tocando aulos em pé entre os convivas e a forma do vaso.	
Forma do vaso:	Quantidade:
Stámnos	5
Kýlix	6
Cratera com colunas	19
Cratera	10
Oinokhóe	2
Lébes	2
Hýdria	1



Figura 55. *Kylix* de figuras vermelhas. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Uma variação deste motivo seriam as musicistas interagindo com apenas um dos simposiastas, figuradas no interior das taças. Foram cinco as cenas com tais características inseridas no catálogo, sendo todas elas muito próximas iconograficamente, mas podemos perceber uma pequena variação quanto ao período em que foram produzidas: três delas datam de cerca de 500 a.C., e as outras duas são um pouco mais tardias, próximas de 450 a.C. No exterior, todas as taças possuem decorações relacionadas ao *sympósion*, ainda que de maneiras diferentes: cenas de *kômos* em duas delas, banquete masculino em outra (em um dos exemplares, o exterior não traz nenhuma decoração).

Nesses casos, um simposiasta acomodado em uma *klíne* desfruta da música tocada pela mulher em pé à sua frente, enquanto traz o gesto já descrito da cabeça jogada para trás com o apoio do braço direito.

Essa postura do simposiasta tem sido interpretada como um gestual do canto que acompanharia a música executada pela mulher em pé. Na figura 56, a musicista tem seus cabelos cortados bem curtos (conferir debates sobre a relação entre o *status* da mulher e o estilo de cabelo no capítulo 3), enfeitados por uma fita – *tainía* – e toca o *aulós* bem à frente do homem sobre o divã. A um canto, um cajado

está recostado à parede, próximo de onde está pendurada uma *sybène*; sob a *klíne* é possível visualizar uma *kylix*, que provavelmente pertence ao homem “cantor”, que deixou sua bebida de lado por um momento.

Também num “recorte” do motivo anterior, uma taça traz em seu interior uma variação do esquema mulher tocando *aulós* – simposiasta. Na figura 57, uma *kylix* de cerca de 480 a.C., a *auletrís* está sentada sobre o divã com o conviva. Este, com pernas dobradas sobre o leito e cobertas parcialmente por seu manto, segura um esquiço com a mão esquerda, enquanto estende o braço direito em direção à cabeça da jovem mulher sentada a seu lado. A cena denota uma intimidade entre o casal difícil de ser identificada nos outros exemplares com as musicistas.¹⁸²

Apesar de o *aulós* ser o instrumento mais comum tocado por mulheres, em algumas outras (poucas) cenas as musicistas tocam outros instrumentos. Em uma hídria de figuras negras

182 Há nessas representações mais intimistas um paralelo com o esquema iconográfico dos jovens acólitos tocando *aulós* para homens mais velhos nos *sympósia*. Ver, por exemplo, uma *kylix* de figuras vermelhas de Douris com cena bastante semelhante no interior (ARV2 437; Para 375).



Figura 56. Kýlix em figuras vermelhas. Paris, Louvre, G135.



Figura 57. Kýlix de figuras vermelhas. Basileia, Antikenmuseum, BS489.



Figura 11. Hýdria em figuras negras. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS1400.



Figura 59. Lékythos de figuras negras. Karlsruhe, Badisches Landemuseum, B1551/177

datada de cerca de 525 a.C. algumas mulheres acomodadas sobre assentos tocam para entreter os homens que estão nas *klînai*.

Na parte superior do vaso, desenrola-se um banquete com elementos típicos da iconografia do período arcaico, como as vinhas e os cachos e uva que decoram a parte superior de nosso campo de visão e as mulheres sendo representadas com cores claras. A primeira musicista é uma *auletrís* que está sentada em um bloco entre dois dos divãs da cena, de frente para um dos simposiastas. Um pouco mais à direita, outra mulher também sobre um assento toca o *krótalon*. Ela está sentada de costas para uma *klîne* onde se encontra um dos convivas, mas torce o corpo a fim de voltar-lhe sua cabeça. No extremo esquerdo dessa composição, há uma mulher em pé, que observa os demais participantes do *sympósion*.

São variados os vasos com representações de instrumentos musicais diferentes do *aulós*, e também variam suas formas e suas datas de produção. Além das formas típicas do banquete, como as analisadas até o momento, encontramos um lécito de figuras negras de aproximadamente 510 a.C. entre esses exemplares, o que surpreende bastante, pelo contexto de uso desse vaso. Associado frequentemente ao contexto funerário, ou outros contextos em que o lécito é utilizado para armazenar óleos e perfumes, esta é a única ocorrência em nosso catálogo dessa forma com temas de banquetes.

Nessa imagem, desenrola-se um banquete e vários jovens encontram-se sobre as *klînai*. Na parte superior da cena, também é possível identificar ramos de uma vinha e alguns cachos de uva. A mobília simpótica consiste nas já referidas mesinhas para apoio da comida, além dos divãs e de “blocos” que acomodam as musicistas. Além da peculiaridade da forma deste exemplar, é intrigante constatar que a mulher aqui toca a *lyra*, instrumento associado mais ao universo masculino e, quando relacionado às mulheres, é mais frequente nas cenas de *kômos*.

Para finalizar os exemplos de mulheres atuando nos *sympósia* como musicistas, e apontar a permanência desse tema em voga durante um extenso período, apresentamos uma cratera do período clássico, de cerca de 400 a.C., atribuída ao Pintor do Exemplo 2335 de Munique por Beazley. Num cenário de banquete “típico”, com jovens rapazes sentados em leitos, as mesinhas posicionadas sob eles e ramos de vinha na parte superior, uma jovem vestida com uma roupa



Figura 60. Cratera em figuras vermelhas. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T897BVP.



Figura 61. Kýlix em figuras vermelhas. Londres, British Museum, E68.

estampada caminha no primeiro plano da imagem, agitando os *krótalla* em suas mãos. Os três simposiastas executam os movimentos do *kóttabos*, com as taças em suas mãos direitas.

A relação das mulheres com a música nos banquetes, no entanto, ultrapassa o limite da musicista contratada; muitas vezes espera-se que desempenhem também performances como dançarinas. As cenas não são muito numerosas, porém são bastante instigantes.

A primeira imagem apresentada foi pintada no interior de uma *kýlix* do Pintor de Brygos de



Figura 62. Cratera em figuras vermelhas. Nápoles, Stg 281.

cerca de 475 a.C. Um jovem rapaz recostado em uma almofada sobre uma *klíne* segura os tubos do *aulós* com a mão esquerda ao mesmo tempo que “balança” a mão direita, como que ditando o ritmo da dança executada pela menina à sua frente. A boca do efebo está aberta, indicando que ele possivelmente canta para estimular a jovem garota em pé, vestida com um quítion plissado, que executa movimentos de dança. Além da *klíne*, compõem o cenário do *sympósion* a pequena mesa sobre a qual está colocada um esquiço, o cajado encostado no canto esquerdo e a *sybéne* pendurada num nível acima das personagens. Ambos são “identificados” através de inscrições: *Phillippos* e *Kallisto*.¹⁸³ Nos campos decorados no exterior dessa taça, há uma cena de banquete com mulheres musicistas e também como simposiastas, e será comentada mais adiante.

A cratera do “Lykaon Painter” traz uma composição diferente. Posterior à imagem anterior

(cerca de 425 a.C.), a cena traz quatro homens posicionados sobre os leitos em duplas, com seus troncos à mostra, pernas e quadris cobertos e as cabeças decoradas com as fitas típicas usadas pelos simposiastas. O rapaz da direita executa uma canção no *aulós* e o companheiro à sua frente tem o braço direito esticado, quase encostando no conviva instalado na próxima *klíne*. À esquerda, um homem com barba joga *kóttabos* com sua taça. No primeiro plano, uma menina com uma roupa peculiar – são os trajes de um guerreiro, com elmo, escudo e lança – salta, como que executando movimentos de dança.

Parece seguro identificar essas garotas como “profissionais” contratadas para garantir a diversão dos convidados do banquete.

2. Momentos em que as mulheres atendem aos simposiastas

Além da tarefa de divertir aqueles que participam do banquete as mulheres têm muitas vezes que atendê-los, garantindo seu conforto e permitindo o bom andamento do *sympósion*. Elas são representadas pelos pintores circulando com recipientes para que sirvam bebidas e comida

¹⁸³ Alguns autores apresentam discussões sobre o significado dos nomes das mulheres nos banquetes buscando associá-los a nomes de prostitutas conhecidas através da literatura. Embora essa relação não nos parece tão simples dessa forma.

aos simposiastas, dirigindo-se aos homens que as chamam com gestos (sendo muito difícil especificar qual a intenção daqueles que as chamam e como a cena se desenrolaria se fosse uma narrativa), ou mesmo “ajudando” quem exagerou na bebida.

No vaso atribuído ao Pintor de Copenhague por Beazley (cerca de 475 a.C.), a face A é composta por quatro efebos que são representados sobre *klînai*. O rapaz do canto esquerdo tem o rosto voltado para frente, para o espectador externo, e segura uma cratera pequena nas mãos. Ao seu lado, outro rapaz estende seu braço direito para o próximo companheiro. À direita, dois convivas entabulam uma conversa, sendo que o último também é representado “de frente”. Sob os divãs veem-se mesinhas e vasilhas características dos *sympósia*, e uma cesta suspensa na parede. Na outra face do vaso, há duas *klînai*, e sobre cada uma delas há um conviva. Ambos os rapazes têm seus braços direitos estendidos com taças na direção de uma mulher que está em pé entre eles. Ela carrega uma enócoa e dirige-se para servir o conviva da direita. A mesma mobília simpótica da face A repete-se aqui.

Contemporâneo a este *stámnos*, o fragmento de uma *kylix* pintada por Douris traz em seu interior uma representação em seu interior do momento exato em que o conviva é atendido por uma mulher. Deitado sobre a *klîne*, um homem barbado é servido por uma atendente que carrega dois recipientes – uma hídria e uma fíala. A peça está danificada, o que impede de vermos a parte superior da composição e a cabeça da mulher, mas identificam-se as peças do *sympósion*: mesa e divã. Essa cena é bastante similar a uma outra taça de Douris, que tem como decoração em seu interior o mesmo motivo. Sobre uma *klîne*, um homem com o manto cobrindo-lhe parcialmente o tronco, tem

o braço levantado, como a chamar a mulher que se aproxima dele carregando uma enócoa e uma *kylix* para servi-lo. Abaixo do divã, novamente está representada uma mesa sob a qual foram “guardadas” as botas do simposiasta, já seu cajado foi recostado no canto esquerdo.

Uma série de três vasos apresenta o mesmo esquema iconográfico com um homem deitado no divã acenando com o braço direito levantado para uma mulher que se dirige a ele. As mulheres nos três casos estão enroladas em mantos, o que dificulta a realização de alguma tarefa prática para servir o conviva e reforça as interpretações de que eles as chamam com interesses sexuais.

O momento em que as mulheres aparam os participantes dos banquetes após terem se excedido no consumo do vinho também foi uma temática escolhida pelos pintores, embora não muito explorada. Dois exemplares trazem esses momentos que aos olhos do observador moderno parecem cômicos.

O primeiro exemplar, atribuído ao Pintor de Brygos (cerca de 475 a.C.) é uma *kylix* (figura 67) que tem no exterior uma cena de *kômos*, e traz essa representação no medalhão da parte interior. Apesar de não haver elementos iconográficos que deem indícios do contexto da imagem, pode-se propor uma relação do momento “infeliz” vivido pelo rapaz com os excessos cometidos no momento do cortejo. O jovem está em pé, segurando seu cajado e está vestindo seu manto, o que indica provavelmente que o episódio não se passa em um local fechado como a primeira etapa do *sympósion*. Em pé à sua frente, uma jovem mulher tenta ajudá-lo, segurando sua cabeça com as duas mãos.

A outra taça (figura 68) também combina a cena interior com um animado banquete representado nas faces exteriores. Aqui há um



Figura 63 Stámnos de figuras vermelhas. Oxford, Ashmolean Museum, 1965.127.



Figura 64. Klix em figuras vermelhas. Museu de Verdun.



Figura 67. Klix em figuras vermelhas. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L479.



Figura 64. Klix em figuras vermelhas. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L483.



Figura 68. Klix em figuras vermelhas. Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, 16561.



Figura 66. Klix em figuras vermelhas. Orvieto, Museo Civico, 491.

cenário que nos remete ao interior de uma residência durante o momento do *sympósion* – como a *klíne*, a *sybéne* pendurada na parede e o recipiente colocado no chão onde o simposiasta vomita. Ele, deitado e com o tronco descoberto, apóia sua cabeça com o braço esquerdo. A mulher, em pé ao lado dele, está totalmente vestida e tem uma fita a decorar seus cabelos; ela inclina-se um pouco à frente para segurar a cabeça de seu companheiro que passa muito mal.

3. As mulheres e o cortejo do kômos

Neste momento de imensa euforia, estão presentes elementos iconográficos que remetem

ao consumo do vinho, à música e à dança. E as mulheres tomam parte em todos esses momentos. A iconografia das mulheres no *kômos* revela essas múltiplas facetas da participação feminina: são representadas carregando juntamente com

os homens os recipientes com o vinho, tocando instrumentos musicais – novamente o *aulós*, *krótalla* e a lira – e dançando, de uma maneira bastante peculiar ao espírito de transgressão e exaltação que acompanha esse evento.

Quadro 3

Formas dos recipientes decorados com cenas de mulheres tocando instrumentos em komoi

Stámnos	2
Cratera em colunas	3
Cratera	3
Kýlix	6
Pélike	2
Mastóide	1
Kántharos	1
Ânfora	1

No *corpus* inicial foram reunidas 23 cenas com a participação das mulheres no cortejo, sendo aquelas em que elas continuam atuando como musicistas as mais numerosas. Novamente, percebe-se uma estreita relação entre as formas dos vasos com tais imagens e sua utilização nos momentos do *sympósion* e também do próprio *kômos*, e muitas são as representações de personagens carregando esses mesmos recipientes.

A *kýlix* atribuída ao “Dokimasia Painter” (figura 69) traz uma interessante “autorrepresentação” dos vasos utilizados ao longo do *sympósion*. Durante o *kômos* homens jovens e mais velhos transportam vários recipientes para o espaço exterior. Uma mulher com uma postura rígida toca o *aulós*. Imediatamente à sua frente (direita para o observador externo) um homem calvo e barbado, com o corpo nu à mostra já que seu manto está jogado sobre os ombros, “equilibra” uma *kýlix* com a mão direita. Ele é seguido por outro comasta, que tem em seus pés uma grande ânfora deitada e coroada com hera;

este personagem abaixa-se para o vaso com a mão direita, enquanto segura uma taça “de ponta-cabeça” com a mão esquerda. O próximo personagem é representado com traços mais jovens – sem a barba, por exemplo – e tem seu manto pendurado às costas, deixando visível seu corpo nu. À esquerda da musicista, um par de rapazes parece retirar o vinho de dentro de uma grande cratera enfeitada com hera e apoiada no chão. Por fim, um menino nu “fecha” esse segmento imagético: ele inclina seu corpo para trás ao mesmo tempo em que equilibra uma *kýlix* com a mão esquerda e um esquiço com a direita. O movimento expansivo de vários dos envolvidos no cortejo sugere que eles estejam executando passos de dança. Dança, música e vinho: estão representados no exterior dessa taça os elementos fundamentais para a realização do *kômos*.

No interior desse vaso, um menino bastante jovem apoia a cabeça de um homem mais velho e bem mais alto para ajudá-lo a vomitar, temática muito próxima às cenas apresentadas há pouco, numa interessante correlação com



Figura 69. Kýlix em figuras vermelhas. Berlim, Antikensammlung, F2309. (Ver capítulo IV.)

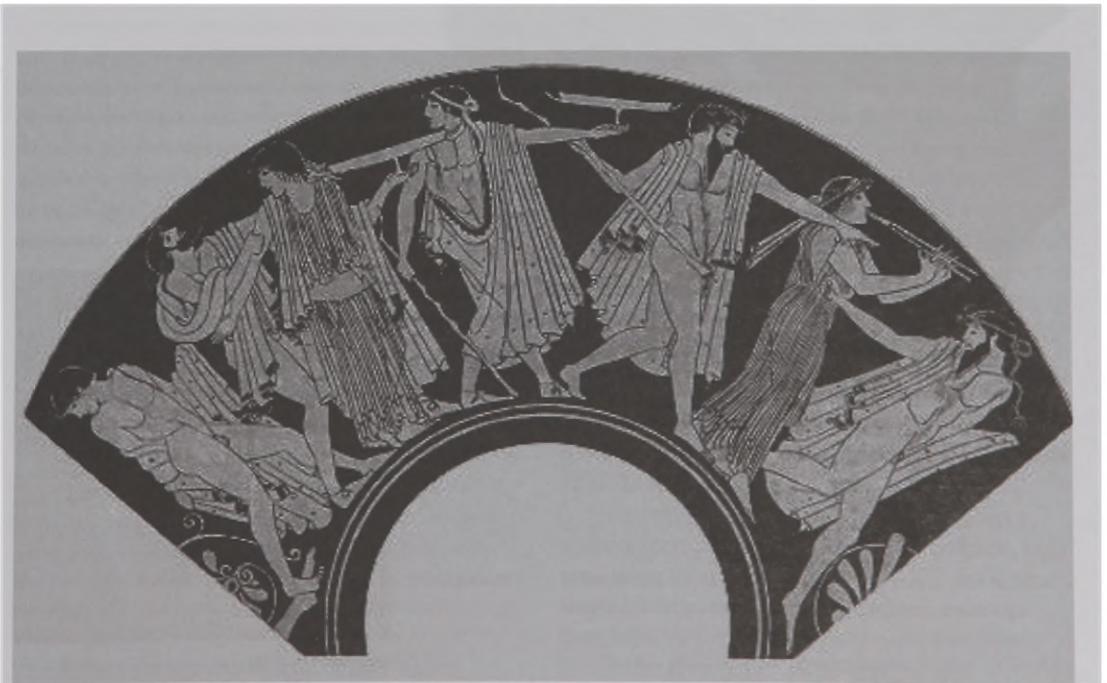


Figura 70. Kýlix em figuras vermelhas. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L479.



Figura 71. Kýlix em figuras vermelhas. Paris, Louvre, G13.



Figura 72. Cratera em figuras vermelhas. Viena, Kunsthistorisches Museum, 948.



Figura 73. Kýlix em figuras vermelhas. London, British Museum, E38.

a decoração da *kylix* de Würzburg, cujo interior foi apresentado na figura 66. Na parte exterior do corpo deste vasilhame, um cortejo com a participação de homens e mulheres ganha forma.

Outra vez os vasos simpóticos aparecem; neste caso (figura 70), a *kylix* é carregada por um homem, bem no centro dessa imagem, e por uma mulher a seu lado. As personagens enfileiram-se no espaço da taça: um jovem nu, com o manto caído de seus ombros; um homem mais velho com a parte superior de seu corpo coberto pelo manto tenta segurar a mulher à sua frente, que segura com a mão esquerda, colocada distante de seu corpo, uma taça pelo pé; um rapaz com a cabeça decorada à moda dos simposiastas por uma fita, com o corpo coberto, segurando um cajado com a mão direita e uma taça com a esquerda; uma mulher com os cabelos curtos e também com a cabeça enfeitada pela fita toca o *aulós* que anima a festividade, ela está cercada por dois homens com barba e mantos que estendem seus braços em direção à musicista.

A figura 71 (cerca de 500 a.C.) traz uma representação do interior de uma taça em que o *kômos* é retratado em escala particular, com apenas um casal; pode-se pensar na situação como um “recorte” de um evento mais amplo. Um homem calçado com suas botas e com seu manto nos ombros segura uma taça e o cajado com a mão esquerda, com seu braço direito abraça carinhosamente uma mulher que toca uma lira.

A temática do *kômos* também se estende por um considerável período na imagística ateniense. As representações mais tardias datam das últimas décadas do século IV e trazem alguns elementos variantes, mas a essência dos componentes da cena (alegria, música, exaltação, fortes elementos sensuais) experimenta uma permanência.

A cratera da figura 72, sem atribuição, data provavelmente da segunda metade do século IV a.C. No centro da cena, está uma *auletris* com o corpo ressaltado em branco pelo pintor; seu manto caído deixa boa parte de corpo à mostra. Ela está cercada por quatro jovens nus (seus mantos mal tocam seus corpos) que executam movimentos de dança evidenciados pelo gestual de seus braços e pernas. O último jovem do cortejo segue tocando um *týmpanon*, como a marcar o ritmo para seus companheiros; à frente, os dois jovens que lideram a “caminhada” seguram tochas acesas. Todos eles usam coroas de folhas em suas cabeças.

Acompanhando a referência do *kômos* a momentos de exacerbação e até certo ponto de

transgressões “rebeldes” uma imagem desta série apresenta um lado interessante do cortejo. Trata-se de uma cena pintada no interior de uma *kylix* (figura 73), também concentrada do “recorte” da atividade de um casal, que contrasta com um banquete acompanhado por uma *auletris* pintado no exterior do vaso.

Um rapaz nu, com uma clâmide jogada sobre o ombro, toca o *aulós*. Junto dele, uma mulher vestida com uma roupa de pele de pantera, e desta forma, associada às Mênades do cortejo do deus Dioniso, dança agitando em suas mãos *krótalla*.

4. As mulheres como simposiastas

Não é apenas como trabalhadoras dos banquetes que as mulheres aparecem na iconografia. Em alguns casos, elas são representadas simplesmente como simposiastas, sentadas nas *klínai* juntamente com os demais convivas, conversam, bebem, e parecem estar ali para se divertir. No catálogo organizado, contamos com 17 representações desse caso. Para estabelecer esta como uma série à parte, foram incluídas as representações em que as personagens femininas dos banquetes eram representadas em situação de “igualdade” com os homens, sem exercer nenhuma tarefa que as subordinasse ao prazer de outros. Em algumas cenas, as mulheres até seguram instrumentos musicais, sobretudo o *aulós*, porém de maneira diferente da primeira série, as mulheres não estão destacadas do grupo, em pé realizando uma apresentação.

Essa recorrência da presença de instrumentos musicais em momentos em que todos parecem estar se divertindo pode indicar que a atividade de musicista nem sempre estava associada com a ideia de servir ou atender alguém. A música, quando envolve todos os personagens de forma igualitária, podia ser uma atividade prazerosa que acompanhava os demais rituais dos *sympósia*. Outra atividade desempenhada pelas mulheres nessas ocorrências é a diversão com o *kóttabos*, que elas jogam em companhia dos simposiastas ou então sozinhas.

As primeiras imagens com esse esquema iconográfico datam ainda do período arcaico, com uma datação aproximada de 550 a.C., em figuras negras, e bastante claro que estas imagens são inspiradas nos vasos coríntios pouco anteriores.

Entre dois casais em pé executando movimentos de dança, uma *klíne* foi posicionada



Figura 74. Ânfora em figuras negras. Florença, Museo Archeologico Etrusco, 70995.

no centro desta composição que ocupa o friso superior da pança do vaso. Sobre o leito, estendem-se um homem e uma mulher que mantêm contato visual entre si, e mais um terceiro personagem, masculino que admira os passos de dança de seus companheiros. Sob a *klíne*, encontra-se um cachorro.

Chama a atenção o fato de 6 vasos, dentre as 20 ocorrências dessa série, serem de figuras negras, portanto relacionados a um período mais afastado no tempo. No período arcaico é mais comum as mulheres participarem dos banquetes, ao menos nas representações imagéticas, sendo as imagens mais tardias de cerca de 450 a.C., após esse período os modelos iconográficos dirigem-se mais para as musicistas no *sympósion* e no *kômos*.

As cenas da *kylix* do Metropolitan Museum do Museu de Basel são contemporâneas, produzidas entre 460 e 450 a.C. e ambas decoram a parte externa de taças de figuras vermelhas.

Na face A da figura 75, três casais estão dispostos em três *klínai*. Sob a alça esquerda, há uma grande cratera enfeitada com hera

colocada no chão que é o centro da cena: para sua direita e esquerda foram pintados os convivas que desfrutaram do banquete. Em pé em frente ao primeiro leito, uma mulher nua mexe em seus cabelos e prepara-se para se juntar ao simposiasta que lhe estende a mão direita num convite. O segundo par encontra-se abraçado apaixonadamente sobre a *klíne*, ambos com as partes superiores de seus corpos descobertas, envoltos por um manto. No terceiro divã, o casal enlaçado: o homem passa sua perna direita sobre o corpo de sua companheira que tem todo o tronco desnudo à mostra. Ela gira uma taça com o dedo da mão direita e ambos olham na direção de um garoto nu pintado sob a alça direita da taça, provavelmente um acólito. Na outra face do vaso, mais três pares são organizados espacialmente de maneira semelhante. No primeiro divã, um casal tem apenas suas pernas cobertas; ambos seguram taças, ele a apoia pelo pé na palma de sua mão e ela joga *kóttabos*. Os dois voltam suas cabeças para um efebo em pé à frente da segunda *klíne* que toca *aulós* enquanto é observado pelo simposiasta acomodado no leito. Com a mão esquerda este segura uma fíala e seu braço direito está apoiado na cabeça ligeiramente inclinada para trás, cantando. O último par é constituído por uma moça em pé que apara um conviva que não se pode identificar devido a estragos na peça. Sob todas as *klínai* estão colocadas pequenas mesinhas enfeitadas com folhagens.

Também a taça de Basel traz um *sympósion* em andamento. Na face A aqui apresentada dois casais estão dispostos sobre almofadas em *klínai*. Na esquerda uma mulher nua torce seu corpo para trás, estabelecendo contato visual com um jovem atrás de si que lhe estende o braço direito, como se fizesse um convite. Ao lado deles, outro casal parece mais à vontade: um homem mais velho, com a cabeça reclinada para trás, apoiada em seu braço direito, “descansa” seu braço esquerdo sobre as pernas desnudas de uma mulher representada à direita. Com a mão direita, ela segura um ramo de folhas sobre a cabeça de seu companheiro e com a esquerda, sustenta um esquiço.

O quadro abaixo apresenta algumas das principais atividades desempenhadas pelas mulheres nas cenas com esse esquema, de acordo com o período de fabricação do vaso. Em ocasiões em que as mulheres desempenham mais de uma função em um mesmo vaso, a cena pode ter sido contada mais de uma vez em categorias diferentes.



Figura 75. Kýlix em figura vermelhas. New York, Metropolitan Museum, 20246.



Figura 76. Kýlix em figuras vermelhas. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, KA415.

Quadro 4

Atividades desempenhadas pelas mulheres nas cenas de banquetes de acordo com o período de tempo

Tocando instrumentos	1 ocorrência no período de 550 – 500
	3 ocorrências no período de 525 – 475
	1 ocorrência no período de 500 – 450
Jogando kóttabos	1 ocorrência no período de 500 – 450
	1 ocorrência no período de 475 – 425
Apenas deitadas ou sentadas	2 ocorrências no período de 575 – 525
	3 ocorrências no período de 550 – 500
	1 ocorrência no período de 500 – 450
	1 ocorrência com datação não encontrada
Dançando ou cantando	1 ocorrência no período de 575 – 525
	1 ocorrência no período de 500 – 450
Com recipientes	1 ocorrência no período de 525 – 475
	2 ocorrências no período de 500 – 450
	1 ocorrência no período de 475 – 425

As composições com esta temática se mostram mais recorrentes no período arcaico, tardo-arcaico e clássico inicial, estendendo-se de 575 até 450 a.C. Em períodos posteriores, as mulheres tendem a ser representadas mais como “atendentes” do que como participantes dos banquetes, como indicam as imagens apresentadas na primeira série.

5. As mulheres como simposiastas – sozinhas

Bastante polêmicas, as imagens de situações de banquetes em que penas mulheres são retratadas apresentam uma interpretação conturbada. Muitos autores acreditam que estas cenas sejam meramente fictícias, uma “piada” engraçada, como uma charge, pintada pelos artesãos nos vasos com o intuito de divertir os simposiastas. Essa vertente interpretativa não acredita que as mulheres poderiam participar livremente de *sympósia*, especialmente sozinhas. Contrapondo-se a esses argumentos, um grupo

de estudiosos defende a interpretação de serem momentos organizados e compartilhados apenas por mulheres, principalmente por aquelas que tomavam parte nos banquetes, como as cortesãs e demais profissionais. No momento, limitar-nos-emos a uma breve apresentação de algumas das imagens constantes no *corpus*.

São oito as situações de mulheres representadas sozinhas com indicação de banquete. Os indicadores de identificação do espaço são os mesmos das demais cenas:





Figura 77. Psýkter em figuras vermelhas. St. Petersburg, State Hermitage Museum, ST1670.

as mulheres estão sobre *klinai*, recostadas em almofadas, segurando recipientes – como as taças das ocorrências anteriores – para bebida ou para o *kóttabos*. Geralmente nuas, elas trazem amuletos no corpo, ao redor de braços e coxas especialmente.

Duas dessas cenas já foram apresentadas (figuras 48 e 49) por razão da relação estreita de suas peculiares inscrições com as imagens representadas e o “consumo” dessas mensagens pelo espectador. Quanto às formas em que tal temática ocorre, predomina a *kylix*, mas também inclui-se nessa série outros vasos: uma *psykter* e uma *hýdria*. Os vasos mais tardios são do final do século VI a.C., de cerca dos anos 520 e 500, e as mais recentes datam da primeira metade do século V, aproximadamente de 475 a.C. Portanto, essas cenas são bastante concentradas temporalmente: é um tema explorado pelos artesãos durante um período relativamente curto.

Além dos vasos já apresentados, outras cenas trazem elementos interessantes à reflexão do relacionamento das mulheres em momentos e privacidade.

Nesta situação, são representadas quatro mulheres acomodadas sobre *klinai* das quais vemos apenas a parte superior listrada e apoiadas em almofadas. Todas elas estão nuas e trazem adornos: duas delas os usam na parte superior do braço, outra no pulso e a quarta traz o enfeite ao redor da coxa. Uma delas toca uma flauta dupla, tendo à sua frente uma personagem com dois recipientes, retratada de frente para o observador externo, bebendo o conteúdo de um deles. Esta, diferentemente das outras mulheres, tem seus cabelos soltos com uma fita na parte superior da testa. Uma terceira personagem também porta dois recipientes, sendo um deles agitado ao redor de um dedo em um gesto típico do jogo de *kóttabos*, enquanto olha para a mulher atrás de si. A outra



Figura 78. Hýdria em figuras vermelhas. Munich, Antikensammlungen, J6 (2421)



Figura 79. Kýlix em figuras vermelhas. Copenhagen, Thorvaldsen Museum, H616 (116)

também segura dois vasos, um dos quais parece ser oferecido à amiga à sua frente pelo gesto do braço estendido.

Na parte superior do vaso estão duas jovens mulheres com aspecto relaxado e tranquilo deitadas sobre almofadas decoradas. As garotas, assim como na “moda masculina” têm exposta a parte superior de seus corpos, com os seios à mostra, estando apenas suas pernas cobertas com suas roupas. À direita, a simposiasta usa uma fita presa na cabeça de cabelos curtos, e gira ao redor do indicador direito um vaso, enquanto olha para sua interlocutora. Esta também gira um recipiente e faz um gesto com a mão esquerda que parece dar mais ênfase à conversa que entabulam enquanto bebem e jogam *kóttabos*.

São momentos de intimidade feminina, muito próximas dos esquemas iconográficos adotados em representações exclusivamente masculinas no *sympósion*: convivas relaxados, sobre seus leitos, conversando, jogando, cantando, bebendo, tocando instrumentos etc.

Sobre uma *klíne*, uma garota totalmente vestida olha para o lado oposto da representação de seu corpo. Ela segura um esquivo na mão esquerda e sua mão direita está acima do restante de seu corpo. Atrás do leito é possível identificar um cajado, elemento masculino, que provavelmente insinua a presença de um homem não representado no ambiente.

Essas imagens podem ainda ser registros de momentos em que mulheres se relacionavam

durante as festividades, momentos de interação apenas entre elas. Podem indicar-nos um outro olhar dos pintores áticos, que buscavam outra faceta do universo feminino ns *sympósia*.

6. Manifestações sexuais nos *sympósia*

A busca de prazer sexual junto às mulheres – cortesãs – era também um dos divertimentos buscados nos banquetes. Esse “momento” é retratado em vários exemplares de vasos cujas formas são relacionados às atividades dos *sympósia* – taças principalmente – e abrange uma considerável variedade de situações, posições sexuais, relações entre homens e mulheres. São cenas de corte, de aproximação sexual, de sexo explícito, de violência contra as mulheres; situações em que as mulheres também se divertem, outras em que parecem ser apenas instrumentos para garantir o prazer dos participantes dos banquetes.



Figura 80. Kýlix em figuras vermelhas. Vienna, Kunsthistorisches Museum, 131.



Figura 81. Kýlix em figuras vermelhas. New Heaven, Tale University, 1913.163.



Figura 82. Hýdria em figuras vermelhas. Bruxelas, Musees Royaux, R351.

Os mesmos elementos iconográficos dos grupos de imagens anteriores são perceptíveis nessas cenas: acessórios como brincos, pulseiras, adornos e amuletos ao redor das coxas, dos braços e do pescoço enfeitam a nudez de algumas mulheres; muitas delas também usam na cabeça o *sakkós*, mesmo com o resto do corpo à mostra. Este último acessório é o mesmo usado pelas musicistas e atendentes da primeira série de composições imagéticas deste catálogo.

A mobília do *sympósion* também se repete: as características *klínai* sobre as quais os simposiastas desfrutavam com conforto dos prazeres da música, da bebida e da sensualidade das mulheres, as mesinhas de três pés onde são posicionados recipientes com bebidas, alimentos e mesmo objetos pessoais nos convivas, no campo ainda estão presentes muitas vezes instrumentos musicais (principalmente o *aulós*) e cestos.

Além disso, essas cenas seguem um “padrão”: foram encontradas quase exclusivamente fora da Ática e após um período de popularidade do tema entre 525 e 475 a.C., somem na metade do século V.

Algumas cenas são copiadas várias vezes pelos pintores, como é o exemplo da situação representada na figura 33. Um casal sentado sobre um leito simpótico, sob o qual foi pintada uma mesinha, está envolto por um mesmo tecido. Eles estão voltados um para o outro e olham um para os olhos do outro. No campo de visão, acima deles, foi representada uma coroa ou fita,



Figura 83. Kýlix em figuras vermelhas. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquinese.

também signo de que se trata de um momento de banquete. A situação sexual aqui é bastante tênue, mais insinuada. Quatro taças têm esta decoração em seu interior e todas datam do mesmo período, aproximadamente 460-450 a.C., sendo as cenas mais tardias de toda a série.

Outras representações remetem mais explicitamente a situações sexuais.

Nesta *kylix* de cerca de 510 a.C. um jovem casal encontra-se deitado em uma *klíne*. Ela tem adornos ao redor do pescoço e na mão que segura o *aulós* acima de sua cabeça, sua mão livre está pousada carinhosamente na cabeça do efebo.

Ambos estão nus, mas uma faixa de tecido cobre o quadril da moça. Com as pernas, o jovem enlaça sua acompanhante e com o braço esquerdo a envolve e mantém seu olhar fixo em seus olhos, causando-nos a impressão de um beijo que está por vir. No canto esquerdo, uma cesta está suspensa.

Na figura 35, a situação sexual é bem mais evidente. São retratados dois casais deitados sobre almofadas. Os homens apresentam traços jovens, bem como as mulheres. Estas estão nuas e trazem os cabelos soltos, enfeitados com faixas, e os rapazes têm suas pernas cobertas. No casal da esquerda, a garota se aproxima do efebo com os braços abertos e mantendo o olhar fixo no seu amante. O segundo casal encontra-se já abraçado e trocando carícias, também mantendo contato visual. Pendente da parede percebe-se uma *sybène*.

O vaso é de cerca de 525 a.C. e somente a parte de cima, próxima ao pescoço do vaso, apresenta decoração. A mobília simpótica é percebida pelos leitos, almofadas e indicação de objeto ligado à música.

Na *kýlix* ao lado, também a *klîne* e os objetos abaixo dela sugerem um ambiente de *sympósion* para a situação sexual. Um casal de idades diferentes – ele parece ser mais velho, pois é representado calvo – copula sobre o leito. Ela tem suas pernas apoiadas nos ombros do companheiro e mantém os olhos em seu amante.

Os mesmos elementos iconográficos compõem o ambiente de banquete na próxima imagem: *klîne* e objetos suspensos no campo. Uma mulher deitada de bruços no leito mantém relação sexual com um homem apoiado atrás de si apoiado nos joelhos. A cena também data de aproximadamente 510-500 a.C.



Figura 85. *Kýlix* em figuras vermelhas. Florence, Museo Archeologico Etrusco, 3921.

As cenas relacionadas à violência sexual selecionadas no catálogo são bastante conhecidas e comentadas na literatura que trata da iconografia erótica nos vasos decorados. São cenas representadas em taças de figuras vermelhas do período tardo-arcaico e clássico inicial (525- 450 a.C.). Em todos os casos, as cenas consideradas de “violência” contra mulheres estão na parte exterior dos objetos, e no *tondo*, ilustrações “mais amenas” se revelam quando a bebida é terminada. São oito cenas no *corpus*, e todas são contemporâneas e foram representadas sobre as mesmas formas. Como exemplo, apresentamos uma *kýlix* do Pintor de Brygos, de cerca de 500 a.C. cujo exterior é decorada por vários casais em posições de cópula variadas. Cestos suspensos no campo indicariam o espaço em que se desenrola o momento representado. Bem no centro, uma mulher está ajoelhada, nua, apenas com uma fita na cabeça, com os braços projetados para frente, talvez em uma tentativa de impedir o avanço do homem à sua frente, ou então para alcançá-lo mais facilmente. Seu companheiro tem algum objeto na mão direita e em sua posição parece ameaçá-la.



Figura 84. *Kýlix* em figuras vermelhas. London British Museum, E816.

Conclusão

Esse extenso percurso por alguns exemplares de vasos áticos com cenas de banquetes nos deixa uma certeza: o papel desempenhado pelas figuras femininas nas representações iconográficas é justamente o elemento mais flexível da composição.

A representação dos simposiastas, de maneira ampla, segue certo padrão: a postura corporal, o gestual, sua posição em relação ao restante da ação que se desenrola podem ser identificadas já no relevo assírio que traz Assurbanipal na comemoração de sua vitória militar. Os simposiastas, na imagética da cerâmica ática dos séculos VI a IV, assumem geralmente uma postura heroica, assim como Hércules e Dioniso quando são retratados em cenas de banquetes.

Além disso, a mobília que caracteriza a ação das cenas como um evento relacionado aos *symposia* também é um elemento que pode ser considerado recorrente em cenas de banquete desde os exemplares mesopotâmicos. O leito, as banquetas, as mesas e sua disposição cênica na iconografia vascular não são muito diferentes das representações na glíptica e nos relevos mesopotâmicos, datados de alguns séculos antes. Assim como o grande recipiente que armazena a bebida dividida entre os convivas – no caso da cerâmica decorada ática, a cratera.

A grande inovação esquemática no tema dos banquetes áticos em relação a uma longa tradição que estabeleceu, de certa forma, um modelo para representação de banquetes entre diferentes povos mediterrâneos é justamente o papel feminino. E, claramente, sua atuação nessas cenas é bem mais contundente do as “simples mobílias”, como propôs François Lissarrague. Logo, é preciso desenvolver metodologias mais abrangentes para interpretar essas rupturas no modelo de um esquema que pode ser chamado “tradicional”. Buscar uma interpretação abrangente e generalizante pode ser reconfortante, mas não será suficiente para explicar a polissemia da iconografia nem tampouco a multiplicidade de possibilidades da prática social dos banquetes em Atenas no período estudado.

Essa constatação nos obriga, ainda, a refletir a respeito de outra generalização comum entre helenistas: a identificação do banquete como uma prática social definidora de uma identidade das classes aristocráticas atenienses. Podemos observar que os artesãos áticos dialogavam, em suas composições iconográficas, com uma longa tradição para o esquema de banquetes, viva na memória não apenas de gregos, mas também de outros povos antigos. Desse modo, tomar as cenas aqui analisadas como modelos para reconstituir uma prática ateniense ou para defini-la não é suficiente para compreender todas as (várias) nuances das refeições coletivas e ritualizadas nessa sociedade.

Da mesma forma, por se tratar de um diálogo com a iconografia (e as práticas) lapidada em sociedades orientais, a associação direta dessas imagens à definição de uma identidade social ateniense precisa ser relativizada. Talvez esse conjunto documental possa nos falar mais da mentalidade da sociedade ateniense e de sua relação com povos vizinhos (geográfica e temporalmente) do que os estudos mostraram até agora.

A proposta de elaborar uma análise arqueológica das imagens – constando a existência de um esquema, as continuidades e inovações do tema e identificando a abrangência cronológica e territorial de sua ocorrência – permite dar a esses artefatos novo *status*. Assim, é possível repensar posturas que parecem cristalizadas nos estudos clássicos, especialmente quando falamos das relações de gênero, das práticas de sociabilidade coletivas e da relação entre cidadãos atenienses e a vida pública. Nesse ponto, abrem-se portas para um novo olhar para um tema já tão antigo.

Esta revista foi impressa
na Imprensa Oficial
do Estado de São Paulo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitora: Profa. Dra. Suely Vilela

Vice-Reitor: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

Pró-Reitor: Prof. Dr. Ruy Alberto Corrêa Altafim

Pró-Reitoria de Pesquisa

Pró-Reitora: Profa. Dra. Mayana Zatz

Pró-Reitoria de Pós-Graduação

Pró-Reitor: Prof. Dr. Armando Corbani Ferraz

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

Diretor: Prof. Dr. José Luiz de Moraes

Vice-Diretora: Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno

Conselho Deliberativo: Prof. Dr. José Luiz de Moraes
Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno
Prof. Dr. Jorge Kazuo Yamamoto
Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa
Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata
Profa. Dra. Fabíola Andréa Silva
Profa. Dra. Marília Xavier Cury
Sra. Regina Estela Leopoldo e Silva



CRENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO DO:
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP
COMISSÃO DE CRENCIAMENTO

