



# Homoerotismo na Antiguidade Clássica

Anderson Martins Esteves  
Katia Teonia Azevedo  
Fábio Frohwein

# Homoerotismo na Antiguidade Clássica

2a. edição

Anderson Martins Esteves  
Katia Teonia Azevedo  
Fábio Frohwein

UFRJ / Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas  
Rio de Janeiro  
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Roberto Leher

DECANIA

Decana: Flora De Paoli Faria

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Eleonora Ziller Camenietzki

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS

Chefe: Fernanda Messeder Moura

Subchefe: Tatiana Oliveira Ribeiro

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Coordenador: Ricardo de Souza Nogueira

Vice-coordenadora: Arlete José Mota

Revisão e editoração: Fábio Frohwein

Foto de capa: Ganimedes e a Águia. Bertel Thorvaldsen. Escultura (mármore carrara). 88,27 x 46,99 x 117,79 cm. 1817-1829. Acervo Minneapolis Institute of Arts, doação da Morse Foundation 66.9.

ISBN: 978-85-8101-016-8

A Ciro Flamarion Santana Cardoso (1942-2013),  
*in memoriam*

## Sumário

*Sobre esta edição digital*

*Apresentação*

*Prefácio: um tema inovador* | Pedro Paulo A. Funari

*Aquiles e Troilos: a intrusão de um subtema homoerótico numa temática do ciclo de Troia* | Ciro Flamarion Cardoso

*Pederastia: ritual de passagem na formação do jovem cidadão ateniense* | Maria Regina Candido

*Cruzando fronteiras da identidade masculina: o homem grego face à efeminação e ao travestismo* | Fábio Vergara Cerqueira

*De meninos e desejos: Straton de Sardis e a moûsa paidiká* | Fernanda Lemos de Lima

*Niso e Eurialo: uma releitura otimista da Eneida* | Anderson de Araujo Martins Esteves

*O amor entre iguais: o universo masculino na sociedade romana* | Lourdes Conde Feitosa

*O homoerotismo e o tema do magister amoris na lírica augustana: a Ars amandi de Tibulo* | Ana Lúcia Silveira Cerqueira

*Em busca de conceitos: sexualidade, homossexualidade e gênero na Antiguidade Clássica* | Renata Cerqueira Barbosa

*Veneris quis gaudia nescit?: sexo e prazer na roma petroniana* | Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

*Homoerotismo nas paredes de Pompeia* | Renata Senna Garraffoni | Pérola de Paula Sanfelice

## Sobre esta edição digital

NESTA EDIÇÃO DIGITAL de *Homoerotismo na antiguidade clássica*, na verdade sua segunda edição, o leitor, além de desfrutar de todos os artigos da versão impressa do livro, esgotada rapidamente, conta ainda com recursos da editoração eletrônica que facilitam o acesso aos textos. No sumário, há hiperlinks remetendo diretamente à página inicial do artigo a ser consultado. No rodapé de cada página, encontram-se hiperlinks para o sumário, que possibilitam a navegação de retorno. Por se tratar de edição em formato Pdf, tanto o arquivo quanto os recursos de navegação são amigáveis a qualquer sistema operacional e dispositivo eletrônico que disponha de aplicativo leitor de Pdf's. Além disso, o caráter econômico da edição digital permitiu conservar o colorido da iconografia de alguns artigos, bem como elementos paratextuais em cor diferenciada, como legendas, hiperlinks, rodapés, explorando-se esteticamente níveis de informações presentes nas páginas, o que conferiu a esta edição maior apuro estético e praticidade.

Os organizadores

## Apresentação

OS COSTUMES SEXUAIS dos antigos gregos e romanos têm sido continuamente objeto de discussões nas sociedades contemporâneas. Na Inglaterra vitoriana, que condenou Oscar Wilde por sodomia em 1895, era patente o desconforto gerado pelas abundantes referências às práticas homossexuais nos textos gregos e latinos. Muito emblemática desse constrangimento é uma passagem do romance *Maurice*, de E.M. Forster, escrito já no início do séc. xx. Em cena passada num *college* de Cambridge, durante a tradução oral de um texto grego, um aluno recebe a seguinte advertência do professor: “*Omita este trecho: faz referência ao impúblicável vício grego*”.<sup>1</sup> Se lembrarmos de que o sistema educacional inglês era lastreado no ensino dos clássicos, podemos imaginar o assombro que muitas passagens deveriam causar em alunos e professores. É certo que muitos textos escolares sofreram expurgos, de maneira a se cassar sistematicamente qualquer referência à homossexualidade; mas em outros, notoriamente em diálogos platônicos, como *O banquete*, essa supressão era mais difícil. Assim, criava-se um impasse para os vitorianos e, ainda que respeitadas as diferenças culturais, também para outros países de forte tradição humanística: como civilizações paradigmáticas para aquele tempo, tais como a grega e a romana, podiam tolerar algo tão “execrável” como a homossexualidade?

Alguns responderam a essa questão de maneira a propor alternativas para o anátema contra os homossexuais. Quem sabe os gregos estivessem certos, e a homossexualidade não fosse assim tão execrável? Essa foi a

<sup>1</sup> FORSTER, 1990, p. 47.

tônica do livro *A Problem in Greek Ethics*, publicado por John Addington Symonds, no final do séc. XIX,<sup>2</sup> em que o autor questiona a dessexualização do amor platônico e, a partir do estudo do amor entre os soldados de modelo espartano e tebano, desassocia homossexualidade de efeminação. O autor, aliás, não usa o termo “homossexualismo”, que havia sido cunhado há cerca de uma década (em 1869), mas sim “amor grego”. De acordo com Dowling: “O prestígio da Grécia entre os vitorianos educados de classe média era tão grande que a invocação do helenismo podia lançar um véu de respeitabilidade sobre aquilo que representava um vício inominável ou um crime”.<sup>3</sup> O termo “amor grego”, portanto, como que exorcizava a carga negativa ligada à sodomia, ou, no dizer de Katz, era um “ideal legitimador” da homossexualidade na sociedade vitoriana.<sup>4</sup> Assim, é interessante notar o papel que teve a recepção dos clássicos nos séc. XIX e XX para o início dos movimentos de defesa dos direitos dos homossexuais na Contemporaneidade.

Em sentido oposto, outra postura diante do impasse entre a idealização da Antiguidade Clássica e as práticas sexuais de homens e mulheres que viveram nessas sociedades idealizadas importou, precisamente, sua negação. Por essa esteira, surgiram estudos que buscaram minorar a dimensão do homoerotismo na Antiguidade, quer ressaltando-se o controle social a que estavam adstritas, quer invocando-se seu caráter episódico ou alienígena. Muito mais eficaz, porém, para contornar esse choque cultural, foi o silêncio que recaiu sobre a matéria: de um lado, elidiam-se as alusões ao homoerotismo de gregos e romanos, e, de outro lado e como corolário da estratégia anterior, cerceava-se o discurso acadêmico – filológico, filosófico e historiográfico – sobre tais práticas. Foi preciso esperar até o último quartel do séc. XX para a publicação de obras que, quebrando o tabu acadêmico, enfrentassem o problema de forma mais positiva. Referimo-nos especificamente, embora de maneira não exclusiva, aos livros *Greek Homosexuality*,<sup>5</sup> de Kenneth Dover, que veio a lume em 1978, e *Histoire de la sexualité*, de Foucault – o segundo volume, *L’usage des plaisirs*,<sup>6</sup> que interessa mais de perto aos classicistas, foi publicado em 1984. A esses dois, seguiram-se numerosos outros

<sup>2</sup> SYMONDS, 1883.

<sup>3</sup> DOWLING, 1997, p. 28.

<sup>4</sup> KATZ, 2003, p. 244.

<sup>5</sup> DOVER, 1978. No Brasil: DOVER, 1994.

<sup>6</sup> FOUCAULT, 1984a. No Brasil: FOUCAULT, 1984b.



estudos devotados ao tema, que, impulsionado pelos *Gender Studies*, torna-se a cada ano mais popular no cenário internacional dos Estudos Clássicos.

No Brasil, entretanto, até onde nos é dado saber, a presente coletânea será a primeira devotada especialmente a essa temática. Assim, é com grande satisfação, e não menor senso de responsabilidade, que oferecemos ao público, geral e especializado, esta coleção de artigos acadêmicos destinados a discutir as práticas homoeróticas e suas representações na Antiguidade Clássica. Obra coletiva, este livro é o fruto do esforço conjunto de onze pesquisadores, atuantes em oito universidades públicas do Brasil, e constitui um apanhado bem representativo da diversidade acadêmica nacional. Os dez artigos, que refletem a formação e as áreas de atuação dos seus respectivos autores, compõem uma obra multifacetada e de perceptível diversidade teórica e metodológica.

Com o título *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*, foi nossa intenção desempenhar o papel que Umberto Eco atribui ao tradutor: o “traduzir de cultura a cultura”.<sup>7</sup> Consideramos que um dos desafios desta coletânea seja semelhante ao desafio do tradutor. Isso porque, em realidade, o que nos propomos a fazer é traduzir experiências eróticas das sociedades antigas de modo que elas sejam compreensíveis para homem moderno. Essa operação, que parece simples, encontra seu primeiro obstáculo justamente na escolha de um vocabulário comum, apto a trasladar os conceitos das culturas-origem – as diversas culturas gregas e a cultura romana – para a cultura-fim – a nossa cultura, ocidental, brasileira, do séc. XXI. Daí a dificuldade em que nos encontramos para falar de pederastia, homossexualidade, sexo, efeminação em textos que negociam ideias e percepções entre culturas distintas. Que palavra usar para designar um rol de práticas e representações ligadas ao amor/sexo entre dois homens ou duas mulheres na Roma antiga ou nas cidades gregas? Optamos pela expressão *homoerotismo* no título, conscientes de sua imprecisão e, principalmente, do hiato entre as práticas sexuais e suas representações nas artes plásticas e na literatura da Antiguidade e o que nós, modernos, conhecemos por homossexualidade. Entretanto, para atender ao propósito de difusão do conhecimento científico, consideramos que o termo serve para identificar claramente diante do público geral o eixo temático desta obra. Ademais, como esperamos, o leitor atento

<sup>7</sup> ECO, 2007, p. 190.

encontrará, em alguns artigos aqui apresentados, elementos para precisamente problematizar o conceito indicado no título.

Agradecemos a todos os articulistas pela confiança que depositaram neste projeto e ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro pelo financiamento desta edição.

Os organizadores

### **Referências**

DOVER, Kenneth J. **Greek Homosexuality**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978.

\_\_\_\_\_. **A homossexualidade na Grécia antiga**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

DOWLING, Linda. **Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford**. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1997.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FORSTER, E.M. **Maurice**. Tradução Maria Helena Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité**: 2. L'usage des plaisirs. Paris: Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade**: 2. O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984b.

KATZ, Jonathan Ned. **Love Stories**: Sex between Men before Homosexuality. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

SYMONDS, John Addington. **A Problem in Greek Ethics**. London: s.n., 1883.

## Prefácio: um tema inovador

Pedro Paulo A. Funari<sup>1</sup>

O ESTUDO DO passado nem sempre foi libertário. O passado serviu, por muito tempo, para reforçar o *status quo* e as relações de poder estabelecidas. Não se podem desvencilhar esses usos reacionários do passado de dois aspectos: o estado nacional e o imperialismo. O séc. XVIII testemunhou o surgimento de uma nova estrutura de organização social que tinha um projeto claro de homogeneidade: um povo, um território e uma cultura. Antes disso, no antigo regime, sob a égide do poder régio sancionado pela hierarquia eclesiástica, seja ela católica ou protestante, os súditos deviam obedecer às normas por dever de respeito à ordem sobrenatural, e o pecado era punido de forma exemplar e pública ou era superado pela confissão privada e pelo arrependimento.

Tudo isso mudou, de forma radical, com a criação da nação e dos cidadãos. O Iluminismo partia da racionalidade e da homogeneidade. Todos deviam ser iguais não por ditame divino, sancionado pela igreja, mas pela ciência objetiva. Os antigos pecados deixavam de ser modos de comportamento contrários à ortodoxia, para serem erigidos como desvios de comportamento, segundo a ciência. Na antiga ordem, uma ortodoxia se podia contrapor a outra, como a católica à protestante, assim como o perdão podia ser concedido, mesmo ante a reiterada falta cometida. Nada disso mais podia ser aceito na nova norma racional, única e científica: ante o fato certo e comprovado, só se pode curvar, obedecer e aceitar a correção ou a privação da liberdade. Não à toa, a reclusão passava a ser o

<sup>1</sup> Professor titular do Departamento de História e coordenador do Centro de Estudos Avançados da Universidade Estadual de Campinas, bolsista de produtividade do CNPq.

castigo privilegiado: as prisões se multiplicavam. Nelas, deviam ser reclusos todos os desviantes, e de suas profundezas nada saía intacto, como lembrava Oscar Wilde em seu *De profundis*.

O estudo do passado não deixaria de fazer parte desse movimento em direção ao Positivismo, fé na ciência e respeito à lei e à ordem. O passado entrava como justificação da homogeneidade e da obediência à hierarquia social. Até mesmo a ironia foi banida do olhar sobre o passado, como perigosa arma de desestabilização do presente. Como dizia o mesmo Oscar Wilde, “o patriotismo é a virtude dos tolos” (“*patriotism is the virtue of the vicious*”); o patriotismo, claro, tomado aqui como sinônimo da unanimidade do nascente estado nacional. Ao lado do nacionalismo, o imperialismo compunha o quadro de uma aventura humana impiedosa em direção à opressão e à repressão: nada se podia fazer que transcendesse o quadro da ciência objetiva e neutra, determinada a tudo e a todos controlar. Todo comportamento estava sujeito ao critério severo e duro da norma e do desvio. Não havia mais como se penitenciar. Não se podia mais aceitar que Alcibiades se afeiçoasse de Sócrates, nem Davi de Jônatas.

Isso tudo foi contestado desde o início pelos movimentos sociais e comportamentais. As sociedades ocidentais passaram pela contestação sistemática e constante dos valores normativos e homogêneos propugnados pela ciência do estado nacional. Os movimentos anarquista e sufragista, assim como tantos outros, desnudaram as contradições do modelo restritivo ocidental. Contudo, foi apenas a partir das últimas décadas do séc. xx que a contestação da sexualidade unívoca generalizou-se e a diversidade de comportamentos sexuais e afetivos passou a ser considerada como um valor.

Os estudos da Antiguidade, em particular, foram afetados por essa trajetória política e cultural. O amor entre pessoas do mesmo sexo, tão generalizado na literatura antiga, passou, finalmente, a ser aceito como um tema digno de atenção e de reflexão, despido dos preconceitos cientificistas do séc. xix. Nessas circunstâncias, surgiu, pela primeira vez, o estudo do homoerotismo. Esse termo é moderno, pois não havia na Antiguidade uma categoria como a homossexualidade. Júlio César, com seus amores femininos e masculinos, não poderia ser encaixado numa definição recente de homoafetividade, mas talvez o fosse, como propõe Eva Cantarella, na de bissexualidade (algo que tampouco existia na Antiguidade). Como quer que seja, não há dúvida de que homens se relacionavam com homens, e mulheres, com mulheres, fosse de forma

exclusiva ou não, seja em relações carnis, seja em amizade. Não havia homossexualidade, categoria moderna, mas havia relações humanas que transcendiam os conceitos modernos.

Este volume congrega estudos atentos a toda essa problemática. Produzidos no Brasil, revelam o avanço acadêmico no nosso país. De fato, enquanto a universidade na Europa está presente desde os séculos finais da Idade Média – e na América Hispânica desde o séc. XVI –, o Brasil teve seus primeiros cursos superiores de direito apenas em 1827, seguidos, décadas depois, de alguns outros de engenharia e medicina, mas a primeira universidade data do séc. XX adiantado (a Universidade de São Paulo, fundada em 1934). O estudo acadêmico é, pois, tardio e recente. O sistema de pós-graduação é ainda menos antigo, das últimas quatro décadas. Nesse curto período, o Brasil produziu o mais complexo e sofisticado sistema de pós-graduação da América Latina, tendo suas jovens universidades à frente, nas classificações internacionais, das outras universidades ibero-americanas.

Jovens, portanto. Nem por isso, contudo, menos importantes e conectadas com o que se produz mundo afora, nos mais renomados centros de pesquisa. Este volume revela bem essa preocupação com estar antenados com o conhecimento internacional mais amplo e diversificado. O tema do homoerotismo, como ressaltado, não é algo fácil de ser enfrentado, tendo em vista a tradição oriunda da perspectiva normativa do estado nacional. Mas, por outro lado, as afeições humanas transcendem as barreiras das definições tradicionais e dos cânones. Tudo não se pode resumir à norma e às barreiras das certezas da naturalização das relações humanas, como se os humanos não fossem, por definição, forjadores de cultura, antes que meros resultados da sua disposição física. A relação física de pessoas do mesmo sexo nunca e em tempo algum deixou de existir, nem tais contatos deixaram de ter consequências afetivas, mesmo e quando não fossem caracterizadas como homoafetivas, termo moderno.

A coletânea congrega estudiosos experientes, como *Ciro Flamarion Santana Cardoso* (1942-2013), professor titular aposentado da Universidade Federal Fluminense, jovens pesquisadores, como *Pérola de Paula Sanfelice* (1986-), e doutores que atuam em diversas universidades e instituições de pesquisa, de diferentes partes do país. Quatro capítulos tratam de temas helênicos, e seis outros, de questões romanas. As perspectivas teóricas variam, desde a abordagem racionalista

e bem inserida na História Social de aspiração normativa, passando por interpretações no âmbito da História Cultural, das relações de gênero e das discussões pós-modernas e das identidades fluidas. Essa mescla é muito salutar, pois permite que o leitor possa ter acesso a pontos de vista diversos e, mesmo, divergentes. Em seguida, as fontes de informação utilizadas pelos autores são múltiplas, da literatura mais tradicional, como Homero, àquelas menos frequentadas, como a *Antologia grega*, passando pela iconografia, pelos grafites e pelos vestígios materiais. Essa outra característica marcante deste volume: a mescla de estudiosos de áreas como a história, a filologia, a literatura e a arqueologia. Muitos capítulos, na verdade, misturam as categorias de fontes e de abordagens, em salutar atitude de abertura para o outro, como, aliás, convém ao tema. Dessa forma, este volume, em sua diversidade de abordagens e perspectivas, contempla parte significativa da ampla gama de aspectos da diversidade humana e, só por isso, já mereceria leitura atenta. Mais do que isso, entretanto, ele atesta a relevância do passado para o presente e vice-versa.

## Aquiles e Troilos: a intrusão de um subtema homoerótico numa temática do ciclo de Troia

Ciro Flamarion Cardoso<sup>1</sup>

### **1 Prolegômenos**

O episódio que envolve de um lado Aquiles, o principal herói grego do ciclo troiano, do outro, os irmãos Troilos e Polyxena – respectivamente um dos numerosos filhos e uma das numerosas filhas de Príamo, rei de Troia, e de sua esposa Hécuba –, aparecera, literariamente, num poema épico integrante daquele ciclo, bem conhecido e muito comentado na Antiguidade mas perdido para nós: a *Kýpria* (somos informados acerca da presença do episódio nesse poema pelo resumo de Proclo, um escritor de data incerta, mais provavelmente muito tardia, autor de uma *Khrestomathia* ou manual de literatura de que só restam extratos); sabemos, igualmente, que o tema relativo à morte de Troilos por Aquiles foi abordado em duas tragédias – também perdidas –, uma de Frínico, a outra de Sófocles. Nos poemas homéricos, Troilos é mencionado uma única vez (*Iliada*, xxiv, v. 257) por Príamo como um de seus três filhos mais valorosos que morreram no decorrer da Guerra de Troia; nessa única linha, um epíteto o associa aos cavalos. E, de fato, como verificaremos, na iconografia dos vasos e também, minoritariamente, em alguns elementos iconográficos de tipo diferente – sendo visuais as únicas fontes mais detalhadas de que podemos dispor para abordar o episódio –, Troilos é comumente representado em conjunto com dois cavalos ou, em casos menos numerosos, um único cavalo. Uma

<sup>1</sup> Professor titular de História Antiga da Universidade Federal Fluminense (UFF).

representação tardia, achada no sul da Itália (Magna Grécia), mais exatamente na Apúlia, talvez proveniente da Beócia – claramente paródica –, mostra um Troilos de aparência atarracada que conduz uma mula à fonte atrás da qual se esconde um Aquiles de ar gaiato.

Tratar-se-ia de um evento cronologicamente situado nos primeiros tempos do sítio de Troia pelos aqueus. Troilos, príncipe troiano – havendo também uma variante mítica que o tornava filho do deus Apolo, não de Priamo –, foi emboscado e depois morto por Aquiles. Esse aproveitara para emboscá-lo num momento em que, como era hábito seu, se dirigia com a irmã Polyxena a uma fonte situada fora das muralhas troianas: ele conduzindo dois cavalos para que bebessem; ela, para encher de água um recipiente (designado explicitamente em algumas das representações pela palavra *hýdria*, ou seja, um vaso para água). Percebendo o grego à espreita, Troilos fugiu a cavalo (eventualmente com o segundo cavalo acompanhando); Polyxena, a pé: o vaso por ela carregado é com frequência representado caído por terra, às vezes quebrado. Alcançando Troilos, Aquiles o matou, degolando-o sobre um altar de Apolo, ou num santuário do deus. A razão original alegada para que fosse necessária para os gregos a sua morte era, provavelmente, um oráculo, segundo o qual, caso o príncipe completasse vinte anos de idade, Troia não poderia ser tomada pelos aqueus. A presença de Polyxena no mesmo episódio em muitas das figuras de vasos é mais difícil de explicar; quase certamente era esclarecida na versão literária, mas não a temos. Seja como for, os três personagens se vincularam, no próprio episódio ou posteriormente, de diferentes maneiras: 1 Troilos, por ser degolado por Aquiles sobre um altar de Apolo ou num santuário desse deus; 2 Aquiles, porque, tendo trucidado Troilos em lugar consagrado a Apolo, tal sacrilégio acabaria por provocar a sua morte: com efeito, em ocasião bem posterior, o deus ofendido direcionaria uma flecha atirada por Páris para que atingisse o herói grego no calcanhar, seu único ponto vulnerável, assim castigando o ato de impiedade por ele cometido no passado; 3 Polyxena, por ter sido sacrificada (degolada) sobre a tumba de Aquiles, por exigência expressa da sombra do guerreiro heleno segundo uma das versões disponíveis (a que consta no prólogo da tragédia *Hécuba*, de Eurípides, representada pela primeira vez, ao que parece, em 424 a.C., em fala da sombra de Polidoro). Assim sendo, convém considerar em função desse episódio também a representação, que ocorre na iconografia dos vasos



pintados, de Polyxena sendo brutalmente degolada sobre a tumba de Aquiles; ou, com maior frequência, sendo conduzida a tal suplício. Note-se, entretanto, que a princesa troiana não aparece invariavelmente ligada ao episódio de Aquiles e Troilos, sobretudo nas figurações mais tardias. Considerando-se todas as figuras disponíveis, o episódio, que na maioria dos casos envolve também Polyxena, foi representado, nos vasos e em alguma iconografia adicional, durante cerca de três séculos, do final do séc. VII até o final do séc. IV a.C. (havendo, porém, como veremos, duas figurações muito mais antigas); e tanto na Grécia continental quanto na Magna Grécia.

Nossa hipótese, neste artigo, é que o outro assunto – de natureza amorosa ou sexual – que acabou por ser também introduzido nas representações pictóricas do episódio de Aquiles, Troilos e Polyxena, isto é, a noção de que o herói grego se apaixonara pelo príncipe troiano e o matara por ter sido repellido, e a de ter havido uma ligação também amorosa entre Aquiles e Polyxena, tem caráter intrusivo, ou seja, estava ausente da versão original em que a história era contada (embora, na iconografia, Troilos representado como *erômenos* de Aquiles apareça bem cedo, por volta de 690 a.C. – nessa ocasião, não ainda em pinturas de vasos). Como se verificará, no caso de Troilos, o subtema homoerótico é pouco compatível com o fato de ser o troiano mostrado quase sempre como um adulto, às vezes até mesmo barbado (inclusive na representação mais antiga conhecida do subepisódio da sua emboscada por Aquiles, num vaso coríntio de figuras negras de aproximadamente 580 a.C.); no caso de Polyxena, por ser a hipótese de um caso amoroso seu com Aquiles na fase inicial da Guerra de Troia – apesar de ter sido ocasionalmente aventada na Antiguidade – um *non sequitur* que carece, em forma absoluta, de elementos em seu apoio, inclusive no que aparece explicitado pelas representações dos vasos, sem exceção alguma. Seja como for, um episódio específico das hostilidades entre gregos e troianos foi parcialmente transformado pela intrusão de dois subtemas eróticos, um deles chegando a ter expressão iconográfica, o outro não.

Vejo pelo menos duas razões para que acontecessem e persistissem as intrusões eróticas, apesar da incongruência em certos casos, não pertinência em outros, que apresenta o subtema intrusivo com os demais dados do episódio, conhecido somente, na prática, por material iconográfico. A primeira é que, dadas as características associadas tradicionalmente a Aquiles – ao mesmo tempo o maior e mais implacável

dos guerreiros aqueus e um semideus que era o mais belo dos gregos –, era tentador estender ao episódio que o associava a Troilos e Polyxena sua caracterização como portador ao mesmo tempo do amor e da morte,<sup>2</sup> fazendo, nesse caso específico, com que trouxesse ambas as coisas às mesmas pessoas: como *erastés* e matador de Troilos; e como amante de Polyxena e causador (seja direta, seja indiretamente) de sua morte.

A segunda razão tem a ver com a possibilidade, bem estabelecida, de se discernirem, na iconografia dos vasos pintados gregos, redes temáticas diversas, uma das quais seria a dos motivos homoeróticos, num *corpus* formado por várias centenas de exemplares, que conheceu um máximo de presença iconográfica aproximadamente entre os anos 570 e 470 a.C., declinando em forma apreciável a seguir.<sup>3</sup> Trata-se de uma rede extremamente frequente, sobretudo nessa faixa temporal, nas representações, ao ponto de adquirir convenções iconográficas próprias, numerosas e estáveis;<sup>4</sup> e chega a organizar a cena principal em vasos grandes e de alta qualidade – no caso das figuras negras, uma situação raramente característica da rede temática relativa às relações heterossexuais (exceto ao se travarem entre ménades e sátiros; ou ao se tratar de maridos beijando castamente as suas esposas).<sup>5</sup> A intrusão de elementos de uma rede temática em outra é um fenômeno comum e bem conhecido nos estudos de iconografia grega. A própria rede que estudamos – a que envolve nas representações Aquiles, Troilos e Polyxena – interferiu intrusivamente em outra, também ligada ao ciclo de Troia: a da morte de Astiânax, o filho de Heitor e Andrômaca.<sup>6</sup> Sendo assim, dada a moda das representações homoeróticas, em especial ao longo da centúria 570-470 a.C., bem como a procura dos vasos que as ostentavam por uma parte seleta do público – provada por sua presença em vasos grandes e bem confeccionados, como se mencionou, portanto caros –, a contaminação da rede temática de Aquiles/Troilos/Polyxena por aquela das representações homoeróticas é somente um exemplo de algo que ocorria frequentemente.

É bem possível que o Troilos das tragédias de Frinico e de Sófocles derivasse dessa intrusão homoerótica, já que, no caso do primeiro autor, sobreviveu uma linha em que se diz da personagem: “Sobre suas faces

<sup>2</sup> LACARRIERE, 2000, p. 15.

<sup>3</sup> DOVER, 1989, p. 7; BOARDMAN, 1989, p. 220.

<sup>4</sup> *Idem. ibidem*, p. 4-9.

<sup>5</sup> BOARDMAN, 1991, p. 210-211.

<sup>6</sup> CARPENTER, 1991, p. 20-21.

<sup>7</sup> ATHENAEUS, XIII, 564 f.

de cor carmesim brilha a luz do amor”.<sup>7</sup> Também possível é a influência das tragédias nas pinturas mais tardias, dos séc. V e IV a.C., em que aparece o tema homoerótico mencionado.

Convém ressaltar que, se até mesmo ao se tratar das representações artísticas inspiradas pelos poemas homéricos, dos quais dispomos integralmente, surgem vários problemas metodológicos – especialmente no que tange à comprovação, em numerosos casos, de termos realmente ilustrações de Homero –,<sup>8</sup> com maior razão existem dificuldades de método ao se abordar uma rede temática pictórica sem qualquer equivalente conservado na literatura, embora saibamos que sofrera influxo de textos literários perdidos para nós. Em alguns casos, as figuras estão acompanhadas de legendas que identificam os personagens representados; mas isso nem sempre ocorre, o que pode levar a casos de identificação duvidosa dessas personagens na rede temática mencionada. A falta de contexto suficiente para o entendimento de algumas das representações faculta interpretações divergentes das mesmas figuras. Em livro sobre as imagens eróticas greco-romanas, Catherine Johns, após explicitar o seu critério para designar o que categoriza como “erótico”, reconheceu que

pode haver figuras que incluirei neste capítulo ou no próximo que alguns diriam classificáveis sob religião ou humor, enquanto certas representações que incluirei em outros capítulos [dando-lhes conotações não primariamente eróticas] poderão ser consideradas puramente eróticas.<sup>9</sup>

Para além da decodificação e do entendimento das figuras em si, é preciso também indagar a razão da presença de determinada rede temática nas representações – portanto, no imaginário – da sociedade e da época em que foi produzida a iconografia estudada.<sup>10</sup>

Quando falta o contexto, ou quando é insuficiente, uma mesma cena é passível de diferentes interpretações, entre as quais a escolha pode ser difícil. Assim, por exemplo, em artigo que trata de correlacionar iconografia e poesia eróticas, nesse caso no relativo à antiga Roma, em uma das duas representações em relevo presentes na Taça Warren, do séc. I d.C., João Angelo Oliva Neto enxerga, em cena homoerótica,

<sup>8</sup> SNODGRASS, 2004, p. 185-216.

<sup>9</sup> JOHNS, 1982, p. 99.

<sup>10</sup> GRILLO, 2010.

dois participantes [que], a julgar pelos traços físicos, são adultos da mesma idade, pelo corte de cabelo, adornos, lira e flauta circunstantes, decoração do ambiente, são também de mesma elevada condição social, são cidadãos romanos.<sup>11</sup>

Em tal representação, eu vejo, pelo contrário, uma cena, seja de banquete (ou talvez após um banquete), seja de um bordel, em que um homem de mais idade, barbado, copula com outro mais jovem, muito provavelmente um escravo (por que cargas d'água uma pessoa de baixa extração social ou um escravo chamado a participar em um banquete de alto nível não poderia ter o cabelo cortado e penteado elegantemente?). A lira que aparece é compatível com o contexto do banquete – onde os hóspedes soiam ter acesso a sexo tanto hétero quanto homoerótico provido por pessoas livres de baixa extração social ou por escravos; e, veja-se o adorno, uma coroa vegetal, nos cabelos do parceiro mais velho – ou do bordel, como também o fato de que a cena amorosa esteja sendo observada por um jovem parado junto à porta entreaberta do cômodo onde a ação se passa. Nisso, que o autor que estou comentando interpreta como um “menino *voyeur* [que] significa a própria inclusão na cena dos observadores que somos nós”,<sup>12</sup> eu vejo, portanto, um detalhe realista e não uma simbolização daqueles que contemplam a taça e as representações que contém. Ainda outras leituras seriam possíveis, uma das quais o referido autor menciona (concordo com ele que parece bastante improvável). No estudo do artefato em questão, seria necessário, creio eu, perguntar a razão da presença, simultânea na mesma taça, de duas representações de atos homoeróticos que Oliva Neto considera contrastantes em sua significação. Eu, pelo contrário, as vejo como variantes de um mesmo tema, dependentes, ambas, dos mesmos supostos sociais.

## **2 A rede temática homoerótica nos vasos gregos pintados**

Nesta parte e na seguinte do texto, trabalharei com representações que são majoritariamente pictóricas, iconográficas. Essas serão tratadas como textos a decodificar, no sentido amplo dado a tal termo pela semiótica, de modo análogo a como se abordam os discursos linguisticamente gerados. Outrossim, nesses textos, estarei investigando uma temática específica que hoje em dia se convencionou denominar gênero. Convém então, rapidamente, mostrar como a visão a respeito –

<sup>11</sup> OLIVA NETO, 1995-1996, p. 47.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p. 53.

sobretudo antropológica em sua estratégia de pesquisa – se transformou em forma considerável, na medida em que a uma História das Mulheres sucedeu uma História de Gênero.

Se adaptarmos as conclusões gerais sobre o método antropológico que tiraram de suas longas carreiras os antropólogos John Monaghan e Peter Just<sup>13</sup> para uma consideração do problema específico de como se representa o gênero – isto é, de como se dá a construção socio-histórica das categorias que organizam as noções de masculino e feminino –, teríamos o seguinte:

1 Todas as sociedades construirão de algum modo representações sobre aquilo que hoje em dia, num contexto cultural ocidental, decidimos chamar gênero;

2 Em cada uma dessas sociedades, as categorias que permitem tal construção serão aplicadas diferencialmente aos homens e às mulheres; bem como aos mais bem providos de riqueza, poder e *status*, por uma parte, e aos menos providos, por outra;

3 Em cada sociedade, os padrões próprios de representação do que nós denominamos gênero serão considerados naturais – ou seja, serão naturalizados – e não enxergados como algo culturalmente determinado ou construído;

4 As categorias representacionais próprias serão consideradas adequadas; serão vistas, portanto, como invariavelmente superiores às de sociedades que apresentem diferenças quanto a tais representações;

5 No entanto, caso se estabeleçam, na pesquisa antropológica (ou histórica), comparações entre diferentes sistemas de representações acerca do gênero, verificar-se-á que as categorias neles empregadas são extremamente variáveis, tanto no tempo quanto de uma sociedade a outra, ou de uma cultura a outra.

Se bem que a História das Mulheres já fosse compatível, sem dúvida, com um programa metodológico semelhante ao que acabamos de resumir, a História de Gênero trouxe algumas diferenças – a meu ver positivas – de peso, em comparação com a História das Mulheres que a precedeu. O próprio fato de considerar sempre, em forma sistemática, tanto a construção histórico-social do masculino quanto a do feminino processos necessariamente conexos e cujos resultados mostram grandes faixas de superposição ou mesmo inversão das categorias, no que alguns

<sup>13</sup> MONAGHAN; JUST, 2000, p. 144-146.

chamam de “zonas cinzentas”, trouxe à baila tais diferenças. Uma delas consiste em uma abertura maior do estudo das representações àquele dos *realia*. Outrossim, em lugar de trabalhar com categorias imóveis, rigidamente dicotômicas, do masculino e do feminino, percebem-se mais facilmente os matizes, mudanças históricas, superposições, inversões e até mesmo experimentações com tais categorias, sociais, ou discerníveis, idiossincraticamente, na obra de autores individuais antigos.<sup>14</sup> É verdade que, afinal de contas, existe a tendência de que a oposição taxativa entre as versões básicas predominantes sobre o masculino e o feminino termine por se impor, para além de superposições e inversões sempre parciais.<sup>15</sup>

As representações iconográficas gregas de tema homoerótico, arcaicas e clássicas, presentes, majoritariamente, em vasos pintados têm a ver, sem dúvida, com coisas que eram feitas, praticadas por certas pessoas. Elas são suficientemente numerosas e variadas para que os que duvidam sistematicamente de que o amor homoerótico na antiga Grécia fosse fenômeno social corriqueiro devessem pensar duas vezes antes de afirmar inverdades imersas num patente *wishful thinking* como acontece no livro de Nikolaos Vrissimtzis;<sup>16</sup> como escrevi há vários anos, esse é um assunto em que os poetas cômicos antigos desmentem constantemente os filósofos da escola socrática e seu “amor platônico”, quando se tenta categorizar esse último como algo mais do que uma representação altamente estilizada e idealizada.<sup>17</sup>

Aquelas representações pictóricas podem ser confrontadas em forma útil, eventualmente, com textos que mencionem as temáticas pertinentes. Entretanto, é preciso recordar que: 1 cada tipo de arte tem na autonomia relativa e forma suas próprias convenções: por tal razão, a iconografia não “ilustra”, de maneira simples e direta, nem a vida real, nem a literatura, mesmo quando aborda elementos presentes em todas as três;<sup>18</sup> 2 a representação de atividades homoeróticas na iconografia dos vasos é seletiva, segue certas regras de decoro (acerca do que deve e pode ser representado em certas circunstâncias mas não em outras) e convenções representativas reconhecíveis: por isso mesmo, é que temos uma rede temática estruturada intrinsecamente e não um amontoado desordenado

<sup>14</sup> LEDUC, 2007.

<sup>15</sup> COUVENHES, 2007, p. 108.

<sup>16</sup> VRISSIMTZIS, 2002, p. 100-114.

<sup>17</sup> CARDOSO, 1995, p. 49.

<sup>18</sup> DOVER, 1989, p. 7.

de desenhos. Assim, por exemplo, o coito anal entre um homem adulto e um adolescente nunca é representado, nos vasos pintados, no contexto majoritário das cenas homoeróticas, isto é, naquele em que, ao que parece, tanto o adulto quanto o adolescente sejam cidadãos; no entanto, sabemos, pela literatura e por outras fontes escritas, que podia acontecer.<sup>19</sup> Pelo contrário, tal representação é admissível em figuras do homoerotismo masculino envolvendo sátiros ou seres humanos participando de circunstâncias surgidas de banquetes (em que o adolescente representado pode ser um cidadão – nesse caso, a união sexual daquele tipo não será representada –, mas também pode perfeitamente ser um escravo ou uma pessoa de baixa extração social) ou de procissões orgiásticas, isto é, em situações de ultrapassagem dos limites a que o decoro não se aplica da mesma maneira. Na verdade, porém, trata-se então de uma rede temática diferente. Também aparece representado – se bem que raramente – o coito anal entre dois adolescentes. Aparentemente, sendo o *erastés* e o *erômenos* da mesma idade, a regra que veda tal representação não se aplica;<sup>20</sup> mas ao mesmo tempo, no campo das convenções a respeito, uma relação desse tipo entre coevos aparentemente se mostra como algo um tanto estranho ou inesperado. Algum embaraço, de fato, se nota, em textos escritos, quando ocorrem situações em que um mesmo jovem age como *erômenos* em relação a um homem adulto e como *erastés* em relação a outro jovem. A presença ou o uso da barba assume um papel notável nessas discussões, já que, convencionalmente, o *erômenos* deveria abandonar tal *status* quando a sua barba começasse a crescer.

Pelo contrário, o coito anal entre um homem e uma mulher é representado com alguma frequência – mesmo porque, nos contextos em que aparece, a mulher em questão tem grandes chances de ser uma hetaira ou uma escrava. Dover mostrou ser metodologicamente útil comparar as cenas e textos de caráter homoerótico com aqueles, análogos, de caráter heterossexual, desde que, além das semelhanças, se percebam também e sobretudo as diferenças.<sup>21</sup> Quanto às semelhanças, elas em certos casos ilustram o que dissemos sobre as “zonas cinzentas” em que as representações do masculino e do feminino se superpõem: é de se

<sup>19</sup> DOVER, 1989, p. 91-99.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 99.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 68-99.

esperar, por exemplo, que, expressando os vasos decorados o ponto de vista dos que poderiam vir a comprá-los, isto é, homens adultos, sobretudo aristocratas e outros membros das camadas sociais mais ricas, os seus eventuais objetos de desejo – mulheres e adolescentes do sexo masculino – partilhassem diversas características comuns. Mas há também oposições de peso: mencionamos, no caso dos vasos pintados, o coito anal; seria factível citar muitos outros exemplos. A mulher pode ser representada tendo prazer nas atividades sexuais, e o homem adulto também; mas não assim o adolescente que apareça como *erômenos* ou *paidika*, mesmo quando consinta e participe do coito intercrural, já que, na imensa maioria das representações, trata-se de futuros cidadãos (não se julgava que pudessem aceitar por prazer um papel passivo). O fato de que os homens e os adolescentes sejam representados nus com muito maior frequência do que as mulheres foi explicado por Ana Iriarte como estando vinculado a serem as mulheres – aquelas de femininidade positivamente considerada – responsáveis pelos teares da *pólis* (fiação e tecelagem da lã são apresentadas frequentemente como a atividade feminina por excelência), além de deverem observar atitudes muito discretas nos espaços públicos.<sup>22</sup>

Vejamos agora quais são os conteúdos básicos da rede temática homoerótica – trata-se quase exclusivamente do homoerotismo masculino, sendo raríssimas as representações que possam interpretar-se como relativas ao homoerotismo feminino – no que diz respeito às pinturas presentes nos vasos pintados gregos, arcaicos e clássicos. É possível distinguir, nessa rede temática, a representação de três etapas sucessivas na relação – que se dá, quase exclusivamente, entre um homem mais velho e um adolescente (são raras as representações homoeróticas envolvendo exclusivamente adolescentes; e seria impensável figurar aquelas que tivessem a ver com dois adultos barbados, mesmo se sabemos, por documentos escritos, que aconteciam). Como é comum no tocante a quaisquer das redes temáticas detectáveis nas pinturas dos vasos, é possível que: 1 num mesmo vaso, se represente mais de uma dessas etapas simultaneamente; 2 tais etapas se superponham até certo ponto; 3 num mesmo vaso, se representem as atividades de vários casais ou indivíduos desempenhando, em paralelo, os gestos e atitudes da mesma ou de mais de uma etapa. Neste artigo, essa rede temática só é

<sup>22</sup> IRIARTE, 2003.



pertinente para abordar adiante a sua intrusão na que me ocupa mais de perto, a de Aquilos/Troilos/Polyxena; assim, não tratarei de mencionar e descrever vasos específicos que contenham as figurações envolvidas mais habitualmente em cada uma das três etapas. É óbvio que a interpretação das cenas representadas leva em conta também elementos das fontes escritas ou de outras cenas de vasos não especificamente homoeróticas. Entretanto, é importante limitar-se estritamente ao que seja de fato representado, sem lhe agregar outros elementos supostos ou deduzidos de material diferente (a não ser, logicamente, material iconográfico da mesma época e, de preferência, da mesma rede temática ou de redes correlatas).

### ***2.1 Primeira etapa: a aproximação do homem e a resistência do adolescente***

Segundo as convenções seguidas nas pinturas de vasos pertencentes à rede temática homoerótica, a tentativa de iniciar uma relação amorosa parte sempre do homem adulto, nunca do adolescente. Era malvisto que esse último cedesse com facilidade excessiva ao assédio do homem que pretendia ser seu *erastés* (amante) para, assim, tornar-se o *erômenos* (amado) daquele adulto. De fato, nas representações dos vasos, as reações dos adolescentes diante das intenções dos homens (homens mais velhos ou homens jovens; em todo caso, adultos) a seu respeito variam muito. Pode haver a recusa absoluta, expressada na expressão facial e em gestos peremptórios ou por dar as costas ao pretendente numa atitude de retirada ou mesmo fuga (nesse caso, é possível que o rapaz, por exemplo brandindo uma lira, ameace golpear aquele que o persegue) ou ainda no fato de envolver-se num manto, cobrindo a própria nudez. Pelo contrário, podemos observar uma atitude favorável de parte do adolescente, com graus de receptividade no entanto bastante variáveis. O homem, de seu lado, aproxima-se do adolescente com ar de solicitação e, em caso de recusa, pode ter gestos veementes de apelo e frustração.

Note-se que a primeira aproximação, em cenas muito minoritariamente presentes nas representações, pode ter também outros contextos, por exemplo, quando um adolescente que não pareça ser um escravo esteja recostado, num banquete, na proximidade de um homem adulto, que pode tentar beijá-lo ou tomá-lo nos braços; ou no decorrer de uma procissão religiosa. O contexto mais habitual, confirmado pelas fontes escritas, sugere que a abordagem ocorria muitas vezes na palestra,

onde os adolescentes eram treinados em atividades físicas e, para tal, se desnudavam.

### **2.2 Segunda etapa: a corte**

Essa é uma etapa que pode se superpor com facilidade à primeira. Ela tem de próprio, no entanto, alguns elementos representáveis. Em primeiro lugar, notamos a presença de animais que eram ofertados comumente como presentes pelo pretendente ao adolescente visado, sendo galos e lebres os mais habituais, às vezes aparecendo outros (cães, embora a presença de um cão junto ao homem não signifique necessariamente que será presenteado; animais provenientes da caça, maiores do que a lebre, o que é bem mais raro). Também aqui, o adolescente pode aceitar ou recusar o presente. E, mesmo que o aceite, pode recusar a corte em sua fase seguinte, dando as costas para retirar-se ou correr ou de outros modos.

A fase subsequente da corte é representada com maior frequência como a tentativa do homem de acariciar o rosto e/ou o pênis do adolescente. Também nessa etapa, o usual é que o adolescente o tente impedir, segurando o punho do homem ou mediante algum outro gesto, mesmo quando a cena sugira aquiescência, visível em sua expressão ou atitude. Pelo contrário, pode acontecer que o adolescente, aceitando a corte, acaricie por sua vez a barba ou o rosto do homem. Esse último, nesse tipo de cena, costuma ser representado com o pênis em vários graus de ereção, ao contrário do adolescente. Em alguns casos, conseguido o acesso, a fase final da corte mostra o homem já se preparando para assumir uma postura adequada à copulação intercrural. As respostas gestuais de aquiescência às vezes (mas bem minoritariamente) são entusiásticas, por exemplo, com o adolescente saltando para abraçar o pescoço do homem; em casos assim, suspeita-se uma intenção pelo menos parcialmente cômica, na medida em que o que se supõe convencionalmente é que, ainda nos casos em que ceda, o adolescente não sinta prazer sensual algum no contato físico com um homem adulto, mesmo que seja o seu *erastês*.

### **2.3 Terceira etapa: copulação intercrural**

Quando o adolescente o permite, a consumação física da relação toma – invariavelmente – a forma do coito intercrural. Como o homem é na maioria das vezes mais alto do que o adolescente, ele se abaixa

mediante uma flexão dos joelhos até se tornar factível introduzir o seu pênis ereto entre as coxas do adolescente, que de seu lado não é representado em ereção. Essa cena às vezes mostra o homem e o adolescente encobertos pelo mesmo manto: supõe-se que estejam, desse modo, escondendo a cópula aos olhares dos circunstantes. Entretanto, isso não é muito comum, já que tira boa parte da força da imagem.

As cenas descritas indicam quase sempre que existiam limites mais ou menos claros à veemência e ao grau de insistência com que os homens adultos podiam se aproximar dos adolescentes e solicitá-los. De fato, sabemos que os jovens que fossem cidadãos estavam sob a proteção de leis estritas contra as tentativas de forçá-los sexualmente. Algo diferente ocorre nas cenas mitológicas envolvendo um deus e um mortal: os deuses aparecem incomparavelmente mais veementes e importunos em suas ações, não fazendo grande caso da resistência ou mesmo da tentativa de fuga do adolescente perseguido.

### **3 A rede temática envolvendo Aquiles, Troilos e Polyxena; a intrusão do tema homoerótico**

Como foi dito, a mais antiga aparição que conheçamos da que é, temporalmente, a primeira etapa lógica na sequência dessa rede temática – a emboscada de Troilos por Aquiles – nas pinturas presentes em vasos gregos ocorreu por volta de 580 a.C., num frasco coríntio de figuras negras. Parece-nos importante que, nessa representação, tenhamos um Troilos nu e barbado que chega, conduzindo dois cavalos a uma fonte onde sua irmã Polyxena está enchendo de água um vaso; Aquiles, emboscado atrás de uma árvore e pesadamente armado, apresta-se a atacar Troilos. Uma mulher, parcialmente ocultada pelos cavalos, afasta-se da fonte, levando à cabeça um vaso já cheio de água. O rei Príamo e outro homem idoso, de pé à esquerda, observam a cena. Legendas identificam os diferentes personagens (cf. reprodução fotográfica em Carpenter,<sup>23</sup> primeiro conjunto de lâminas fora do texto, figura 21). Essa é uma representação que não parece permeável, em absoluto, a qualquer interpretação homoerótica; parece muito mais compatível com a noção, provavelmente derivada da *Kýpria*, da intenção, de parte de Aquiles, de matar Troilos na tentativa de evitar o cumprimento do oráculo

<sup>23</sup> CARPENTER, 1991.

segundo o qual, caso o jovem troiano atingisse os vinte anos de idade, Troia nunca seria tomada pelos gregos.

Veremos que há todo um conjunto de representações que – ao longo dos mais de trezentos anos em que os vasos pintados pertinentes foram sendo produzidos – permite estabelecer três etapas logicamente sucessivas no interior da própria rede temática, que são coerentes com a interpretação indicada; uma quarta pode ser agregada: a que se refere ao sacrifício de Polyxena. Unicamente em algumas das representações relativas a uma dessas etapas, apareceu, já o verificaremos, a intrusão homoerótica. As figuras utilizadas para estabelecer as etapas mencionadas foram as que constam, na forma de reproduções fotográficas, de dois livros de Boardman,<sup>24</sup> bem como dos livros de Trendall<sup>25</sup> e de Carpenter.<sup>26</sup> A intrusão homoerótica ocorreu bastante cedo e produziu figuras em paralelo às que não a incluíram. Também no caso da rede temática ora considerada, um mesmo vaso figura, eventualmente (é o caso, por exemplo, do assim chamado Vaso François), em cena mista, com mais de uma etapa, deixando ao espectador a interpretação da sequência, no tempo, das ações figuradas. O pintor de vasos podia partir do princípio de que o público-alvo conhecesse os mitos, bem como a versão dos mesmos em poemas épicos como, no caso, a *Kýpria*.

### **3.1 Primeira etapa: a emboscada de Troilos por Aquiles**

A cena – que em certos casos está situada entre uma fonte (simples, com a água jorrando, por exemplo, da figura da cabeça de um leão; ou mais complexa, na forma de uma pequena edificação) e a parte externa dos muros da cidade de Troia, mostrando, portanto, acontecer em local separado da cidade mesma mas próximo a ela – tem alguns elementos, senão invariáveis, muito frequentes: o príncipe Troilos conduz dois cavalos para que bebam na mesma fonte onde sua irmã Polyxena busca água. Ele pode aparecer já desmontado, e bem próximo à fonte, ou ainda a cavalo, aproximando-se. Aquiles está emboscado por perto, pesadamente armado, pronto a atacar o príncipe troiano. Outras personagens podem também estar presentes; e uma grande ave (um corvo, por exemplo) pode simbolizar o deus Apolo. Essa etapa aparece

<sup>24</sup> BOARDMAN, 1975; idem, 1991.

<sup>25</sup> TRENDALL, 1989.

<sup>26</sup> CARPENTER, 1991.

em vasos numerosos a partir do séc. VI a.C., de várias procedências: coríntios, áticos, beócios (Troilos nesse caso sempre aparece barbado), lacônios, da costa da Ásia Menor e da Calcídica, tardiamente do sul da Itália (em tais vasos tardios, Polyxena não aparece, e Troilos está associado a um só cavalo).

### ***3.2 Segunda etapa: fuga de Troilos e Polyxena; perseguição do príncipe por Aquiles***

Ao perceberem Aquiles, tanto o príncipe como sua irmã tratam de escapar. O grego, que traz à mão uma lança (menos frequentemente uma espada), não se ocupa de Polyxena, mas persegue Troilos. O príncipe foge montado (e quase sempre conduzindo igualmente um segundo cavalo), Polyxena correndo a pé – tendo abandonado por terra o seu vaso, que se quebrou. As circunstâncias da representação variam, podendo aparecer outros personagens, tanto divinos quanto humanos (por exemplo, irmãos de Troilos dispostos a tentar intervir em seu socorro). O primeiro exemplar conhecido a representar essa segunda etapa é um aríbalo protocoríntio da segunda metade do séc. VII a.C. (Troilos, nele, é representado barbado), vindo a seguir a cena que consta, ao lado de muitas outras, no famoso Vaso Francóis, de aproximadamente 570 a.C. (uma cratera ática de figuras negras, achada junto a uma tumba etrusca). Contamos, posteriormente, com numerosos exemplares atenienses sobretudo de figuras negras (havendo também alguns de figuras vermelhas); ainda mais tardiamente, com representações em vasos do sul da Itália (nesses casos, Polyxena não aparece e Troilos tem consigo um só cavalo). Em um vaso coríntio achado em Cápua (uma ânfora de aproximadamente 550 a.C.), temos um detalhe único nas representações pictóricas da etapa da perseguição: Troilos, a cavalo e barbado, volta-se para trás para tentar disparar com seu arco uma flecha contra Aquiles, que o persegue a pé. Num só vaso ateniense – uma taça de aproximadamente 480 a.C. –, vemos a transição à etapa seguinte: Aquiles, a pé, alcança e agarra Troilos, montado (e com um segundo cavalo ao lado), para derrubá-lo da montaria e matá-lo.

### ***3.3 Terceira etapa: Aquiles degola Troilos em lugar consagrado a Apolo***

É na representação da cena mesma da morte de Troilos sobre um altar de Apolo (ou num santuário de Apolo, embora nem sempre o

detalhe sagrado ocorra) que, desde muito cedo (por volta de 700-690 a.C.), aparece a versão que mostra Troilos como um adolescente imberbe e nu que Aquiles se apresta a matar com uma espada e que, portanto, aponta para a intrusão do motivo homoerótico: os objetos não são, nesse caso específico, pinturas em vasos, mas, sim, faixas decoradas de escudos provenientes de Olímpia. A segunda dessas faixas decoradas, de 690 a.C., é a mais interessante, já que a presença de um galo, ave presenteada muito comumente por um homem ao adolescente que estivesse perseguindo com intenções sexuais, tira qualquer ambiguidade quanto ao referido motivo homoerótico. Esse último também aparece, no entanto – e bem mais frequentemente –, em vasos. A figura de Troilos extremamente jovem – representado (e nomeado) junto ao seu pai Príamo em cena que descreve a chegada de Helena a Troia, uma das que estão incluídas numa cratera apúlia tardia de figuras vermelhas (do pintor apodado De Schulthess), sem pertencer às etapas específicas da rede temática que estamos descrevendo – é muito mais compatível com a noção de um Troilos que pudesse vir a ser abordado por Aquiles com intenções homoeróticas do que a figura mais habitual do príncipe troiano, figurado como um jovem guerreiro adulto e mesmo dotado de barba.

Em diversos vasos áticos de figuras negras da segunda metade do séc. VI a.C., é mostrada uma cena imediatamente posterior à morte de Troilos (adulto e eventualmente barbado): Aquiles usa a sua cabeça decapitada como arma contra guerreiros troianos – incluindo Eneias e Heitor – que o querem atacar. Num vaso da Calcídica, de meados do séc. VI a.C., um Aquiles de aparência truculenta trata de decapitar um Troilos extremamente jovem. Em figuras atenienses, datadas de 510 a.C. em diante, Troilos aparece representado como um jovem adulto portador de elmo, que caiu ajoelhado, mas ainda não foi morto, enquanto Eneias e Aquiles o disputam, o primeiro para salvá-lo, o outro para matá-lo; ou, então, como tendo acabado de cair do cavalo e sendo então atacado por Aquiles. Também em representações tardias provenientes do sul da Itália, de meados e da segunda metade do séc. IV a.C., num vaso e em pequenos relevos de bronze usados para decorar espelhos, Troilos – que acaba de cair por terra e, num dos relevos, de Tarento (de aproximadamente 325 a.C.), aparece barbado – está prestes a ser trucidado por Aquiles, que brande uma espada no ar; o príncipe troiano às vezes levanta ambos os braços num inútil pedido de clemência.

### **3.4 Quarta etapa: Polyxena é sacrificada sobre a tumba de Aquiles**

O sacrifício de Polyxena sobre a tumba do herói grego, etapa conclusiva do envolvimento dela e de seu irmão Troilos com Aquiles, é bem menos representado do que as fases precedentes da história. É do séc. VI a.C., por volta de 580 a.C., num vaso ático (uma ânfora de figuras negras importada pelos etruscos), a representação mais explícita e brutal, mostrando a garganta da jovem sendo cortada por Neoptolemo. Representações posteriores preferiram mostrar a princesa a caminho do sacrifício, conduzida por guerreiros helenos (isto, por exemplo, é o que se vê numa *hydria* ática de figuras negras de aproximadamente 500 a.C.). Alguns supõem que os vasos fabricados e decorados com o propósito precípua de exportá-los para a Etrúria, na Itália, representassem com maior frequência cenas brutais, adaptando-se, talvez, ao gosto dos compradores.

### **4 Conclusão**

Não me parece constituir um método adequado, no estudo das relações homoeróticas masculinas antigas, mesclar nas análises, indiscriminadamente, personagens fictícios com pessoas de carne e osso, bem como desconsiderar ou minimizar as diferenças importantes que tais relações podiam assumir em diferentes épocas, como fez por exemplo John Boswell em sua discussão, quanto à Antiguidade Clássica, dos casais de mesmo sexo.<sup>27</sup> Por mais que a literatura ou as pinturas de vasos gregos, por exemplo, não ofereçam meros reflexos de uma realidade exterior, não me parece duvidoso que o social venha primeiro, em relação ao literário ou à iconografia, na emissão de modelos e normas das relações consideradas pensáveis ou adequadas; se bem que, sem dúvida, as representações literárias e iconográficas possam, uma vez emitidas, contribuir à criação de interpretações e visões de mundo. Ora, em Homero, não há qualquer traço de uma relação *erastés/erômenos* similar àquela codificada nos costumes e convenções no fim da Época Arcaica ou no Período Clássico. Os artistas do século V a.C., por exemplo, os autores atenienses de tragédias, bem como os filósofos socráticos sem dúvida interpretaram as relações entre Aquiles e Pátroclo como tendo sido desse tipo; tiveram problemas previsíveis para acomodar o que de fato estava presente na *Iliada* com a sua visão muito diferente a respeito, ficando

<sup>27</sup> BOSWELL, 1995, p. 53-107.

inseguros e havendo, por essa razão, contradições de um autor a outro sobre quem seria o *erastés* e quem o *erômenos* no par em questão.<sup>28</sup> Analogamente, o episódio de Aquiles e Troilos recebeu ao que parece um tratamento homoerótico em duas tragédias atenienses do séc. v a.C., perdidas para nós, bem depois disso já ter acontecido em pinturas de vasos. Tais tragédias, que não conhecemos, tanto podem ter sido influenciadas pelas pinturas de vasos que, já anteriormente, representavam com alguma frequência o episódio com inclusão de elementos homoeróticos, como podem ter influenciado nos vasos posteriores, sem dúvida menos numerosos (ou ambas as coisas).

Não havendo razão alguma para pensar que a *Kýpria* fosse, nesse particular, distinta da *Iliada*, também não há por que acreditar que o modelo mítico original disponível para os decoradores dos vasos – quando, no séc. VII a.C., importaram pela primeira vez da literatura o tema de Aquiles e Troilos – contivesse um elemento homoerótico que permitisse estabelecer um par do tipo *erastés/erômenos*. Se voltarmos a Homero, veremos que sua única menção a Troilos é numa passagem onde o rei Príamo lamenta a morte de seus filhos mais heroicamente guerreiros, Méstor quase divino, Troilos associado aos cavalos e aos carros de guerra, muito mais recentemente Heitor, quase sempre denominado no poema “domador de corcéis” (e, no ponto específico da fala de Príamo de que estamos tratando, declarado “deus entre os mortais”), restando-lhe doravante só filhos cujos talentos não eram os dos guerreiros heroicos (*Iliada*, xxiv, v. 254-264). A iconografia majoritária da rede temática presente nas pinturas de vasos é coerente com isso e representa o episódio de Aquiles e Troilos à luz da oposição bélica entre gregos e troianos, mesmo se num processo complementar e paralelo ao que era usual na *Iliada* (uma emboscada em lugar de um duelo no campo de batalha). A intrusão de um subtema homoerótico em tal episódio, na respectiva rede temática perceptível nos vasos pintados, coerente com as concepções, a respeito, do final da Época Arcaica e início da Época Clássica, é indubitável; mas não impediu a continuação, em paralelo, da interpretação tradicional, marcada por uma hostilidade não mitigada e desprovida de conotação homoerótica. Em outras palavras, nas cenas de certos vasos, a morte de Troilos passou a ser a de um adolescente imberbe às mãos de um pretendente adulto recusado; mas, em outras representações, mais

<sup>28</sup> HALPERIN, 1990, p. 86-87.



numerosas, persistiu a tradição de Troilos como um jovem adulto, eventualmente barbado, morto por Aquiles num episódio peculiar, sem dúvida, mas parte integrante da Guerra de Troia.

No caso de Polyxena, mesmo se pode estar eventualmente ausente em muitos dos vasos que se referem ao episódio Aquiles/Troilos, embora o contrário também aconteça (ela eventualmente é figurada estando ausente Troilos), sua presença, bem como a de sua *hýdria* abandonada e quebrada, é suficientemente frequente para suspeitarmos constar já do modelo inicial, isto é, da *Kýpria*. De maneira análoga, a representação de dois cavalos em associação a Troilos, em lugar de um só – detalhe insistente ao longo do tempo, mesmo se, eventualmente, pudessem aparecer figurações tardias um único cavalo –, leva a pensar que tal detalhe também já estava presente no poema épico. Somos informados por Proclos de que o sacrifício de Polyxena sobre a tumba de Aquiles após a queda de Troia deriva, tematicamente, de outro poema épico do ciclo troiano, igualmente perdido para nós (*Ilioupersis*). No entanto, a associação entre um possível caso amoroso da princesa com Aquiles com o fato de ter sido sacrificada sobre a tumba do herói em questão – estando os sacrifícios humanos, aliás, praticamente ausentes tanto dos costumes quanto das representações gregas habituais de tema religioso (um único caso arqueológico é, ele mesmo, inseguro) – parece decorrer de uma das tragédias atenienses, que por sua vez deve ter influído nas representações mais tardias do sacrifício de Polyxena. Esse último aparece num vaso de meados do séc. VI a.C. em forma especialmente brutal, sendo sua garganta cortada pelo filho de Aquiles, Neoptolemo, enquanto vasos mais tardios preferiram representar a jovem sendo conduzida ao sacrifício, sem detalhar esse último. Como sabemos por Pausânias, houve igualmente uma pintura mural, num santuário ateniense, que representava a morte de Polyxena. Na tragédia *Hécuba* (424 a.C.), de Eurípides, de que dispomos, a sombra de Aquiles exigiu o sacrifício de Polyxena, a ser consumado sobre sua tumba por seu filho Neoptolemo, sem que haja menção a um envolvimento amoroso anterior entre Aquiles e a princesa. Na tragédia um pouco mais antiga de Sófocles que abordava o mesmo tema, perdida para nós, a partir do conhecimento que temos de outros enredos do autor que sobreviveram, é possível aventar a hipótese de que nela se fizesse a conexão entre um caso amoroso prévio e o futuro sacrifício.<sup>29</sup> Em todo caso, nas pinturas dos vasos, não há traço algum de um caso amoroso entre Aquiles e a princesa troiana.

<sup>29</sup> CARPENTER, 1991, p. 18-19.

### **Referências**

- ATHENAEUS; GOOLD, G.P. (Ed.). **The Deipnosophists**. Tradução C. B. Gulick. Cambridge (Mass.): Harvard University; London: William Heinemann, 1980. 6 v. (Coleção Loeb Classical Library, 327).
- BOARDMAN, John. **Athenian red figure vases: the archaic period**. London: Thames and Hudson, 1975. (Coleção World of Art).
- \_\_\_\_\_. **Athenian red figure vases: the classical period**. London: Thames and Hudson, 1989. (Coleção World of Art).
- \_\_\_\_\_. **Athenian black figure vases**. London: Thames and Hudson, 1991. (Coleção World of Art).
- BOSWELL, John. **Same-sex unions in premodern Europe**. New York: Vintage Books (Random House), 1995.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. Nossos contemporâneos e o amor dos antigos. **Phoïnix**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 39-52, 1995.
- CARPENTER, T.H. **Art and myth in ancient Greece**. London: Times and Hudson, 1991. (Coleção World of Art).
- COUVENHES, Jean-Christophe. Danseuses et danseurs en armes au banquet: quelques remarques à partir des vases (520-420 av. J.C.). In: SÉBILLOTTE, Violaine; ERNOULT, Nathalie (Org.). **Problèmes du genre en Grèce ancienne**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2007. p. 95-108.
- DOVER, K. J. **Greek homosexuality**. Cambridge (Mass.): Harvard University, 1989.
- GRILLO, José Geraldo Costa. A guerra de Troia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C. **Phoïnix**, Rio de Janeiro, ano 16, n. 1, p. 32-49, 2010.
- HALPERIN, David M. **One hundred years of homosexuality**. New York; London: Routledge, 1990.
- HOMERO; VIEIRA, Trajano (Org.). **Iliada**. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim, 2002. v. 2. Edição bilingue.
- IRIARTE, Ana. El ciudadano al desnudo y los seres encubiertos. **Veleia**, [s.l.], n. 20, p. 273-296, 2003.
- JOHNS, Catherine. **Sex or symbol?: erotic images of Greece and Rome**. London: British Museum, 1982.
- LACARRIERE, Jacques et al. **Dictionnaire de la Grèce antique**. Paris: Albin Michel, 2000. (Coleção Encyclopaedia Universalis).
- LEDUC, Claudine. Conclusion. In: SÉBILLOTTE, Violaine; ERNOULT, Nathalie (Org.). **Problèmes du genre en Grèce ancienne**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2007. p. 303-312.
- MONAGHAN, John; JUST, Peter. **Social & cultural anthropology: a very short introduction**. New York: Oxford University, 2000. (Coleção Very Short Introductions, 15).
- OLIVA NETO, João Angelo. A *Warren Cup* e os poemas pederásticos de Catulo:

considerações sobre o erotismo nas artes da Roma antiga. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n. 2, p. 45-58, 1995-1996. Com ilustrações avulsas.

SNODGRASS, Anthony. **Homero e os artistas**. Tradução Luiz Alberto Machado Cabral; Ordep José Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2004.

TRENDALL, A.D. **Red figure vases of south Italy and Sicily: a handbook**. London: Thames and Hudson, 1989. (Coleção World of Art).

VRISSIMTZIS, Nikolaos A. **Amor, sexo & casamento na Grécia antiga**. Tradução Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2002.

## Pederastia: ritual de passagem na formação do jovem cidadão ateniense

Maria Regina Candido<sup>1</sup>

PARTIMOS DO PRINCÍPIO de que estudos e pesquisas sobre o tema da homossexualidade ainda tangenciam a esfera do tabu junto ao meio acadêmico. Entretanto, temos que reconhecer que o tema vem, de forma gradual, atraindo o interesse de diferentes áreas de saber materializado na forma de publicação. A palavra homossexualidade é uma expressão moderna criada no séc. XIX, período em que a prática foi considerada como um ato anormal e pervertido, ficando aos cuidados do campo da psicopatologia clínica. O tema detém diversas denominações tais como homossexualismo, homossexualidade, homossocialidade, homoerotismo e homofobia.

O conceito de homossexualidade atual que conhecemos pode ser considerado como um fenômeno recente no mundo ocidental, e tal fato nos leva a questionar por quais regiões a sua prática pode ser identificada assim como indagar sobre a sua existência junto à cultura dos gregos antigos, tendo em vista a vasta quantidade de vasos com cenas de conotação homoerótica.

Quanto à aplicação dos termos, identificamos o sufixo da palavra homossexualismo como algo que nos remete ao contexto médico-legal de doença, e os termos de *homossexualidade*/*heterossexualidade* seriam palavras cujos sentidos não se aplicam à sociedade grega,<sup>2</sup> fato que nos leva a considerar a possibilidade de uso do conceito de *homoerotismo*. Enfim, tornou-se mais adequado usar a palavra *pederastia*, termo grego

<sup>1</sup> Professora adjunta de História Antiga (NEA/UERJ).

<sup>2</sup> COHEN, 1991, p. 171.

que advêm da junção de *paides*, que significa menino, associado a palavra *erastes*, que nos remete ao sentido de alguém responsável por cuidar, amar e educar um jovem *kalós kai agathós*. O termo *erastés* mantém a raiz *eran* relacionada ao ato de amar, e o sufixo *tes* atua como determinante do ser ativo, pois, na palavra *paides*, *paiss* significa crianças independente do sexo, mas também nos remete a condição de ser escravo. Ambos – escravo e criança – dividem características comuns, como a incapacidade intelectual, excepcional susceptibilidade ao desejo, prazer e a dor.<sup>3</sup>

Xenofontes<sup>4</sup> afirma que o jovem em processo de formação não participava do prazer que envolvia o homem adulto no ato sexual – o jovem atuava como ser passivo, apenas observava a sua realização, frio, sóbrio, sem envolvimento. Mark Golden argumentou que as imagem dos vasos não evidenciavam nenhum sinal de prazer por parte dos jovens *erômenoi*, assim como demarcava a ausência de ereção.<sup>5</sup>

Em relação ao termo *pederastia*, Daniel Barbo nos adverte sobre o uso do termo que, embora seja uma criação grega, a palavra guarda em seu conteúdo e significado uma acentuada carga pejorativa de conceito moderno que não corresponde à forma estrita, atribuído ao original grego.<sup>6</sup> Os especialistas que analisaram o tema e o sentido da relação de *pederastia* junto ao mundo grego ratificam a estreita relação com a mitologia grega. A narrativa mítica associada ao sexo detém um conteúdo de ritual de iniciação, como nos aponta Zeus atuando como *erastés* de Ganimedes, assim como Hyakinthos, Naskisso e Kyparissos que foram jovens *erômenoi* iniciados por Apolo, acrescida da relação de amor entre Aquiles e Pátroclos.

Aristófanis, participante do diálogo filosófico de Platão no *Banquete*, nos relata a formação da atração e do desejo junto à natureza humana.<sup>7</sup> O mito narra que, no início da formação do mundo, o ser era composto por três gêneros: o duplo masculino, o duplo feminino e o andrógino, comum ao masculino e ao feminino.<sup>8</sup> Tais seres eram fortes, destemidos e detinham o caráter intempestivo, *intemperante*, cometiam *hybris* e desmedidas, como o ato de se voltar contra os deuses. Zeus decidiu

<sup>3</sup> GOLDEN, 1984, p. 309.

<sup>4</sup> XENOFONTES, *Simpósia* VIII, 21.

<sup>5</sup> GOLDEN, 1984, p. 313.

<sup>6</sup> BARBO, 2008, p. 39.

<sup>7</sup> PLATÃO, 1991. (190b)

<sup>8</sup> BARBO, 2008, p. 51.

cortar cada ser ao meio, formando dois pedaços, visando torná-los mais fracos, controláveis e menos *intemperantes*. Assim mutilados, cada uma das partes do ser procura incessantemente a sua outra metade para se unir e se completar. Essa procura incessante de realização tem na força de atração das metades o impulso de *Eros*/amor que pode ser caracterizado pela busca do prazer sexual assim como necessidades afetivas e emocionais. Daniel Barbo complementa, afirmando que o mito retrata certa noção de virtualidade do desejo erótico humano, pois há homens que formam metade de um duplo masculino e homens que se completam com metade de um andrógino. O pesquisador acrescenta que, somente quando o desejo de *Eros* aflorar no coração do ser humano, é que se pode saber ao certo a que unidade primordial ele pertence.<sup>9</sup>

O mito nos aponta para o processo de formação do tema sobre a homossexualidade masculina, acolhido como ritual de iniciação, presente na remota publicação de E. Bethe em *Die dorische Knabenline* (1907). O tema emergente defendia que a prática iniciatória fazia parte do costume dos dórios que visava à formação do guerreiro ao qual acreditavam que a *dynamis* masculina do *erastés* era absorvida via sêmen pelo *erômenos*.

A Grécia deixa transparecer sua qualificação de sociedade *falocêntrica* cujo intercurso anal ou intercrural entre o *erastée* e o passivo *erômenos* fazia parte do ritual da escarificação ou infibulação, em que o ritual de passagem determinava a marca da masculinidade do jovem *erômenos* no processo de aquisição de sua cidadania, delineando o jogo de futuras alianças políticas e determinando o espaço de inserção social. A prática ritualística ocorria apenas entre os cidadãos e aqueles que pertenciam à aristocracia, ou seja, o segmento social que cultuava o lazer, empregando o seu tempo no ócio, no *gymnasium* e/ou *symposium*.<sup>10</sup>

A sociedade dos atenienses do período clássico permitia, encorajava e tolerava um relacionamento sexual temporário entre um homem maduro/*erastés* e um jovem adolescente/*erômenos*. Platão nos informa que estar apaixonado à vista de todos é mais elogiável do que às ocultas e que se deve amar em especial com as mais nobres das intenções os que se distinguem pelo nascimento e pelo mérito e não pela boa aparência.<sup>11</sup> O homem maduro na condição de *erastés* teria por idade entre vinte a 25

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 52.

<sup>10</sup> VERSTRAETE, 2006, p. 51.

<sup>11</sup> PLATÃO, 1991. (182d)

anos e iniciava o jovem adolescente com idade aproximada de treze anos, atuando na educação, no uso da palavra que convence pela conquista e sedução no lugar do uso da força. Para Daniel Barbo, o *erastés* deve ser necessariamente o mais velho, e o amado conhecido como *erômenos* ou *paidiká* era o mais jovem pelo fato de essa relação estabelecer e demarcar a atividade e a passividade erótica, articulada através da distinção no estatuto-político dos parceiros, ou seja, o adulto detém o estatuto jurídico da cidadania plena e era politicamente ativo na democracia ateniense, ao passo em que o jovem se enquadra na categoria de ser passivo que somente terá acesso à plena cidadania a partir dos vinte anos.<sup>12</sup>

A relação de pederastia entre os atenienses não envolvia o princípio da igualdade e nem o sentimento de reciprocidade junto aos jovens que buscavam o contato homoerótico. O jovem *pais/paidiká* atuava como ser passivo, e o *erastés* detém o *status* social de ser ativo. A principal diferença se devia à idade, embora ambos, por vezes, sejam jovens/*neanias* ou *meirakias* e solteiros. Por convenção, o *erastés* tinha mais idade do que o *erômenos* e era alvo de crítica, caso buscasse somente o prazer do corpo e não a beleza da alma do jovem *paidiká*.

O *nómos* estabelece regras e competição para testar os *erastai* em suas virtudes para que os *erômenoi/paidiká* escolham os melhores entre os *erastés aristhoi*.<sup>13</sup> Na competição, encorajam os *erastai* a perseguirem os *erômenoi* que buscam fugir, ou seja, realizava-se o ato da caça, prática tradicional masculina e de caráter aristocrático dos helenos. A vitória na perseguição materializava-se através da atração dos presentes como forma de estabelecer um vínculo de comprometimento na relação, e o jovem a ser conquistado, ao aceitar os presentes, ratificava o relacionamento.

K. Dover complementa a informação ao nos trazer o fragmento de Xenofontes que menciona: que cada vez que um *erômenos* presta um serviço/*hypourgein* a um cidadão em particular, isso prova que ele está lhe concedendo tal favor/*kharizesthai* por conta de afeto, atração, e o cidadão pode estar certo de que o *erômenos* está se subordinando/*hyporetein* sem a imposição de qualquer obrigação ou força.<sup>14</sup>

A relação detém uma carga erótica e pedagógica regida por princípios éticos como nos aponta Platão ao citar que, ao mesmo tempo em que se

<sup>12</sup> BARBO, 2008, p. 51.

<sup>13</sup> PLATÃO, 1991. (183a)

<sup>14</sup> DOVER, 1994, p. 70.

tornam amantes/*erastés* e amado/*paidiká*, cada um cumpre o que define a norma/*nómos*, a saber: o *erastés* servindo ao amado que o atende em tudo que for justo servir, e o outro ajudando ao que o está tornando sábio, bom, nobre e justo/*kaloskaiagathoi*, pois o *erastés* está em condições de contribuir para a formação de seu conhecimento, despertar a sua virtudes, e o jovem está na condição de se submeter, visando atingir o modelo ideal de cidadão que a *pólis* espera acolher.<sup>15</sup>

Demóstenes ratifica o caráter pedagógico da relação no poema *Erotic Essay* ao justificar que os seus escritos podem parecer eróticos, mas se configuram como conselhos úteis para a educação de um jovem de seu interesse chamado Epicrates, considerado o mais charmoso jovem da *pólis* dos atenienses.<sup>16</sup> O orador se oferece para ensinar o jovem *erômenos* os conhecimentos que lhe renderão bons resultados na sua carreira política, trazendo créditos para o jovem e para a *pólis*.<sup>17</sup>

A historiografia considera que a relação entre *erastés* e *erômenos* emergiu no território ático junto à aristocracia do período arcaico, se estendendo até o helenismo como ritual de iniciação para a idade adulta. Em sociedades como Esparta e Creta, cuja prática faz parte da formação do indivíduo, o jovem, após aceitar os presentes, era levado pelo *erastés* para a *khora* com quem ficava envolvido pelo prazo de dois meses. O ato ratifica o ritual de iniciação na qual o jovem fica afastado da comunidade à qual pertence, visando à aquisição de conhecimentos necessários à comunidade.

Após esse período de afastamento, o jovem retornava para efetuar o seu processo de reintegração junto a *ásty* ou o centro político da *pólis*, o *andreion*/casa dos homens, na qual, diante dos demais jovens, recebia, em processo ritual, parte da indumentária militar como a *panoplia*, um bezerro e uma taça, presentes estabelecidos pelo *nomon cretense*. O animal era sacrificado a Zeus, cujas carnes eram assadas em banquete em celebração ao seu retorno e reintegração à comunidade, e, nesse momento, o jovem tornava público o que ocorreu no relacionamento com o seu *erastés*. A narrativa se fazia necessária para saber se, após a captura e conquista do jovem, o *erastés* fez uso da força e/ou da violência para estabelecer a aproximação e realizar as intimidades, fato que permite a ação de vingança do jovem ao atingir a idade adulta.

<sup>15</sup> PLATÃO, 1991. (184d-e)

<sup>16</sup> DEMOSTHENES, 1949. (1401, 2)

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*. (1417, 56)



A taça de vinho jogava um importante papel na existência do homem grego, pois era o testemunho de sua futura participação no *simpósio*, cuja primeira regra era saber que o homem grego que vivia em meio à cultura só bebia o vinho misturado com água, símbolo de sua civilidade. Embora houvesse a proibição da ingestão de vinho ao jovem adolescente, alguns meninos transitavam no simpósio na condição de servir o vinho aos convivas, porém sem a permissão para degustá-lo.<sup>18</sup>

O ritual atuava como a educação complementar do jovem de acordo com o modelo ideal de cidadão marcado pelo rito de passagem com presentes: armadura de guerreiro, boi para o sacrifício aos deuses e uma taça que simbolizava a sua admissão no banquete. Para o autor R. Aldrich, somente no período clássico que a *pederastia* perdeu a sua conotação ritualizada e pedagógica para se transformar na simples busca da satisfação sexual.<sup>19</sup> O *erastés* atua como suplicante na busca do prazer quando segue o amado/ *paidiká*, expondo o seu afeto e carinho. Através das imagens de vasos com conotação erótica masculina, podemos observar as proximidades, como o segurar do queixo para um beijo, assim como a direção dos dedos para tocar a genitália do menino. O *erômenos*, por sua vez, usa da beleza e da atração física para impor de forma sutil a subversão da regras/ *arkeis*.<sup>20</sup>

Platão, na *Republica*, expõe alguns traços presentes na poesia helenística na qual as características físicas dos *erômenos* nos apontam que o gosto pelo corpo atlético e a pele bronzeada, modelo ideal do período clássico, foram substituídos pelos traços mais femininos, pele clara e corpo roliço. No diálogo entre Glauco e Sócrates, o autor cita que, quando um homem é amante de um menino/ *paidiká*, a situação torna-se *erotiké* pois todos aqueles que estão na idade certa, de uma mesma maneira, o atraem e o excitam. Ele atua como *erastés* apaixonado e considera válido ir atrás, perseguir, seduzir e até mesmo brigar por todos eles:

Não é assim que reages diante de um belo jovem afeiçoado, Glauco? Caso ele tenha um nariz arrebitado ou achatado, tu o chamas de charmoso, atraente e solta elogios; se ele tem um nariz adunco, tu dizes que ele tem um estilo de *aristhós*. Se acaso o jovem tem a pele

<sup>18</sup> BREMMER, 1989, p. 4.

<sup>19</sup> ALDRICH, 2002, p. 16.

<sup>20</sup> XENOFONTES, *Symposia* 8, 26.

morena, devido às atividades atléticas realizadas ao ar livre, você o considera viril. Entretanto, os de pele clara/*leukanthés*, você os considera como descendentes dos deuses... são elogios carinhosos de um *erastés* que não se importa com a palidez/*okhrís* de um menino, desde que ele esteja na idade certa.<sup>21</sup>

Para Aristófanos, segundo Daniel Barbo, eram os jovens que gostam da amizade dos homens adultos, de se deitar com eles, de se envolver em seus braços. Esses seriam os melhores jovens e garotos, pois eles detinham uma natureza mais viril<sup>22</sup> e faziam isso por coragem e virilidade, quando amadureciam, provavam ser os melhores homens numa carreira pública e amavam outros jovens/*paiderastousi*, dando pouca atenção ao casamento e à procriação.<sup>23</sup>

Keneth Dover, na obra *Greek Homosexuality* (1974), mantém o sentido iniciático relacionado às atividades militares de origem dórica. A especulação sobre a origem da prática relativa à homossexualidade masculina tem sido ratificada por Jan Bremmer como parte do processo ritual formado a partir dos dórios e observado junto aos cretenses. Esses cultuavam o hábito de raptar jovens rapazes para iniciá-los nos preceitos do homem adulto como nos aponta o artigo *An Enigmatic Indo-European Rite: Paederasty* (1980).

Entretanto, J. Bremmer questiona a prática ritualística como resultado do confinamento militar associado à ausência de mulheres junto ao exército. Para o pesquisador, tal explicação torna-se frágil diante da dificuldade que temos em apontar a existência de testemunho textual e imagético da relação erótica entre dois homens adultos.<sup>24</sup> O autor Thomas J. Figueira acrescenta que os mitos gregos representam o paradigma do *ritual iniciático da pederastia*.<sup>25</sup> Bernard Sergent, segundo Thomas Figueira, definiu que o ritual de iniciação dos jovens *aristhoi helenoi* inseria-se na ideologia tripartite que compunha a ordem societal dos helenos. O homem adulto, atuando como *erastés*, detinha o compromisso de complementar a educação do jovem adolescente que atuava na condição de *erômenos*, e o símbolo de relação pederástica se materializava através

<sup>21</sup> PLATÃO, 1949. (474 d-e, 475a)

<sup>22</sup> PLATÃO, 1991. (191e)

<sup>23</sup> BARBO, 2008, p. 52.

<sup>24</sup> BREMMER, 1989, p. 04.

<sup>25</sup> FIGUEIRA, 1986, p. 426.

da presença de um galo, boi ou lebre, uma taça e uma *panoplia*.<sup>26</sup>

Na literatura grega do início do v a.C., Theognis de Megara escreveu poemas em forma de elegias nos quais revelava a sua paixão pelo jovem Cirnus, alegando “como é maravilhoso ter o amor de um jovem rapaz, mas é triste perdê-lo. É mais fácil o ato da conquista do que mantê-lo satisfeito”.<sup>27</sup> A citação nos remete ao jogo da conquista realizada fora do território ático na qual os *erastai* perseguem o jovem que despertara o seu o desejo que, ao aceitar a oferta de presente, deve seguir para qualquer lugar para se educar e com possibilidades de realização de intimidades sexuais.

Fragmentos da elegia grega ratificam que o homem grego cuidava dos jovens adolescentes, visando aperfeiçoar o seu caráter e virtude, como deixa transparecer Theognis de Megara ao citar na sua elegia: “Como teu amigo vou dar-te conselhos, oh, jovem Cirno, que recebi dos homens de bem. Seja prudente e não busque obter honras, êxitos e riqueza em demasia e nem mediante ações desonrosas e injustas”.<sup>28</sup> O poeta expressa conselhos de cuidados que o jovem deveria ter ao selecionar as suas amizades, vejamos: “Esteja sempre junto aos bons, coma e beba em sua companhia, reúna com eles e seja grato a aqueles cujo poder é grande e jamais se junte aos maus e vis”.<sup>29</sup> Embora o caráter do jovem *erômenos* seja fundamental para o estabelecimento da relação de pederastia, fica evidente que a beleza física também exercia o seu poder de atração, como podemos notar no diálogo do jovem Hipótales com Sócrates na obra *Lisis*. Ambos estavam diante da palestra em Atenas, e Hipótales mencionou que o jovem Lisis era novinho e que, de certo, ele, Sócrates, não poderia deixar de reparar na beleza do jovem Lisis, cuja atração física foi suficiente para torná-lo conhecido.<sup>30</sup>

Os presentes ritualísticos, segundo Robert Aldrich,<sup>31</sup> tinham por finalidade ratificar e garantir a relação de pederastia entre o jovem imberbe e o homem adulto que na condição de *erastés* garantia três aspectos cruciais para o jovem cidadão na vida cívica adulta: a *panoplia* para a guerra, a taça visando à participação em banquetes e simpósios e o galo/lebre como

<sup>26</sup> FIGUEIRA, 1986, p. 426.

<sup>27</sup> MEGARA, 1902. (1369-72)

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*. (25)

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*. (30-35)

<sup>30</sup> PLATÃO, 1995. (204e)

<sup>31</sup> ALDRICH, 2002, p.16.

animal de sacrifício, símbolo da virilidade e fertilidade. As cenas de pederastia nos vasos gregos tornaram-se uma ação na qual Marc Golden considerou como uma instituição grega voltada para o processo educativo de transição do adolescente para a categoria de cidadão livre em idade adulta.<sup>32</sup>

Consideramos que a função social da pederastia, estabelecida pela aristocracia grega, buscou demarcar o seu lugar de fala junto à sociedade ateniense do início do séc. v, expondo através das imagens iconográfica e poética o ritual de iniciação sexual do jovem cidadão. As imagens poéticas e iconográficas homoeróticas no início do v séc. em Atenas se devem à demarcação político-social do lugar de fala de antigas famílias da aristocracia fundiária local que se viram diante da emergência da facção composta por parte dos *aristhoi* que defendiam os preceitos democráticos associados aos emergentes das atividades comerciais e mercantis. Consideramos que a elite ateniense do período arcaico e início do clássico institucionalizou e manteve o processo do ritual da *pederastia* para demarcar um estilo de vida da aristocracia fundiária. As críticas e os antagonismos presentes nas comédias não estão direcionados ao processo do ritual que manteve a sua representação nos vasos gregos e passaram a interessar a elite da Etrúria. Analisando a contraposição nas comédias de Aristófanes como as *Vespas* (v. 1068), nas *Nuvens* (v. 1085-1104) e nos diálogos filosóficos de Platão na obra *Simpósio* (191e-192a), percebemos que as críticas se devem às mudanças de rumo determinadas pelos emergentes oligarcas que buscavam apenas a realização do desejo sexual afastado da atividade ritualística educacional que visava à formação do caráter viril do jovem cidadão ateniense.

Através das imagens dos vasos, podemos estabelecer uma *relação binária de oposição* – de um lado, a aristocracia tradicional agrária que demarca a sua posição social junto à *pólis* com o aumento de vasos com conotação homoerótica a circular junto aos simpósios e banquetes gregos; do outro lado, temos a aristocracia que apoia os preceitos da democracia dos emergentes da oligarquia cuja imagética era demarcada por encomendas de vasos com profissionais do espaço urbano desenvolvendo atividades manuais.

Nas elegias eróticas do período clássico e helenístico, percebemos o contraste do prazer do amante *erastés* na busca do carinho e da atenção do

<sup>32</sup> GOLDEN, 1984, p. 309.

*erômenos*, objeto de paixão e desejo. Esse parece expor o prazer em ser servido e por vezes dificulta o contato. Essa situação de contraste pode apontar para um período de final da relação de *pederastia* em que o jovem *erômenos* está prestes a se tornar homem adulto ao saírem os primeiros fios de barba no rosto. Quando a barba estava crescida, esperava-se que o jovem superasse seu estágio de *erômenos*.<sup>33</sup>

Não existia um ritual preciso que demarcasse a passagem do *erômenos/paidiká* para o *status* de *erastés*.<sup>34</sup> Acreditamos que o jovem ao atingir a maturidade como homem adulto começava a diversificar os seus interesses sexuais, buscando iniciar a sua atuação como *erastés* e satisfazendo-se com prostitutas, frequentando os simpósios, onde buscava o prazer com mulheres flautistas e citaristas.

O *gymnasium*, *tópos* dos exercícios físicos dos jovens atletas, situava-se sempre próximo a templos. No seu interior, estavam estátuas de divindades e heróis cuja mensagem era que os deuses coroavam as vitórias provenientes das atividades atléticas, mas também sacralizavam as relações de amizade iniciadas no *gymnasium* entre os jovens e o *erastés* no ritual da pederastia.<sup>35</sup> As estátuas predominantes eram do jovem Apolo e Hermes, do menino Eros e de Heracles, as quais simbolizavam os três estágios de vida humana: Eros demarcando a infância, Hermes e Apolo, o período da *efébia*, e Heracles expressava o homem adulto em idade de contrair responsabilidades como o matrimônio.<sup>36</sup>

A educação do jovem ateniense ocorria no espaço físico do *gymnasium*, local que podemos afirmar ser a escola de formação educacional de homem grego e do estabelecimento da relação social entre adolescentes e adultos. A maioria dos homens e jovens bem-nascidos de Atenas passava grande parte de seu tempo livre em ócio, envolvidos em atividades físicas, cuidando do aprimoramento do corpo e de reflexões intelectuais visando à formação do caráter.

A palavra *gymnasium* deriva do termo *gymnos* que significa estar nu, local oportuno para se olhar e admirar a compleição física dos corpos perfeitos dos jovens atletas. O ato aguçava e despertava a energia erótica do interesse e do desejo do homem adulto em se aproximar pelo tato junto aos mais belos corpos moldados pelos exercícios físicos assim

<sup>33</sup> DOVER, 1994, p. 125.

<sup>34</sup> GOLDEN, 2008, p. 319.

<sup>35</sup> PERCY, 1998, p. 980.

<sup>36</sup> ATHENEUS, 1928. (XIII, 561d)

como a sedução decorrente da beleza e jovialidade dos jovens *éfebos*.

Platão expõe as suas considerações na obra *O banquete* através das palavras de Pausânias ao falar da atitude dos atenienses diante das mudanças perceptíveis no ritual da pederastia de sua época, mencionando que as regras/*nómoi* que controlavam o *Eros* eram fáceis de se entender em outras *póleis*, porque eram definidas em termos simples, porém, em outras, tornava-se complicado e confuso/*poikilos* o seu entendimento.<sup>37</sup>

Com base nisso, o pesquisador David Cohen considera que em Atenas a aplicação da lei contra os excessos do homoerotismo detinha ambiguidades e conflitos. Em *O banquete*, menciona-se que os pais colocavam, aos cuidados de escravos *paidagogoi*, os meninos pelos quais os homens estavam apaixonados, não permitindo que eles falassem com os *erastai*, e essas atitudes eram ordens expressamente dadas aos escravos encarregados de proteger o menino/*pais* dos assédios sexuais.<sup>38</sup> A passagem tece considerações das atitudes de parte das famílias atenienses, independente da lei, ao qual assume a atitude de protegê-lo, fato que se repete em citação em Xenofontes no *Symposio*,<sup>39</sup> em Platão na obra *Fedron* (255a). Os testemunhos ratificam os cuidados que os pais detinham em impedir que os *erastai* buscassem o acesso e contato do prazer do corpo belo e jovial do menino/*pais* que ainda não tinha a capacidade de entender o real significado do ritual.

A transgressão do interdito na ação de assédio e a realização do intercuro sexual podiam ser alvo de processo jurídico movido pelos pais ou tutor do menino baseado na lei da *hybris* que incluía o ultraje, insulto ou abuso.<sup>40</sup> O verbo aplicado à ação era *hybrizein* que detém proximidades de ataque à honra com a conotação sexual de estupro. A desonra se estendia a todos os integrantes da família, ou seja, qualquer ação de intercuro sexual com jovem de condição livre, sem o seu consentimento e a plena concordância da família, dava ao pai o direito de impetrar uma ação jurídica contra o *erastés*. A lei regulava todo o contato do *erastés* com o jovem em período escolar, proibindo o mestre do *gínasium* de abrir a escola antes do nascer do sol e de fechar após anoitecer. Era estritamente regulado o acesso de quem podia entrar no recinto enquanto o menino/*pais* estivesse no seu interior da escola. Cabia ao

<sup>37</sup> PLATÃO, 1991. (189 a-c)

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*. (183c-d)

<sup>39</sup> XENOFONTES, *Symposio*. 8, 19.

<sup>40</sup> AESCHINES, 2000. (16-17)

visitante explicitar quais eram as circunstâncias do interesse no contato com a criança. Era dever do mestre da escola evitar o contato do menino/*país* com os não familiares de forma a impedir que qualquer adulto buscasse participar do ritual do Hermea, visando ao acesso da companhia do menino/*país*. O mestre-escola detém o poder em termos da lei, visando evitar a corrupção dos jovens homens livres.<sup>41</sup>

Em *Lisis*, Hipotales convida Sócrates para acompanhá-lo a uma recém-inaugurada palestra construída em Atenas, afirmando ser o local em que costumava passar o tempo livre junto com muitos outros belos jovens.<sup>42</sup> Em meio à conversa, Sócrates pergunta qual o mais belo jovem do lugar e recebe como resposta que cada um dos *erastai* tinha um belo jovem de sua preferência.

O local tornara-se o espaço em que se executava a sedução dos jovens considerados belos. Esquine afirmava que não se envergonhava de ter empenhado o seu tempo, correndo atrás e incomodando com galanteios os jovens considerados belos, e que atuou como *erastés* de muitos deles a ponto de se envolver em disputas e brigas resultantes do interesse pelos belos efebos que frequentavam o *gymnasium*.<sup>43</sup>

Em *Lisis*, o autor nos aponta a existência de crianças e adolescentes se exercitando na escola de luta de Micos, local considerado ideal para escolher os jovens mais belos e tentar seduzi-los. Platão afirma que era inevitável que muitos reconhecidos *erastai* fossem vistos pelas imediações do *gymnasium*, seguindo os seus *erômenoi*, dedicando o seu tempo a isso, de maneira que, quando eram vistos conversando, já se imaginava que a relação de desejo do *erastés* já tinha se concretizado ou estava prestes a se realizar.<sup>44</sup>

As imagens dos vasos atenienses, como ARV 368,<sup>45</sup> ARV 785,<sup>46</sup> deixam transparecer a realização da proximidade e galanteios, assim como demarca o momento em que o interessado oferece um galo ou uma lebre ao jovem efebo que despertou a sua atenção. A lei ateniense atesta a conexão entre a atividade sexual e a aquisição da cidadania através do ritual da pederastia. Entretanto, essa mesma lei afirma que nenhum cidadão

<sup>41</sup> AESCHINES, 2000. (12-13); COHEN, 1991, p. 176.

<sup>42</sup> PLATÃO, 1995. (203b)

<sup>43</sup> AESCHINES, 2000. (135)

<sup>44</sup> PLATÃO, *Fedron*. 232b.

<sup>45</sup> OXFORD, 1967, p. 304.

<sup>46</sup> OXFORD, 517, 373.

ateniense poderia receber recursos financeiros como pagamento relacionado à concessão de favores sexuais. Tal ato se configura como prática da prostituição, ação destinada a escravos e estrangeiros, cabendo ao cidadão acusado de prostituir-se a penalidade máxima que era a acusação de *atimia* que gerava a perda da cidadania.<sup>47</sup>

Esquine na obra *Contra Timarco*, afirmava que a qualquer ateniense que fosse acusado de prostituição que não lhe fosse dada a possibilidade de tornar-se um dos nove arcontes, pois esse é um cargo que requer o uso de uma coroa devido à função sacerdotal. O acusado, por não ser puro, não tinha nenhum respeito ao seu corpo. Não podia nem agir em defesa da *pólis* ou em interesse da sociedade poliade, ou mesmo ocupar qualquer cargo de interesse público em qualquer tempo ou situação na Ática; muito menos representar a *pólis* em regiões estrangeiras, designado ou eleito. Não poderia nem agir como mensageiro e nem participar de embaixadas ou manifestar sua opinião em qualquer ocasião em conselho ou na assembleia.<sup>48</sup>

A lei também interditava o acesso do escravo no espaço de luta/*palestra*, assim como proibia que o escravo mantivesse relações sexuais com o jovem efebo.<sup>49</sup> A mesma proibição similar foi citada por Aristóteles ao mencionar a lei de Creta.<sup>50</sup> O propósito da lei se deve à função social do ritual da pederastia, demarcada pela função da relação de *philia* entre dois jovens envolvidos na formação educacional, visando à aquisição da cidadania. O *gymnasium* era um estabelecimento de ensino, uma escola de luta que formava cidadãos. O espaço oferecia acesso aos exercícios físicos e propiciava o contato e proximidade para aqueles que dispunham de tempo livre para aguardar o momento certo da investida aos jovens *erômenoí*. Por vezes, o contato com os jovens era impedido por restrições dos familiares e executados pelos *paidagogoi*.

Chama-nos a atenção o fato de a criança e adolescente, na sociedade dos atenienses, passarem a maior parte do tempo sob a tutela, controle e supervisão de escravos. Esses atuavam como *paidagógis, tithee trophos*,<sup>51</sup> dificilmente o segmento social da aristocracia e, mais tarde, da oligarquia

<sup>47</sup> GOLDEN, 1984, p. 316.

<sup>48</sup> AESCHINES, 2000. (21-22)

<sup>49</sup> PLUTARCO, 1991. (1, 3)

<sup>50</sup> ARISTÓTELES, *Política*: 2, 1264a.

<sup>51</sup> GOLDEN, 1984, p. 310.



dispensaria os seus serviços considerados primordiais nos primeiros dez anos de vida do jovem meninos/ *pais*. Na *pólis* de Atenas, não existia nenhum sistema público de ensino visando treinar a criança no processo de aquisição de conhecimento para formar um cidadão pleno. O processo iniciava-se junto aos progenitores com auxílio do *tithe*/ama de leite, seguido do *trophos*, cuja tarefa era cuidar da criança, atendendo-a quando chorava à noite;<sup>52</sup> cabia providenciar alimento e água<sup>53</sup> e cuidados de higiene e vestuário.<sup>54</sup> O *paidagogós*, sempre do sexo masculino, tinha a função de acompanhar a criança nas atividades fora do *oikos*, assim como educar a criança na arte da *grammatistai*/domínio da leitura até a idade de treze anos. A partir dessa idade, acreditamos que se iniciava o processo gradual de transferência de cuidados, atenção e supervisão para o *paiderastes*.

Concluimos de forma parcial este ensaio, considerando a *paiderastia* como um ritual de passagem que tinha como função sócio-educativa formar jovens cidadãos. A educação do jovem contava com o *ritual da efebía* cuja atividade educativa consistia no reconhecimento geográfico da *pólis* e com o desenvolvimento de atividade física de luta em preparação para atuar como *hoplitas* ou atuar na defesa da *pólis* como cavaleiro. Em todas as modalidade educacionais, aos preceitos da solidariedade, ajuda mútua e reciprocidade, aplicados pelo *paidotribes*, complementavam-se os preceitos iniciados pelos progenitores da aristocracia. No conjunto, a função do relacionamento homoerótico visava prover a sociedade dos atenienses de cidadãos ativos, comprometidos entre si através do ritual da pederastia cuja interação social proporcionava, ao jovem *pais*, parte do processo de transição para a idade adulta.

### Referências

#### 1 Documentação

AESCHINES. **Against Timarchus**. Tradução Christopher Carey. Texas: University of Texas Press, 2000.

AESCHYLUS. **Choephoroe**. Tradução G.M. Cookson. Chicago: The University of Chicago, 1952.

ARISTOFANES. **As aves**. Tradução Maria de Fátima Souza Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. **As nuvens**. Tradução Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro:

<sup>52</sup> AESCHYLUS, 1952. (v. 751)

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*. (v. 756)

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*. (v. 759-760)

Zahar Editor, 1995.

\_\_\_\_\_. **A constituição de Atenas.** Tradução Francisco Murari Pires. São Paulo: Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. **Política.** Tradução Mario da Gama Kury. Brasília: UnB, 1997.

ATHENAEUS. **The Deipnosophists.** Tradução Ch. B. Gulick, II. Londres: Loeb Classical Library, 1928. (4e édition, 1987)

DEMOSTHENES. **Erotic essay.** London: Harvard University Press, 1949. Book VII.

PLATÃO. **Lisis.** Versão Francisco de Oliveira. Brasília: UnB, 1995.

\_\_\_\_\_. **O banquete.** Versão M<sup>a</sup> Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. **República.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PLUTARCO. **Vidas paralelas:** Sólon. São Paulo: Paumape, 1991.

MEGARA, Theognis de. **Studies in Theognis.** Translated by E. Harrison. Cambridge: Cambridge University Press, 1902. Book II.

## 2 Bibliografia

ALDRICH, Robert. **The seduction of the Mediterranean:** writin, art, and homosexual fantasy. New York: Routledge, 2002.

BARBO, Daniel. **O triunfo do falo:** homoerotismo, dominação, ética e política na Atenas clássica. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

BETHE, E. **Die dorische knabenliebe:** ihre ethik und ihre idee. Köln: Rheinische Museum für Philologie 62, 1907.

BREMMER, J. **From Sappho to De Sade:** moment in the history of sexuality. London: Routledge, 1989.

FIGUEIRA, J. Thomas. Initiation and seduction: two recent book on greek pederasty. **The American Journal of Philology**, n. 3, 1986.

GOLDEN, Marc. Slavery and homosexuality at Athens. **Phoenix**, v. 38, n. 4, 1984.

PERCY, William Armstrong. **Pederasty and pedagogy in archaic Greece.** Illinois: University of Illinois Press, 1998.

REIS, Rachel Correia Lima. Homossexualidade e a política nas comédias de Aristófanos. **Hélade**, v. 1, 2002, p. 44-59. Disponível em: <[http://www.heladeweb.net/N1rachel\\_correia\\_lima\\_reis.htm](http://www.heladeweb.net/N1rachel_correia_lima_reis.htm)>. Acesso em: 05 jul. 2011.

SERGEANT, Bernard. **L'homosexualité dans la mythologie grecque.** Paris: Payot, 1984.

VERTRAETE, Beert C. et al. **Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West.** Binghamton (NY): Harrington Park, 2006.

## Cruzando fronteiras da identidade masculina: o homem grego face à efeminação e ao travestismo

Fábio Vergara Cerqueira<sup>1</sup>

### ***Introdução: efeminação e travestismo, cruzando as fronteiras da conduta viril***

As sociedades gregas e romanas fundavam imaginariamente o conceito de cidadania na figura do agricultor-soldado. Tanto em Atenas como em Roma, por muito tempo, as instituições poliades e republicanas se sustentaram sobre uma tradição em que a afirmação de direitos políticos ligava-se estreitamente à associação inexorável entre os personagens do guerreiro e do agricultor. A partir dos valores desses atores sociais, desenvolveram-se o ideal agrário e o ideal militar que deram contorno ao código de conduta vigente em boa parte das comunidades políticas mediterrânicas antigas. Desse modo, entendemos que a virilidade se colocava como uma das principais virtudes exigidas de um cidadão, pois ela era o componente comum que diferenciava o soldado e o agricultor dos demais. Sempre quando se recorria à imagem de uma constituição primitiva como argumento de autoridade, de uma *arkhaia politeia*, de um passado ideal, situava-se o comportamento viril dos antigos como um dos elementos modelares a serem seguidos. O resultado era uma constante cobrança de coragem, bem como de atitudes e gestos marcadamente másculos, chegando-se ao extremo de se cobrar a resistência

<sup>1</sup> Doutor em Antropologia Social, com concentração em Arqueologia Clássica. Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas. Professor do Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural e do Mestrado em História. Integrante do Laboratório de Estudos da Cerâmica Antiga (LECA) e do Polo Interdisciplinar do Mundo Antigo (POIEMA).

ao frio e à neve com os pés descalços e o corpo nu. Havia uma intensa vigilância para se observar se alguns cidadãos não agiam de forma efeminada. Em gestos mais delicados ou em uma roupa muito elaborada, via-se a prova de uma conduta sexual passiva, ultraje público inaceitável à dignidade de um cidadão.

No plano da ideologia do trabalho, a consequência era a repulsa a um conjunto de profissões que poderiam afastar-se da virilidade, que poderiam fragilizar o caráter e enfraquecer o corpo. Era comum se dirigirem tais críticas também às condições do trabalho artesanal, que também era repreendido por poder conduzir à efeminação. Para Xenofonte (*Econômico*, IV, 2), os ofícios manuais tornam efeminados os que os exercem, “pois obrigam-nos a ficarem sentados à sombra e por vezes até a passar o dia inteiro junto ao fogo”. O artesanato condiciona uma vida caseira, à sombra da oficina, tornando a alma mais frouxa. Por outro lado, a agricultura e a atividade guerreira são identificadas com um “ardor para o trabalho”, definindo o campo das atividades viris, os *érga*, onde não se temem o cansaço ou o esforço, *pónas*.<sup>2</sup>

Do mesmo modo, mas por motivos distintos, o músico profissional é acusado de efeminação. Aristóteles<sup>3</sup> reconhecia que o estudo da música poderia, caso fosse mal orientado, “constituir um obstáculo às atividades subsequentes, [...] amesquinhar o corpo ou inutilizá-lo para as ocupações marciais e cívicas do cidadão, [...] em relação aos exercícios físicos [...]”. O argumento de Aristóteles, nesse ponto, estabelece uma possível dicotomia entre a prática da música e as incumbências guerreiras e políticas que cabiam ao cidadão.

Vemos, então, atuar aqui, na cultura assim como no poder, os mecanismos de diferenciação, pelos quais a identidade e a diferença são enunciadas. Conforme nos aponta Tomaz Tadeu da Silva, nos estudos culturais, o entendimento é de que essa diferenciação se dá por meio de alguns processos, que carregam consigo marcas da presença do poder, o poder de nomear a diferença e de definir a identidade. São os processos do **incluir/excluir** (“estes pertencem, aqueles não”), **marcar fronteiras** (“nós” e “eles”), **classificar** (“bons e maus”, “puros e impuros”, “desenvolvidos e primitivos”, “racionais e irracionais”) e **normalizar**

<sup>2</sup> VERNANT, 1989, p. 15.

<sup>3</sup> *Política*, VIII, VI, 1341b.

(“nós somos normais, eles são anormais”).<sup>4</sup>

Há então uma operação de **marcar fronteiras** e **classificar**, processo pelo qual se divide o mundo social entre “nós” e “eles”, processo de classificação com lugar central na vida social. Essa classificação é um ato de significação, que divide e ordena o mundo social em grupos, classes, categorias. Como afirma Tomaz Tadeu da Silva, “a identidade e a diferença estão estreitamente relacionadas às formas pelas quais a sociedade produz e utiliza classificações”, e, nesse processo, “deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados”.<sup>5</sup>

Um dos mecanismos mais importantes de classificação, para a produção da identidade e diferença, são as oposições binárias. E o estabelecimento dos binarismos não é um processo natural, pois, segundo a visão de Jacques Derrida,<sup>6</sup> traduziria uma relação de poder, uma relação desequilibrada, em que um grupo tem condições de, ao classificar, nomear o que é normal e o que é anormal. Um dos grupos, numa condição privilegiada, atribui, aos comportamentos que o representam, um valor positivo e, ao mesmo tempo, confere valor negativo aos comportamentos que se oporiam ao que estabelece como “normal”. Ou seja, o grupo privilegiado, numa relação não simétrica, diferencia, colocando, de um lado, diferença, de outro, identidade.

É assim que, na perspectiva dos estudos culturais, “as relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno das oposições binárias, masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual”. Conforme nos ensina Tomaz Tadeu da Silva, “questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam”.<sup>7</sup>

No contexto da cultura grega antiga, dentro do processo contrastante de formação da identidade, tudo aquilo que podia fragilizar o corpo, acovardar, ia na contramão do valor da virilidade, posta como base do polo positivo, e tida, portanto, como comportamento normal. A normalização, processo pelo qual se avaliam as identidades como positivas e negativas, normais e anormais, definia como positivo o polo

<sup>4</sup> SILVA, 2000, p. 81-83.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 82.

<sup>6</sup> DERRIDA, 1991.

<sup>7</sup> SILVA, 2000, p. 83.

da virilidade, da macheza, e, como negativo, o polo da efeminação, que poderia se radicalizar como travestismo.

Assim, qualquer conduta que oscilasse entre a efeminação e o travestimento era por definição a oposição suprema à virilidade, à virtude da *andreia*, à coragem imposta como paradigma comportamental aos cidadãos e, portanto, oposta ao *status quo* da pólis. Daí a importância de problematizar as variadas percepções dessas condutas que estavam no lado oposto à normalidade. Daí entender, inclusive, a própria projeção desses polos, positivos e negativos, sobre a geografia e sociologia, sobre o espaço e as categorizações sócio-econômicas. Entendemos, assim, como vinculam práticas de travestimento a condições de vida de povos estrangeiros, como antípoda da virilidade que seria regra entre o grego. Entendemos ainda como, na rotina da *pólis*, o polo negativo da efeminação e travestimento é vinculado a ofícios que se antepõem, na vida social, ao imaginário másculo do cidadão-agricultor-soldado. Ou seja, fica claro o quanto o processo de diferenciação é ao mesmo tempo reflexo e constituição da própria hierarquização dos grupos sociais.

A efeminação e o travestimento acomodam-se, como polo negativo, no processo de estabelecimento da identidade e da diferença, nesse sentido ocupando inclusive lugar, enquanto anormalidade, no sistema de fixação da normalidade. Ao mesmo tempo, porém, são uma ameaça à normalidade, pois “são movimentos que conspiram contra a estabilidade da identidade”.<sup>8</sup> É nesse sentido que nos parece muito apropriada a figura de linguagem do “cruzar fronteiras”, usada por Tomaz Tadeu da Silva, para se entenderem as experiências da efeminação e do travestimento:

“Cruzar fronteiras”, por exemplo, pode significar simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades. “Cruzar fronteiras” significa não respeitar os sinais que demarcam – “artificialmente” – os limites entre os territórios das diferentes identidades”.<sup>9</sup>

Nessa perspectiva, procuraremos elencar algumas formas de enunciação, no registro literário e iconográfico, da efeminação e travestimento, como

<sup>8</sup> SILVA, 2000, p. 86.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 87-88.

formas de diferença extrema à conduta “normal” esperada de um homem grego, de modo que eram condutas categorizadas como “anormalidade”. Essas formas de enunciação são categorias culturais que, não podemos esquecer, são criaturas da linguagem.<sup>10</sup>

Buscaremos assim visualizar um processo de categorização cheio de nuances, em que os julgamentos, condenações e tolerâncias oscilavam. Como estratégia de aproximação dessas categorizações sexuais e comportamentais da efeminação e virilidade, tentaremos estabelecer alguns paralelos com categorizações mais próximas a nós, seja pelo discurso oficial atual, seja pelas percepções que surgem e desaparecem na coloquialidade, na informalidade. Assim, sem pretensão de anacronismo ou de estabelecimento de categorias sexuais a-históricas, faremos analogias, por exemplo, com os conceitos (ou, como queiram, noções ou criaturas da linguagem) de transgênero, travesti, *drag-queen*, bicha, veado, michê e outras expressões.

### ***Lá longe, cruzando as fronteiras, os transgêneros estrangeiros: etruscos e citas***

Ao vincular o estatuto dominante de cidadão, na condição de elemento politicamente hegemônico na sociedade poliade, com a conduta baseada na virilidade, inclusive como uma condição *sine qua non* para o direito legítimo à cidadania plena, a virilidade impõe-se, ideológica e culturalmente, como definidora da identidade, da pertença à *polis* grega. Como a identidade opera por meio dos binarismos, a efeminação – e, no extremo, o travestismo – são jogados para o campo da alteridade. Desse modo, aguça-se a percepção do travestismo como algo mais próprio de culturas estrangeiras. Exemplo disso é a associação da designação étnica “etrusco” ao uso de roupas femininas por homens. Ateneu<sup>11</sup> recordar-nos de um discípulo de Teofrasto, chamado Polístrato de Atenas, o qual, por se vestir como uma *auletrís*, foi apelidado “etrusco”. Em outra passagem, o mesmo autor detalha alguns costumes etruscos que justificavam essa identificação com o travestismo: vivendo na luxúria, seus corpos eram muito delicados; “de fato, os bárbaros que viviam no Oeste [no caso, a península itálica] removiam o pelo de seus corpos [...] [e] se barbeavam”. Acrescenta, ainda, que esse costume teria se propagado

<sup>10</sup> SILVA, 2000, p. 74-74.

<sup>11</sup> ATENEU, XIII. 607f.

entre gregos que viviam na Itália, que teriam aprendido esses costumes dos samnitas e messápios.<sup>12</sup>

Porém, a percepção do travestismo enquanto estrangeiridade é mais radical na caracterização do costume cita, visto pelos gregos como uma doença. Heródoto,<sup>13</sup> ao tentar explicar isso que ele via como uma “doença de mulher” (no sentido de que o homem tornava-se mulher), reporta uma explicação apresentada pelos próprios citas: devia-se a uma vingança da deusa Afrodite, por terem pilhado seu templo em Ascalon. Vê-se que o entendimento que têm da manifestação dos citas é diferente do que manifestam acerca dos etruscos: enquanto entre os etruscos o travestir-se se enraíza no hábito de uso de vestes femininas, entre os citas é visto como uma doença, por caracterizar mais um estado que se torna intrínseco. Portanto, traçando um paralelo com nossa categorização moderna, não no sentido de doença, mas de estado intrínseco, poderíamos aproximar a percepção que têm do travestismo cita da condição de transgênera.

Hipócrates, na busca de explicações racionais e naturais dos fenômenos humanos, vê a “doença” cita não como resultante de uma vontade divina, de uma maldição, mas como resultado natural de condições às quais o corpo masculino é submetido nessa sociedade:

(...) a maioria entre os citas torna-se como que eunucos, e exerce trabalhos femininos e fala como as mulheres. 2. Chamam-se os que assim são de anarieus. Os habitantes daquela região atribuem a causa a um deus, e veneram esses homens e reverenciam-nos, cada um deles temendo-os pelo que aqueles eram. (...) 4. Explicarei essa afecção tal como ela me parece ser: por efeito da equitação, têm fluxões nas articulações, devido ao fato de terem sempre os pés pendidos a partir dos cavalos. (...) 7. Depois disso, quando aproximam-se das mulheres, já não são mais capazes de valer-se delas, primeiramente não desejam, mas permanecem tranquilos. Quando, tentando duas, três e mais vezes, não conseguem nada de novo, julgando haver cometido alguma falta contra a divindade à qual atribuem a responsabilidade, vestem roupas femininas, acusando-se a si mesmos de invirilidade; comportam-se como mulheres e desempenham, em companhia das mulheres, as tarefas delas. 8. Isso sofrem os ricos citas, não os mais vis, e sim os mais bem-nascidos e os que possuem mais poder, por causa da equitação. Os pobres sofrem menos disso, pois não cavalgam. (...) 11. O mesmo também ocorre com o restante dos homens: pois onde praticam mais a equitação e com maior

<sup>12</sup> ATENEU, XII.517-18, esp. 518a-b.

<sup>13</sup> HERÓDOTO, I.105.



freqüência, ali é que a maioria está sujeita a fluxões das articulações, a ciáticas e a podagra, e têm maiores dificuldades para o coito. 13. Essas coisas ocorrem aos citas e, entre os homens, eles são os mais parecidos com os eunucos pelas razões já referidas, e porque sempre estão de calças largas e estão na maior parte do tempo sobre os cavalos, de sorte a não segurarem com a mão suas partes pudendas.<sup>13</sup>

Os citas eram povos que habitavam zonas fronteiriças setentrionais ao mundo grego, que corresponderiam aos territórios atuais da Rússia, Ucrânia e Geórgia, ou seja, a região das estepes ao norte do Mar Negro. Região de imensas pradarias, reconhecida na Antiguidade pela importante criação de cavalos, de onde se importariam esses animais para a Grécia, onde o terreno pedregoso e íngreme não era propício à criação equina. Então, aos olhos dos gregos, os citas eram notáveis cavaleiros, sobretudo os integrantes das elites. Gastavam seu tempo cavalgando pelas pradarias.<sup>14</sup>

Partindo dessa representação, Hipócrates encontra a explicação de porque era tão comum o travestismo entre os citas. O motivo era que a saúde, segundo a medicina racional de Hipócrates, era o resultado do equilíbrio dos humores – o quente e o frio, o seco e o úmido.<sup>15</sup> Segundo esse *lógos* médico, o equilíbrio do corpo da mulher estava no frio e no úmido, ao passo que o corpo do homem encontrava seu equilíbrio de humores no seco e no quente.

A linha de raciocínio de Hipócrates era a seguinte: como o corpo masculino sacode ao cavalgar, o equilíbrio de humores se altera, passando a predominar o frio e o úmido, princípios femininos.<sup>16</sup> Dessa sorte, a equitação, entre os citas e entre outros povos, pode levar o homem a assumir um papel feminino, pois o destitui de sua essência física de masculinidade.<sup>17</sup>

Com a isenção de um olhar médico, não vemos aqui uma condenação moral, comparável às reprimendas de Aristófanes ao ator Ágaton, acusado de excessiva efeminação. Há uma caracterização científica, a qual, porém, revela a agudeza de uma categorização sexual que nos reporta à força dos mecanismos identitários de estabelecimento de polos positivos e

<sup>13</sup> HIPÓCRATES, *Ares, águas e lugares*, xxii.1-13.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, xviii.4

<sup>15</sup> FRIAS, 2005, p. 40-68.

<sup>16</sup> HIPÓCRATES, *Ares*, xx.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, xvii-xxii; FRIAS, 2005, p. 67.

negativos, de demarcação do “nós” e dos “eles”, da mesmidade e da alteridade.

Do ponto de vista do funcionamento dos mecanismos identitários, opera aqui uma diferenciação, que remete ao estrangeiro o polo negativo da efeminação, por meio de um nexos causal, baseado numa racionalidade naturalista que vincula equitação e travestismo, assim afirmando, por oposição, o polo positivo, grego, da virilidade.

A comparação entre o estado transgênera cita e o que compreendiam pelo termo “eunuco”, fenômeno associado às cortes dos grandes reinos bárbaros do oriente, evidencia o quanto funciona, como forma de afirmar a própria condição de virilidade, vincular a efeminação, enquanto estado intrínseco de um corpo masculino alterado em sua essência biológica, a um fenômeno próprio ao não grego: travestis etruscos e gregos do Ocidente, que depilam o corpo e usam roupas femininas; transgêneras citas do norte, que se vestem como mulheres e assumem papéis sociais femininos; eunucos, bárbaros do oriente, que ficam femininos em razão de terem sido emasculados.

### ***Um “veado” em casa, ou, o outro dentro do território da identidade: atores, poetas e músicos efeminados***

Muita piada se fez no Brasil, e de forma muito impune e liberada antes do advento do “politicamente correto”, debochando dos “veados”, tratamento pejorativo, comum em nosso país, dado a homossexuais masculinos. Dizia-se, inclusive, que “veado” era sempre o filho do outro, do vizinho, mas nunca o próprio filho, esse seria “macho”, como prova da “macheza” do pai. Do mesmo modo, para o brasileiro, “frescos” são os franceses, cuja delicadeza e polimento no imaginário popular é sempre confundida com indicativo de efeminação. Para os gaúchos, os pelotenses é que são “bichas”, o resto é tudo “macho”. Para os paulistas, os campinenses. Jogar o polo negativo da efeminação e travestismo na geografia da alteridade tem sido uma estratégia recorrente, nas artimanhas da identidade, para afirmar a virilidade como polo positivo.

Essa situação pode ser vista também na Grécia antiga, mas em outra escala. Era muito mais confortável falar-se dos efeminados dos outros, remetendo à distante alteridade geográfica, o que ajudava a alimentar um imaginário da mesmidade como viril. Travestis eram os etruscos, os citas. “Nós”, os gregos, éramos machos. Mas e como se resolve quando o problema está no quintal de casa? Quando o efeminado se situa e atua,

geograficamente, dentro do território da identidade e não da alteridade.

Aplicam-se categorizações internas: no seio da própria cultura, da própria sociedade, criam o “mesmo”, de acordo com a norma e a identidade padrão, tomada como natural, no caso o comportamento viril, e criam também o “outro”, o fora da norma, que assume um comportamento não natural. A metáfora desse fenômeno é o próprio deus Dioniso, uma quase alegoria mitológica da alteridade, representado pelos pintores de vaso quase sempre em trajes femininos, característica lembrada por poetas cômicos.<sup>18</sup>

E é nessa condição, do “veado” dentro da própria casa, do “outro” habitando o território do “mesmo”, que as fontes nos reportam personagens biologicamente masculinos exercendo papéis sociais carregados de feminidade. Aqui, podemos enquadrar a caracterização feita de muitos poetas e atores, retratados pela memória grega antiga como bastante femininos ou até mesmo como travestidos. Podemos enquadrar também, de certo modo, o travestismo em voga na alta sociedade ateniense do final do séc. VI e início do séc. V, associado aos costumes propagados pelo poeta Anacreonte. O fenômeno do travestismo anacreônico, porém, possuía suas particularidades, motivo pelo qual o analisaremos em outro contexto.

### ***Poetas femininos e atores travestis***

Esse seria o caso de atores efeminados na Grécia antiga, como o ator Ágaton, personagem que conhecemos do *Banquete* de Platão, onde é homenageado como ator premiado, mas que conhecemos também através da chacota que dele faz Aristófanes,<sup>19</sup> ridicularizando-o como um quase travesti. Segundo o comediógrafo, ele se vestia como mulher, usava tecidos transparentes, se movimentava de forma afetada e, para piorar, afeitava a barba, costume visto com maus olhos, associado ao travestismo etrusco que havia se propagado na Magna Grécia.

Ora, o preconceito de Aristófanes relativamente ao travestismo de Ágaton, manifestado em duas obras, data do fim dos anos 20 do séc. V aos anos 90 do séc. IV (*Vespas*, 422 a.C; *Tesmoforiazusas*, 392 a.C.). Não deixa de ser interessante que, depois da primeira citação em sua obra ao personagem histórico Ágaton, ele retome o mesmo assunto 30 anos

<sup>18</sup> ARISTÓFANES, *Vespas*, 45.

<sup>19</sup> *Idem*, *Tesmoforiazusas*, 137-9; 151-2.

mais tarde, o que nos mostra, no mínimo, que a associação do famoso ator ao comportamento efeminado persistia sendo do conhecimento do público ateniense. E, mais do que isso, sua efeminação persistia sendo instrumentalizada, por certo discurso humorístico, a serviço da confirmação da ideologia sexual do cidadão-soldado, calcada na virilidade, na medida em que o reforço condenatório do polo negativo (o travestimo) funcionava, por oposição, como apologia do modelo de conduta viril.

Mas, como dizem os recentes teóricos da identidade, mesmo que vigore a tendência à fixação da norma e do “normal”, existe, na contramão, uma constante instabilidade. Essa instabilidade decorre, de um lado, da natureza linguística do processo identitário e, de outro, da artificialidade e precariedade da identidade, constantemente ameaçada, em sua intenção de aparentar essência natural, por processos diversos, como as diásporas, as migrações, o hibridismo, o sincretismo, a criouliização e as viagens.<sup>20</sup> O travestismo, por sua vez, seria uma das maiores ameaças à pretensa naturalização da identidade, pois denuncia em sua estética a artificialidade da identidade.

Nesse sentido, é interessante constatar-se que o motivo do *Banquete* o diálogo de Platão, é precisamente uma festa realizada em homenagem ao mesmo Ágaton. Alhures vilipendiado por Aristófanes, aqui é lembrado por ter sido premiado como ator trágico no concurso dramático das Dionisiacas. Curioso, não? O mesmo que é alvo dos maiores deboches na comédia, em razão de sua efeminação, torna-se aqui objeto de elogios, numa reunião de notáveis, de homens reconhecidos pela sua elaborada cultura, entre os quais se incluiria o próprio Aristófanes. Naquele momento, para o filósofo, médico ou comediógrafo que se faziam presentes, era prestigioso desfrutar da companhia de Ágaton, não parecendo importar o escárnio de que deveria ser alvo por parte daqueles que o desprezavam por optar por assumir no dia a dia uma conduta efeminada. Vê-se como esse é um tipo de situação que mostra a precariedade dos imperativos ideológicos da identidade viril, ao revelar um paradoxo que se dá na cotidianidade, nessa oscilação entre prestígio e repreensão.

Ora, a crer em Aristófanes – e o que ele fala não parece algo muito estranho para um ator grego ou qualquer profissional das artes

<sup>20</sup> SILVA, 2000, p. 80, 87-89.

performáticas, até por que as roupas que conhecemos dos *kitharoidoi* ou *auletai* lembram aquelas atribuídas a Ágaton pelo comediógrafo – Ágaton é completamente “bichinha”, totalmente efeminado. Mas não havia problema muito grave nisso, posto que ele era ator, e o ator, do ponto de vista da conduta sexual, desempenhava o papel da alteridade dentro da mesmidade, do anormal enquadrado pela norma. E era um papel inerente à condição de sua performance, posto que a tradição da arte dramática determinava que cabia a atores masculinos fazerem os papéis femininos. Modernamente, outros profissionais, mesmo reconhecidos por sua efeminação, como estilistas, cantores ou bailarinos, usufruem de fama e são frequentados, assim como os atenienses foram ao banquete de Ágaton, pois, mesmo havendo o preconceito heteronormativo predominante, há um escalonamento de pequenas coisas que são permitidas na contramão do interdito.

Mas precisamos prestar atenção também na fala que Aristófanes atribuiu a Ágaton, quando se defendeu dos ataques que lhe fazia o personagem Mnesilochos, ao acusá-lo de uma condenável afetação no excessivo requinte de suas vestes. Ágaton retorquiu, dizendo que os poetas antigos em que se inspirava vestiram-se de acordo com a “moda jônica”, usaram mitra e tornaram assim sua música gentil.<sup>21</sup> Foi nas *Tesmoforiazusas* que Ágaton lembrou que buscava o modelo para a sua efeminação em Anacreonte, Alceu e Íbicos, o que nos revela algumas coisas interessantes.

Em primeiro lugar, essa fala nos permite pensar que houvesse um discurso positivo, no campo poético, transmitido de geração em geração, na constituição de uma memória do ofício, em que a feminidade era tratada como positiva, quase como condição para a delicadeza necessária à “gentileza” da sua arte. Parece que essa feminidade capacitava o poeta para o belo. Em segundo lugar, as origens étnicas e geográficas dos poetas citados confirmam a geografia imaginária do travestismo, consoante as estratégias de estrangeirização do polo negativo da efeminação: Íbicos, um grego da Itália, região que recebia a influência do travestismo etrusco; Alceu, poeta lesbiano, pertencente ao universo cultural jônico, mas familiar aos costumes orientais; Anacreonte, igualmente jônico, havia vivido certo tempo entre os lídios, onde a luxúria era regra e onde a figura dos eunucos não era estranha, pela proximidade

<sup>21</sup> SNYDER, 1974, p. 246.

com o mundo persa.

É interessante observar que o poeta lesbiano Alceu, aparece, de fato, em um vaso calatoide ático de figuras vermelhas, datado de aproximadamente 480 a.C., trajado como uma mulher, ao lado de Safo, com um *khitoín* pregueado transparente e uma clâmide, pouco se diferenciando, pelas vestes, da poetisa.<sup>22</sup> O pintor generosamente identificou-o por meio de inscrições, de modo a não deixar dúvidas de que, mais de um século após o florescimento artístico de Alceu, a memória cultural em Atenas repetia uma representação sua baseada na efeminação, em coerência com as características que, quase um século mais tarde, Aristófanes lhe atribuirá através da fala de Ágaton. Isso nos aponta, no mínimo, uma escala cronológica de média duração, que associa o ofício dos músicos-poetas líricos à efeminação e travestismo.

Pelo visto, a condição feminina, no que diz respeito ao modo de se trajar, de se portar, é incorporada como uma positividade, no interior do campo poético, sendo um dos atributos de poetas e atores, consagrados pela tradição cultural de profissionais das artes de performance. Mais do que a necessidade de fazer o papel feminino, o que limitaria ao contexto teatral, o que a fala de Ágaton indica é o comportamento efeminado como condicionante para o exercício desses ofícios, ao menos no sentido de que os modelos reproduzidos pela tradição, de geração em geração, indicavam o toque feminino como necessário para produzir um poemacanto gentil. Tanto era um traço comum aos ofícios performáticos, que, além dos atores e poetas-cantores líricos, a figura do músico em geral, fossem músicos históricos, literários, mitológicos ou lendários, carregava a pecha da efeminação e indícios de travestimento parcial.

### ***Arquétipos mitológicos da efeminação: alguns heróis músicos (Orfeu, Anfião)***

Um músico profissional era visto como alguém inepto à vida cívica e relapso na condução de assuntos particulares, porque compartilharia da covardia feminina. Esse tipo de julgamento de valor estava muito arraigado na cultura grega antiga, num plano quase estrutural, profundo, onde se situava a oposição binária “corpo” *versus* “espírito”,

<sup>22</sup> Vaso calatoide. Figuras vermelhas. Pintor de Brygos. (ARV<sup>2</sup> 385/228) Munique, Antikesammlung, 2416. Segunda parte do primeiro quartel do séc. v. Bibliografia: CERQUEIRA, 2001, cat. 199.1. MAAS; SNYDER, 1989, p. 120, fig. 15.

“macheza | brutalidade | força” *versus* “feminidade | delicadeza | fragilidade”. Esses são os argumentos utilizados pelo Zeus de Eurípides para desqualificar o lirista Anfião – a suspeita de feminilidade, incompetência militar e *deficit* de coragem e virilidade.

Fedro, como podemos ver em seu discurso no *Simpósio* de Platão, também tomava os instrumentistas como homens acovardados. Tão covardes e fracos como Orfeu, que foi capaz de morrer pelas mãos das mulheres, afinal não passaria de um reles citaredo. Assim, lemos no texto platônico que:

Pelo contrário, expulsaram do Hades a Orfeu,<sup>23</sup> filho de Eagro, sem nada lhe terem concedido, apenas lhe tendo mostrado uma tênue sombra da mulher, que ele vinha buscar, em vez da própria mulher, porque, não passando de um **simples tocador de lira**, mostrou **pouca coragem** e não foi capaz de morrer pelo seu amor, como fez Alceste, quando procurou introduzir-se vivo no Hades. Desta maneira, os deuses lhe fizeram pagar a pusilanimidade, e fizeram com que morresse às mãos das mulheres!<sup>24</sup>

Destarte, o arquétipo mítico da oposição entre música/espírito e guerra/corpo se manifesta no mito dos irmãos gêmeos Anfião e Zetos.<sup>25</sup> A mitologia consagrara Anfião pelos prodigiosos efeitos de sua *lira*: com ela construiu as muralhas de Tebas. O mito é bastante alegórico: há

<sup>23</sup> Orfeu constitui uma das mais conhecidas figuras do elenco mítico grego, além de ser considerado poeta e centro dos mistérios órficos. Segundo a lenda, apaixonado por Euridice, quando essa morrera, seduziu os deuses com as melopeias acompanhadas pela sua lira e obteve deles licença para entrar no Hades. Se conseguisse trazer Euridice sem olhar para ela, essa ser-lhe-ia devolvida. No entanto, saudosa de Orfeu, Euridice suplicava-lhe que a olhasse. Esquecendo as condições postas, Orfeu acedeu às súplicas da amada e, desse modo, a perdeu para todo o sempre; posteriormente, ele veio a ser morto pelas mulheres da Trácia. Os mistérios órficos, fundamentados por Dioniso Zagreu, são de caráter escatológico e dualista, mas alguns hinos órficos são atribuídos ao próprio Orfeu, que os teria composto no séc. VI a.C.

<sup>24</sup> PLATÃO, *Simpósio*, 179d. Grifo do autor.

<sup>25</sup> Irmãos gêmeos, Anfião e Zetos são filhos de Zeus com Antiope, filha do rei tebano. Essa raptou seus filhos de Zeus, motivo pelo qual era perseguida. Anfião e Zetos ficaram escondidos com um pastor, no Citerão. Como o rei tebano Lykos fora salvo por Hermes, esse lhe exigiu, para agrado de Zeus, que entregasse o reino para Anfião e Zetos. Eles fortificaram a cidade com um muro de sete portas. A construção do muro completou-se de forma maravilhosa exclusivamente sob o efeito do som da *lira* de Anfião, a qual ele ganhara de Hermes.

uma estreita ligação entre as sete portas dos muros de Tebas e as sete cordas da *lira* de Anfião. Essa alegoria tem um duplo sentido metafórico: (i) a força de uma cidade, simbolizada por seus muros, obtém-se pela harmonia, pela conjugação dos contrários,<sup>26</sup> pela síntese entre *érise philia*, pois a harmonia de contrários é o produto do som da *lira*,<sup>27</sup> (ii) essa força da cidade somente será alcançada quando os homens que nela habitam tiverem força de espírito e de caráter, pois os muros foram erguidos exclusivamente pelo som da *lira* de Anfião, sem a ajuda da força física de braços e pernas musculosos treinados nas artes militares. Aqui se vê a valorização da educação, da formação espiritual, da *paideia*, como uma virtude concorrente, e por vezes contrastante, à virtude da virilidade.

Em *Antiope* – peça de Eurípides famosa na Antiguidade, mas que conhecemos tão somente através de fragmentos e citações – está representada uma discussão entre os dois irmãos gêmeos lendários. Coloca de forma paradigmática a oposição binária entre corpo e espírito (que se configura como uma oposição entre virilidade e efeminação), da qual a relação tensa entre os filhos de Antiope é a metáfora por excelência. Na versão euripidiana do mito, bem ao gosto do drama trágico do séc. v, a antítese é bastante clara, com um forte apelo narrativo: Anfião, o supremo citaredo lendário, é dedicado às artes e às buscas intelectuais, enquanto Zetos é um agricultor forte, durão e um destemido guerreiro. Nos trechos a seguir, vemos Zeus criticando Anfião, ou seja, o viril atacando o efeminado:

Esta sua Musa é inoportuna, inútil, ociosa, bêbada, esbanjadora.<sup>28</sup>

A natureza deu-te um coração robusto, mas tu exibis uma **aparência que imita a de uma mulher** ... Tome um escudo e não saberás o que fazer com ele, nem serás capaz de defender outros através de

<sup>26</sup> “Harmonia é a unidade do misturado e a concordância das discordâncias”. (Filolau 10)

<sup>27</sup> “Não compreendes como concorda o que se difere: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da *lira*.” (Heráclito 51) Parece que, para Heráclito, a educação do corpo voltada para a guerra (‘o arco’) e o ensino musical voltado para a formação intelectual (‘a *lira*’) contam igualmente, pois, mesmo sendo contrários, há entre eles uma harmonia.

<sup>28</sup> EURÍPIDES, *Antiope*, fr. 184.



estratégias corajosas e viris.<sup>29</sup>

Se um homem que possui riquezas não se preocupa com sua casa, negligenciando-a, deleitando-se com a música e sempre procurando isto, ele não conseguirá nada para sua família e sua cidade, e nem será bom para seus amigos. Qualidades inatas são perdidas quando um homem é derrotado pelos deleites do prazer.<sup>30</sup>

O discurso social que Eurípides condensa na fala de Zeus está próximo daquelas práticas que Aristóteles condena, “por apregoarem a vulgaridade”: ócio, embriaguez, inutilidade, excessos, efeminação, incapacidade militar, negligência para com as coisas da administração doméstica, domínio dos prazeres sobre a disciplina do corpo.<sup>31</sup>

Anfião, por outro lado, em sua resposta, “elogia a música e o canto, condena uma absorção filistina na administração de um patrimônio, e declara que o cérebro faz mais para salvar uma cidade do que a força física”.<sup>32</sup> Aristóteles,<sup>33</sup> sem refutar a importância dos treinamentos militares, parece alinhar-se aos argumentos de Anfião quanto à importância da música e da formação espiritual na vida da cidade.

Há outros elementos que se somam à ideologia guerreira para compor o preconceito em relação à música: de certo modo, associa-se o músico a uma condição passiva, indigna do cidadão, na medida em que se estabelece uma relação imediata do músico com a passividade sexual, que pode ser observada pelas mentes preconceituosas em duas práticas sociais, consagradas pela linguagem. Primeiro, quando se fala das “musicistas”, das “citaristas” ou das “bailarinas”, imediatamente tem-se em mente uma *pórne* ou *hetaira*, de origem estrangeira, que são contratadas, às vezes

<sup>29</sup> EURÍPIDES, *Antiópe*, fr. 184 (Grifo do autor).

<sup>30</sup> *Idem*, *Antiópe*, fr. 184. “A comédia ática de um modo geral pressupõe que um homem que tenha características corporais femininas (por exemplo, raros pelos no rosto), ou que se comporte de maneiras consideradas femininas pela sociedade ateniense (por exemplo, usando roupas graciosas), também busca desempenhar o papel feminino em suas relações com outros homens, e é procurado por eles com este objetivo. No entanto as simplificações e as marcadas antíteses da comédia exigem uma análise compatível com elementos do mundo cômico (III a.C.) - um mundo tão convencional, à sua maneira, quanto o mundo heroico da tragédia [...]” (DOVER, 1994, p. 107).

<sup>31</sup> ARISTÓTELES, *Política*, VIII.

<sup>32</sup> DOVER, 1994, p. 109. Cf. EURÍPIDES, *Antiópe*, fr. 190, 192, 198, 200.

<sup>33</sup> ARISTÓTELES, *Política*, VIII, VI, 1341b.

por preços irrisórios, para tornar mais divertida e sensual a atmosfera dos banquetes. Essas palavras valem quase como sinônimos de prostituta barata. Segundo, na linguagem estereotipada das comédias áticas, preenche de convenções moralistas, empregavam-se os termos *kitharôidoi* (“cantores para o acompanhamento da cítara”) e *kitharistai* (“instrumentistas, tocadores de cítara”) para referir-se a jovens efeminados, deixando implícito que assumiam postura sexual passiva.<sup>34</sup> Dover<sup>35</sup> afirma que a oposição binária “corpo” vs. “espírito” perpassa toda a literatura grega, sendo (penso) uma das motivações inconscientes que organizam o sistema simbólico grego e que resultam na controvérsia pedagógica sobre o ensino musical aos jovens.

A oposição entre esforço, combinado com treinamento atlético ou militar, e as buscas artísticas e intelectuais é um fio que atravessa toda a história da literatura grega. É claro que a pessoas como Zetos sempre é dada a possibilidade de criticar os seus adversários por serem efeminados, já que a música e o canto fazem muito pouco para desenvolver os músculos das pernas, e a sua vida cheia de prazeres não ajuda a acumular riquezas.

Vê-se que o estereótipo dos músicos efeminados, à parte expressões cotidianas relativas às opções sexuais desses, articula-se com um debate mais amplo, no contexto da ideologia da virilidade que ampara a hegemonia do cidadão-soldado. Trata-se do debate sobre as vantagens e desvantagens da formação intelectual e vida artística para o cidadão, do qual se espera coragem e força, mas também capacidade de deliberação, de discernimento entre o justo e do injusto.

### ***Músicos, adultos afeminados, meninos bichinhas***

A dedicação à profissão de músico podia suscitar, na imaginação de muitos, um comportamento sexual passivo. Essa suspeita era digna da maior repreensão, cabendo inclusive sanções jurídicas por parte da comunidade. Isso é, inclusive, o que Ésquines sugere aos juízes em seu discurso de acusação a Timarco. Em seu libelo, o orador, ao referir-se a cantores (*kitharoidoi*) e tocadores de cítaras (*kitharistai*), dá a entender que se trata de adolescentes que assumem postura homossexual passiva.

<sup>34</sup> Sobre a vinculação simbólica entre o citaredo, a efeminação e a homossexualidade passiva, ver: CERQUEIRA, 1997, p. 126-129.

<sup>35</sup> DOVER, 1994, p. 109.

Afinal acompanham o cidadão Misgolas, que sabidamente gostava de relacionar-se sexualmente com meninos. Cabe destacar que Êsquines, como podemos ver, não recrimina Misgolas, pois manter relações homossexuais, assumindo o papel ativo, em nada feria a virilidade e as prerrogativas de ser cidadão:

Existe, atenienses, um tal Misgolas, filho de Naucrates, do demo de Colitos, homem dos melhores que existe e que não tem detratores, mas que está loucamente entregue a esses costumes e que vive rodeado de cantores e tocadores de cítaras.<sup>36</sup>

O objetivo da argumentação do logógrafo é estabelecer a equivalência entre, de um lado, Timarco como parceiros de Misgolas, e, de outro, os “cantores” e “tocadores de cítara”, a fim de caracterizar o réu como homossexual passivo. Misgolas, por ser ativo, pode ser descrito como “homem dos melhores que existe”; por outro lado, Timarco, bem como os anônimos “cantores” e “tocadores de cítara”, por sua conduta sexual passiva – servil, que atende ao prazer alheio –, jamais seria merecedor desse predicado.

Essa associação entre o músico e o homossexual passivo era tão arraigada, que deixou marcas na linguagem, como se pode averiguar na polissemia dos vocábulos *kitharōidoi*, *kitharistai* e *kitharos*. As palavras *kitharōidoi* e *kitharistai* (utilizadas por Êsquines na passagem supracitada) significavam, respectivamente, numa linguagem literal, “cantores para o acompanhamento com cítara” e “tocadores de cítara”. Já o termo *kitharos* era empregado para se referir a um menino. Os três termos, porém, podiam assumir sentidos conotativos. Assim, *kitharōidoi* e *kitharistai* conotavam “menino”, “jovem”, partilhando da significação denotada em *kitharos*. Esse hábito linguístico foi incorporado provavelmente devido ao fato de os garotos circularem pelas ruas de Atenas levando seus instrumentos, tendo em vista frequentarem diariamente o professor de música, em decorrência da popularização da instituição do ensino musical em Atenas entre aqueles que queriam dar uma boa educação a seus filhos. Essa associação entre o menino e a lira ou cítara era tão forte que, na iconografia, a lira é um atributo bastante usual na representação do jovem filho de cidadão.

<sup>36</sup> ESQUINES, *Contra Timarco*, 41.

Esses três significantes, porém, podiam conotar ainda outro significado. Tanto em Esquines, como em alguns comediógrafos, os termos aparecem com outro sentido – e é possível que esse se tenha tornado popular na gíria da época. Na linguagem estereotipada das comédias áticas, prenhes de convenções moralistas, utilizavam-se os termos *kitharoidoi* e *kitharistai* para referir-se a jovens efeminados, estando subentendida sua posição sexual passiva. Como interpreta Dover,

a comédia ática de um modo geral pressupõe que um homem que tenha características corporais femininas (por exemplo, raros pelos no rosto), ou que se comporte de maneiras consideradas femininas pela sociedade ateniense (por exemplo, usando roupas graciosas), também busca desempenhar o papel feminino em suas relações sexuais com outros homens, e é procurado por eles com esse objetivo.<sup>37</sup>

Ora, é possível que a delicadeza inerente à execução de um instrumento singelo como a lira ou refinado como a cítara sugerisse, em decorrência de seu toque de efeminação, a imagem do citarista como homossexual passivo. No entanto, é provável que alguns aspectos cotidianos influenciassem esse hábito linguístico de fazer referência a homossexuais passivos chamando-os de “citaristas” ou “cantores”. Sabemos, pois, que inúmeros adolescentes circulavam pelas ruas de Atenas, diariamente, segurando suas *lyrai*. Também temos conhecimento que era bastante comum que esses rapazes sofressem assédio por parte de adultos pederastas, os chamados *erastai*

Possuímos, ainda, algumas informações de que muitos pais temiam por seus filhos, tomando inclusive medidas para protegê-los, e também que muitos garotos receavam fossem forçados à submissão sexual. No entanto, dada a notoriedade com que a pederastia é tratada em fontes escritas (decantada em versos, tornou-se ideal filosófico) e dada a frequência com que cenas espontâneas são representadas na iconografia, é assaz verossímil que muitos cedessem sem relutância às táticas de sedução próprias de homens como Mísgolas. Assim, podemos acreditar, muitos mocinhos imberbes com as características masculinas pouco definidas – e que ainda não haviam completado dezoito anos, nem o período de treinamentos militares da efebía, não sendo ainda legalmente cidadãos –

<sup>37</sup> DOVER, 1994, p. 107.

submetiam-se servilmente ao prazer de adultos, assumindo o papel passivo. Ora, muitos desses púberes, em função dos costumes do sistema educacional ateniense, podiam ser identificados, num sentido denotativo, como cantores ou citaristas.

A língua tratou de cristalizar essa confusão semântica entre menino, homossexual passivo e citarista ou cantor. E isto é um exemplo de o quanto a instabilidade do processo de significação linguística contamina a identidade.<sup>38</sup> Dispomos de vários exemplos. Num fragmento de uma comédia de Aléxis, o filho pede à mãe que não o ameace com Mísgolas, pois ele não é um *kitharôidós*.<sup>39</sup> Parece que o menino queria dizer que ele não era uma “bichinha”. Em outro fragmento, do filósofo cínico Antístenes, não fica claro se os termos empregados significam guri ou “fresco”: “Mas aqui temos um mocinho (*kítharos*)”.

É bastante possível, acredito, que a língua ferina de Antístenes quisesse dizer: “Ora, vejam, uma bichinha”. Na sequência, comenta: “Se ele (Mísgolas) o vir, não conseguirá ficar sem agarrá-lo. As pessoas não percebem o quanto ele é louco por *kitharôidoi*”.<sup>40</sup> E agora, o que significa essa acepção do vocábulo? Mísgolas é louco por citaristas, por meninos pubescentes ou por mariquinhas? No caso, a polissemia serve à ironia literária. Por conseguinte, nesse ambiente cultural, tão logo se falasse de um citarista, imediatamente podia vir à mente a suspeita de que se tratasse de um homossexual passivo, o que seria absolutamente inaceitável para um cidadão adulto. Entendemos, assim, por que um pai não teria vontade alguma de que seu filho se dedicasse ao estudo musical com vistas à profissionalização – e essa preocupação estava perfeitamente verbalizada nas recomendações de Aristóteles sobre até que ponto um jovem cidadão devia aprofundar-se no aprendizado da música.<sup>41</sup>

### ***Citaredos profissionais, celebridades extravagantes e delicadas***

O citaredo é um personagem que, na iconografia dos vasos áticos, recebe, combinado, um tratamento socialmente prestigioso e uma caracterização discrepante do modelo da virilidade. Pelo porte físico, com frequência vemos que o pintor de vasos representou um homem adulto. Frequentemente sem barba, não se tratava de um efebo, de um jovem

<sup>38</sup> SILVA, 2000, p. 80.

<sup>39</sup> ALEXIS, fr. 3.

<sup>40</sup> ANTÍSTENES, fr. 26, 12-18.

<sup>41</sup> ARISTÓTELES, *Política*, VIII, VI, 1341a-b; 1342a.



Figura 1 (cat. 400)

imberbe, mas de um adulto barbeado, o que os gregos viam como contrário aos preceitos da virilidade, prática lembrada como própria dos etruscos, tidos como adeptos do travestismo (figura 1).

Além disso, usa roupas demasiado requintadas, próprias a tipos efeminados, como o *khitoin* pregueado com *kólpos* – plissado bufante (figura 2).



Figura 2 (833 pré-catálogo)

Sabemos que, na Antiguidade, os músicos, e sobretudo os citaredos, se tornam pessoas muito famosas, verdadeiras celebridades. Circulavam por várias cidades e regiões do mundo grego, fazendo verdadeira fortuna, e, por onde passavam, conquistavam a admiração do público. A história de Arion exemplifica esse enriquecimento. Porém, ao mesmo tempo, são alvo de chacota, por parte de alguns, devido à sua efeminação. O próprio Arion é, por via de regra, representado em trajes femininos. Ora, a esse ponto, cabe que nos remetamos à dimensão linguística, em que a palavra *kitharoidós*, no linguajar popular, como vimos, devia significar algo como “bichinha”. Portanto, num sentido pejorativo, carrega a insinuação de passividade sexual.<sup>42</sup>

Marca dos citaredos adultos é o imponente *khitoin poderes*, peça muito apreciada por músicos gordos

<sup>42</sup> Sentido que oscila entre opulência e delicadeza, aproximando-se, neste aspecto, de efeminação.

(figura 3), muitas vezes alternada com um *khitōin* plissado, com o efeminado *kólpos* (cat. 406). Alguns citaredos mais jovens substituem essas peças um pouco pesadas por um delicado *khitōin* semitransparente, colado ao corpo (figura 4), lembrando-nos até o sentido dado pelos poetas cômicos ao termo *kitharoidós*, como sinônimo de efeminado.<sup>43</sup>

Outro aspecto, ressaltado pelos pintores, que se opõe ao tipo físico idealizado do cidadão-soldado, é a obesidade (figuras 1 e 3). Característica dos músicos profissionais, devidamente destacada pelos pintores, possivelmente fosse uma representação realista em alguns casos, uma vez que esses músicos precisavam manter-se afastados dos treinamentos físicos. Seu corpo, com sua exagerada barriga, devia ser julgado malemolente e efeminado.

Tanto na indumentária como na obesidade, a cidade identifica o músico como um tipo à parte em relação à ideologia viril predominante entre os cidadãos, o que era agravado pela frequente origem estrangeira desses, permanentes peregrinos, quase expatriados, que constantemente viajavam de um lugar a outro, seguindo o roteiro dos festivais realizado pelo mundo grego afora, gerando desconfiância por parte do bairrismo cultural que caracterizava a boa parte das *póleis*, inclusive Atenas, apesar de seu notável



Figura 3 (cat. 409)



Figura 4 (cat. 405)

<sup>43</sup> CERQUEIRA, 2003, p. 68-69.

cosmopolitismo.

*Kitharoidós* fica consagrado como um termo pejorativo, em certos contextos, usado para diminuí-lo moralmente. Ao menos, é o que vemos na acidez de alguns comediógrafos e no azedume dos *logográphoi*. Essa linguagem o exclui, mas ao mesmo tempo o inclui, uma vez que linguisticamente o situa no *dégradé* de condutas discriminadas, mas toleradas. Prestigiado e rico, delicado, mas bem-sucedido, exuberante e excêntrico. A representação iconográfica como triunfantes, com roupas tão bem elaboradas quanto caras, revelam admiração, mas, ao mesmo tempo, evidenciam os gestos excessivos e a vaidade imprópria para o rigor masculino de um cidadão-soldado.

Diferentemente dos comediógrafos, como Aléxis, e dos advogados, como Esquines, os pintores de vaso souberam traduzir essa tolerância moral, ao expressarem o grande prestígio de que esses músicos desfrutavam, mesmo sendo reconhecidamente efeminados na aparência, o que se traduzia também pela falta de perfil atlético, alguns deles sendo bem barrigudos, e, ainda mais grave, pela remoção dos pelos da barba.

### Os drag-queens atenienses

Em torno de um século antes das reprimendas de Aristófanes ao travestismo de Ágaton, a sociedade ateniense foi surpreendida por uma entusiasmada moda, possivelmente introduzida pelo poeta Anacreonte. Em torno de 520 a.C., aos tempos da corte de Hípias e Hiparcos, quando se impôs a voga aristocrática da *habrosyne*<sup>44</sup> emulando a luxúria oriental, alguns homens entusiasmaram-se a sair vestindo roupas femininas, alegrando-se em companhia de amigos, efebos e hetairas, nos banquetes e cortejos noturnos.<sup>45</sup> Não eram propriamente travestis, uma vez que mantinham a barba. Usavam vestes e utensílios femininos, sem com isso comprometerem a masculinidade do corpo (figura 5). Mais do que



Figura 5 (cat. 189)

<sup>44</sup> Ver, sobre o travestismo no banquete e *kômos*: CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 58-60; BONNET, 1996, p. 121-131; FRONTISI-DUCROUX; LISSARRAGUE, 1983, p. 11-32; LISSARRAGUE, 1987, p. 16; GREIFENHAGEN, 1976, p. 22-23; KURTZ; BOARDMAN, 1986, p. 35-70; RUMPF, 1953, p. 84-89; SLATER, 1978, p. 185-195; SNYDER, 1974, p. 244-246.

<sup>45</sup> Não aceitamos mais a visão de Buschor (1923/4, p. 128) que via nesses homens travestidos com sombrinha e tocando *bárbitos* um aspecto do ritual religioso da festa ateniense denominada *Skírophoria*, também conhecida como *Skíra*, ou, festa das sombrinhas.



uma situação de transgênera, que significa tornar-se mulher, nos atributos, corpo, conduta e papel social, os tipos anacreônicos podem ser melhor caracterizados como espécie de *drag-queens*, cujo travestismo eventual não passa de um divertimento passageiro, sem marcar uma condição social de efeminação.

A confiar no registro dos pintores de vasos áticos, que com tanto gosto e pormenor representaram esse costume, é provável que a moda dos *drag-queens* atenienses tenha marcado o cotidiano da sociedade local por duas a três gerações, entre 520 e 470 a.C.

Uma característica marcante na iconografia dos *drag-queens* é sua associação a um instrumento musical em particular, o *bárbitos*, instrumento introduzido em Atenas na mesma época em que teve início essa moda. Além disso, a memória de média duração vinculava esse instrumento a poetas jônicos que haviam florescido um século antes, como Safo e Alceu, como bem o testemunham os registros iconográficos áticos contemporâneos.

A tradição dos textos atribui a introdução desse costume à chegada de Anacreonte na corte de Hípias, nos finais dos anos 20 do séc. VI, vindo da corte orientalizada do tirano Polícrates de Samos.<sup>46</sup> Do mesmo modo, muitos autores atribuem a Anacreonte a difusão do *bárbitos* em Atenas. Consta-se assim uma ligação entre o *bárbitos* e a moda dos *drag-queens* atenienses, testemunhada tanto pelo registro iconográfico quanto literário.<sup>47</sup>

É assim que os pintores nos mostram o *bárbitos*, mantendo-o como uma prerrogativa masculina, associado a homens barbudos vestindo trajes femininos: *khitôn* com *kólpos*, *kekryphalos*, *sakkos*, *mítira*, brincos e até mesmo sombrinhas! Não há como desconsiderar que caracterização que Aristófanes faz do travestismo do ator Ágaton<sup>48</sup> reverbera essa caracterização iconográfica dos *drag-queens* atenienses.

A identificação da figura de comastas travestidos, tocando *bárbitos*, como o poeta Anacreonte, está confirmada por meio de um fragmento de Copenhague, em que encontramos a seguinte inscrição sobre o braço do *bárbitos*: ANAKRE. Deduzimos que, no pedaço faltante do braço do instrumento, estivessem as letras ON, de onde se pode ler, reconstituindo,

<sup>46</sup> ARISTÓFANES, *Tesmoforiazusas* 162-163.

<sup>47</sup> CERQUEIRA, 2001, p. 204-207.

<sup>48</sup> ARISTÓFANES, *Tesmoforiazusas* 137-139; 151-152.



Figura 6 (cat. 225)

ANAKREON (figura 6).

O testemunho mais antigo de travestismo na iconografia ática, anterior a qualquer fonte literária, é o prato com figuras negras sobre fundo branco (figura 7), de Psiax, datado dos anos 520-510 a.C. Sobre o vaso, vemos uma figura masculina usando *sákkos* (turbante feminino), ornado com *stéphanos* (coroa festiva de folhas), trajando *khitoín* (túnica) acinturado com *kólpos* (blusa bufante), enfeitado com motivos em bolinhas;

combinado a isso, calça botas e cobre seus ombros com uma clávide. A sofisticação orientalizante de suas vestes remete-nos, talvez, à figura de Anacreonte e, necessariamente, à chamada “moda jônica”, por ele apreçoada entre a boa sociedade ateniense. O prato suíço de Psiax retrata assim o início da moda do travestismo.

Outro exemplo de travestismo é o *rhytón* de figuras vermelhas (cat. 147), do oleiro Charinos, conservado em Richmond, datado da primeira década do séc. v, com uma cena de *sympósion*. Vemos um comensal adulto afinando seu *bárbitos*, acomodado entre um efebo e outros convivas travestidos. Trata-se de uma rara cena desses usos num banquete. Nesse caso, o *barbitístés* não aderiu à moda anacreôntica. Os *drag-queens* divertem-se, porém, bastante à vontade, vestindo *khitoín* feminino sob um *himátion*, numa vestimenta que lembra também os trajes de Dioniso.<sup>49</sup>



Figura 7 (cat. 111)

A representação dos *drag-queens* tocando *bárbitos* é muito mais frequente nas cenas de *kômos* do que de banquete. Refletindo como, nesse estágio mais avançado da festa, em que os convivas estão mais embriagados do que no *sympósion*, ocorriam mais transgressões de costumes, muitas vezes rompiam-se barreiras que os separavam da

<sup>49</sup> ARISTÓFANES, *Vespas* 45.

alteridade cultural, como é o caso da prática do travestismo. Em todos os vasos inventariados com cenas de *kômos*, os foliões travestidos são adultos com barbas, não havendo nenhuma ocorrência de jovens, como o rapaz do *rhytôn* de Charinos em trajes femininos no *sympósion*.

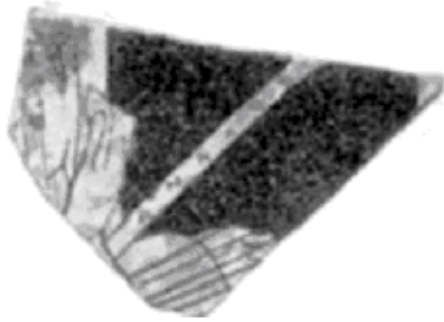


Figura 8 (cat. 226)

No último quartel do séc. vi, o travestismo no *kômos* é representado com mais discrição, talvez por ser uma moda ainda pouco disseminada. Nesse período, dos oito exemplos de foliões *travestidos* associados ao *bárbitos* que inventariamos, em apenas dois deles encontramos um travestismo completo, com *khitôn*, *himátion*, brinco, *sákkas*, *kekryphalos* ou mitra (figura 8); nos seis vasos restantes, o travestismo é apenas insinuado por algum apetrecho, principalmente alguma espécie de lenço ou turbante usado na cabeça, como o *sákkas* ou a *mitra* (cat. 214; 215; 228; 228.1; 228.4; 228.5).

Na primeira metade do séc. v, o travestismo no *kômos* passa a ser visto como um costume característico do estilo de vida ateniense, motivo pelo qual os pintores de vaso se interessaram tanto em retratá-lo. No que se refere a esse período, é menos comum o travestismo dissimulado, ou semi-travestismo, dos finais do século precedente: em nenhum vaso de nosso inventário, referente a esse período, o travestismo de um *barbitistês* aparece sugerido apenas por um *sákkas* ou por algum apetrecho feminino isolado. Os pintores retratam foliões plenamente travestidos, completos *drag-queens*, dançando e tocando *bárbitos* ou até mesmo afinando o instrumento, acompanhados por outros foliões travestidos, alguns deles inclusive com sombrinha, por hetairas, algumas delas tocando *krótalon* (figura 9).



Figura 9 (cat. 227; 227.1-10)

Um dos vasos de mais difícil interpretação, com cena de travestismo,



Figura 10  
(cat. 227.11 = 219.13)



Figura 11 (cat. 199)

é o *lekythos* de Nova Iorque do Pintor de Haimon, único exemplar em figuras negras, datado de aproximadamente 480 a.C. (figura 10). Vemos um *kômos* formado por dois adultos tocando *bárbitos* e crianças; todos, inclusive as crianças, usam *khitôn*, *himátion* e *mítra*, constituindo praticamente um travestismo completo. A atitude dos partícipes desse cortejo é bastante calma, qual uma procissão, diferente do regozijo próprio aos *drag-queens* retratados nos vasos de figuras vermelhas. Na verdade, não temos condições de definir se estão num *kômos* profano ou religioso. A segunda hipótese parece mais provável, não somente pela rara presença de crianças travestidas, mas pela atitude geral. Teríamos aqui as sombrinhas que fizeram Ernst Buschor pensar na festa da *Skrophoria*?<sup>50</sup> Talvez. O fato é que a ambiência sugere o uso do travestismo, nesta cena, em um contexto religioso indefinido, guardando talvez relação com a cultura sexual da pederastia.

Parece-nos que nessa associação do *kômos* a Anacreonte, como folião travestido, assim como ocorre com a figura de Safo (figura 11) – e em ambos os casos colocando em destaque o *bárbitos* como instrumento que carrega carga simbólica poética e festiva especial –, os pintores de vaso queriam enaltecer o modo de vida aristocrático ateniense, valorizando-o ao mostrar que os grandes ícones da cultura poética erudita se entregavam aos prazeres musicais do cortejo festivo que incluía, entre seus divertimentos, os animados e ambíguos *drag-queens* barbudos.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> BUSCHOR, 1923/24, p. 128.

<sup>51</sup> CERQUEIRA, 2001, p. 237.

***Considerações finais: travestis e efeminados, homens ambíguos, ao mesmo tempo, afirmam e desafiam a normalidade viril***

A acidez e mau humor com que se encarou o travestismo a partir da segunda metade do séc. v, confiando-se no testemunho de Heródoto, Hipócrates e Aristófanes, contrasta com o bom humor e alegria de décadas anteriores, quando esse hábito era visto mais como uma brincadeira de bom gosto, num momento de divertimento, como o *sympósion* e principalmente o *kômos*.<sup>52</sup> Nas últimas décadas do séc. vi e primeiras do v, não se confundia o travestismo dos barbudos foliões anacreônicos com efeminação, diferentemente do Ágaton de Aristófanes, que tinha o hábito de se barbear, querendo aparentar aspecto feminino e apelando, como justificativa, à memória que evocou de poetas líricos do séc. vi, que seguiriam a “moda jônica”.

Na iconografia que registra a imagem efusiva e alegre de homens altivos divertindo-se com trajes femininos enquanto tocam o *bárbitos*, inspirados num hábito cuja origem associavam a poetas jônicos, como Alceu e Anacreonte, vemos menos uma conotação condenatória e mais uma apologia de um modo de vida do qual a boa sociedade se orgulhava, sem medo da conotação estrangeira e de cruzarem as fronteiras da virilidade. É notório, porém, que desde esses tempos, até épocas posteriores, fizeram sempre questão de recordar a origem estrangeira destes costumes, nomeadamente uma origem oriental. Buscava-se assim sempre uma origem do travestismo em outras culturas. Num texto mais tardio, vemos Ateneu (13.607) referir-se a uma origem no hábito etrusco de homens vestirem-se como mulheres durante algumas festas. François Lissarrague<sup>53</sup> considera o travestismo uma “[...] experimentação que conduz a uma evasão rumo à alteridade”, evasão propiciada pelo vinho, que “libera censuras, proibições e hábitos: permite uma evasão temporária para fora dos quadros normais”. O travestismo e o uso de aparatos estrangeiros, como o gorro cita (cat. 131), possibilitam que ele adentre o não masculino e tenha contato com aquilo que está excluído da isonomia que funda a relação entre os cidadãos na *pólis*: a mulher e o estrangeiro.

<sup>52</sup> “Se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna visível. Aqui, mais do que a partida ou a chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico” (SILVA, 2000, p. 89).

<sup>53</sup> LISSARRAGUE, 1987, p. 15-16.

Diferentemente do banquete, em que a ritualização da estrutura de dominação vigente na sociedade ateniense era afirmada pelo respeito a um conjunto de regras, no *kômos*, essa ritualização envolvia uma experiência de contato com a alteridade, uma experiência de transgressão. Os convivas eram levados à alteridade não somente pela embriaguez, mas também por se permitirem a comportamentos não aceitos na vida diária, como o uso de trajes femininos pelos foliões ditos anacreônicos. De certa forma, a passividade sexual dos sátiros, contraponto mitológico dos comastas, em não sendo aceita moralmente entre os foliões humanos, funcionava como metáfora da transgressão das regras que se praticavam durante o *kômos*, como uma forma de ludicamente afirmar a cultura por meio do prazer em experimentar a alteridade.

Outros autores da segunda metade do séc. v interessaram-se também pela questão do travestismo, mas sob outro enfoque. Estavam mais preocupados com a perspectiva cognitiva e aitiológica do que moral. Ao identificarem o travestismo como um fato bastante comum entre os citas, perguntam-se pela causa. Heródoto e Hipócrates caracterizam a frequência de homens que se comportam como mulheres, entre os citas, como uma doença: para o primeiro, causada pelos deuses; para o segundo, por distúrbios decorrentes da prática excessiva da equitação.<sup>54</sup>

As fontes literárias e iconográficas revelam um leque de categorizações de condutas tidas como contrastantes com o paradigma da virilidade. Essas categorias, porém, oscilavam entre formas variadas de travestismos: a feminidade etrusca, pelo barbear-se e vestir-se feminino; o travestimento dos citas em razão de assumirem conduta e papel social feminino na vida diária, em decorrência de uma alteração em sua saúde resultante da prática da equitação; o travestimento dos eunucos, por serem emasculados. Essas três variedades enraízam-se na visão que os gregos tinham de povos estrangeiros, bárbaros – são visões que vinculam a aitiologia do travestimento a algo não grego.

Havia ainda o travestimento de atores, que, além de assumirem papéis femininos no teatro, vestiam-se e comportavam-se como mulheres – e esses faziam parte da própria sociedade ateniense. Ocorriam também situações intermediárias, entre um total travestimento e discretos sintomas de efeminação. A representação de alguns poetas-músicos, como Alceu, Anacreonte e Íbicos, parece-nos uma espécie de semi-travestimento: como

<sup>54</sup> HERÓDOTO, I, 105. HIPÓCRATES, *Ares, águas e lugares* 22.

prerrogativa da delicadeza de espírito necessária à sua arte, aproximam-se do princípio feminino, usando roupas e apetrechos de mulheres. Parecem adotar a chamada “moda jônica”, usando, além da túnica plissada com mangas bufantes, a *mitra*, espécie de turbante que era uma peça essencialmente feminina.

Talvez influenciados por essa tendência disseminada por alguns poetas, muitos homens atenienses teriam deliberadamente aceito essa hábito, como uma tendência a ser emulada, como costume distintivo de homens integrantes das elites atenienses do final do séc. VI e início do séc. V. Mas é uma outra ordem de travestimento: é claramente festivo, como colocamos acima, e não implica uma conduta antimasculina, na medida em que não abdicam de seus traços físicos viris: usam barba e, muitas vezes, se fazem acompanhar de hetairas. Essa conduta, que denominamos travestimento anacreôntico, parece-nos adequado aproximá-la dos chamados *drag-queens* modernos.

Nessa ambiguidade, combinando atributos viris e efeminados, a experiência dos *drag-queens* leva a “cruzar a fronteira” e, potencialmente, desestabiliza os discursos e simbolizações que dão sustentação ao polo positivo da virilidade, postulada como “normal”.

Mas há, finalmente, uma figura quiçá mais desestabilizadora, que é a figura do músico, representada sobretudo pelos citaredos, históricos ou mitológicos. Não são propriamente travestis. Mas não são machões viris. Há neles uma efeminação por vezes considerada excessiva. Mas ela não se manifesta necessariamente na roupa feminina, mas numa combinação entre excesso e preguiça, malemolência e licenciosidade.

Vistos como covardes, os músicos, fosse o lendário Orfeu – que não passava de um *simples citaredo* –, fosse o herói Anfion – o lirista cuja *aparência imitava a de uma mulher* –, fossem ainda os delicados companheiros de Míscolas, ou mesmo músicos de respeito como professores ou concertistas, serão sempre acusados de ferirem os ditames da virilidade. Um homem tornar-se músico profissional macularia as honras da cidadania, as *timai*. Soma-se certa desconfiança com relação ao enriquecimento, ao desarraigamento, uma vez que circulavam por todo o mundo grego, sendo muitas vezes estrangeiros.

Às vezes suas vestes assemelhavam-se às de mulheres, mas muitas vezes não: o *khitôn poderes*, toga típica dos *kitharôidás*, altamente refinada, cheia de bordados e com cortes diferenciados, não é próprio ao homem viril, mas também não é uma roupa usada pelas mulheres. Assim como

a recorrente barriga não é adequada a um cidadão que com coragem (*andréia*) assume as exigências da condição de guerreiro. Tampouco seria bem visto para um cidadão, como muitos músicos o fazem, apresentar-se em público com o rosto sem barba. Todavia, nada disso impedia que os grandes *virtuosi* se tornassem famosos, admirados, concorridos e muito ricos.

Uma das estratégias da cultura, para fixar a identidade, como vimos, é a utilização de binarismos, opondo condutas associadas à normalidade àquelas vinculadas à anormalidade. Um dos binarismos mais fortes, para fixar o sistema identitário que dava sustentação à hegemonia social e política do cidadão-soldado no regime da *pólis*, era a oposição virilidade / efeminação, que opunha polo positivo e polo negativo. Essa operação é feita por meio de uma série de categorizações, de definições do que seja próprio do “nós” e do “eles”, havendo o “eles” distante, por meio do qual a alteridade comportamental tem sua aitiologia conectada a uma geografia estrangeira, bárbara, mas havendo também o “eles” doméstico, por meio do qual condutas discriminadas pela ideologia comportamental da virilidade são praticadas por agentes sociais que atuam dentro do território da identidade. O “eles distante” são os travestis citas e etruscos, e os eunucos orientais; o “eles” doméstico são os atores, poetas, e *drag-queens* anacreônticos, mesmo que muitas vezes o imaginário estrangeirize essas figuras, como é o caso dos músicos, figuras desterradas, cosmopolitas, que circulam entre os territórios e circulam entre as identidades viris e efeminadas, figuras ambíguas.

Esses “eles” efeminados ou travestidos, estrangeiros ou domésticos, por oposição, operam para confirmar o sistema identitário poliade da virilidade. Como nos ensina Tomaz Tadeu da Silva, a “anormalidade” é constitutiva da “normalidade”, até mesmo necessária a essa:

Na medida em que é uma operação de diferenciação, de produção da diferença, o anormal é inteiramente constitutivo do normal. [...] Aquilo que é deixado de fora e sempre parte da definição e da constituição do “dentro”.<sup>55</sup>

Ao mesmo tempo, as efeminações e travestismos denunciam a fragilidade desse sistema identitário. Desafiando-o, engendram situações cotidianas em que a sociedade tergiversa entre a condenação e a admiração

<sup>55</sup> SILVA, 2000, p. 84.



dos tipos sociais que se rebelam contra a virilidade e assumem traços femininos. Isso nos faz perceber o quanto a precariedade própria ao esforço de fixação das identidades<sup>15</sup> – apesar do afã de essencialização da normalidade e cobrança de condenação às condutas antinaturais, como a efeminação e travestismo – gera um espaço intersticial onde os agentes históricos têm certo nível de liberdade para negociar suas preferências e condutas, para conquistar prestígio e usufruir de bens sociais valorizados, mesmo que se insubordinando ao cânone comportamental imposto. Na interação social cotidiana, a trama é tão complexa, que muitas vezes o efeminado e o travesti, excluído moralmente pela ideologia da virilidade, encontram outros valores em que se amparar, como o prestígio do talento musical, a competência nas artes performáticas, os privilégios garantidos até a morte àqueles que se dedicavam às Musas, a riqueza acumulada, a delicadeza de espírito, entre tantas outras prerrogativas que justificavam grandes elogios.

Constatamos, assim, que a ideologia da virilidade, ao mesmo tempo em que categorizou comportamentos de efeminação e travestimos tidos como anormais e recrimináveis, conviveu com algumas práticas até certo grau toleradas. Por detrás da aparência de uma fronteira intransponível entre virilidade e efeminação, havia chancelas entreabertas, que permitiam “cruzar as fronteiras”.

A ambiguidade do *drag-queen* anacreôntico habitava o território neutro e ambivalente da linha de fronteira, porque afirmativamente feminino e masculino ao mesmo tempo, transgressão que somente o transbordamento dionisíaco da festa e da bebedeira propiciava. Não é à toa que o próprio Dioniso era paradigma dessa experiência bipolar, lembrado por poetas e pintores pelo uso de trajes femininos.

Entretanto, chama-me a atenção que a alteridade cultural do ambíguo Dioniso não era um machão como o guerreiro Ares, mas outro tipo ambíguo, Apolo, paradigma mitológico para a figura do citaredo, igualmente conhecido pela ambiguidade masculino-feminina. Parece-me que os próprios paradigmas e arquétipos míticos deixavam o campo aberto para se cruzarem as fronteiras, o que sugere um alto nível de instabilidade da identidade masculina viril.

### Referências

Documentação iconográfica

Figura 1: Ânfora (panatenaica pequena). Figuras negras.

Autoria: Sem atribuição.

Acervo: Toronto, Royal Ontario Museum, 919 x 25.2 (anteriormente, C. 322).

Época: final do séc. VI.

Descrição: *Kitharistés* sem barba, porém com traços de adulto, toca *kithára* entre duas colunas dóricas, encimadas por galos (semelhante às ânforas panatenaicas). Observe-se o amplo ventre do musicista, indicando ser gordo. A cena se repete nas duas faces do vaso.

Bibliografia: CVA Toronto 1 (Canadá 1) pr. 15.1-2; 16.1-2. CERQUEIRA, 2001, cat. 400.

Figura 2: Ânfora nolânica. Figuras vermelhas.

Autoria: Pintor de Brygos (ARV<sup>2</sup> 383/199; Para 366; Add<sup>2</sup> 228).

Acervo: Boston, Museum of Fine Arts, 26.61.

Época: 480-70 a.C.

Descrição: Jovem citaredo canta, acompanhando-se da *kithára*. Veste um *khitôin* estampado, com pontinhos, aparatado com uma faixa preta e com mangas bufantes e longas, pelos cotovelos. O vestido, ajustado ao corpo, possui um corte especial, incomum mesmo entre citaredos. Calça ainda uma sapatilha.

Bibliografia: PAQUETTE, 1984, p. 133, C 18. WEGNER, 1949, p. 115, fig. 73-74. CERQUEIRA, 2001, cat. 406.2.

Figura 3: Ânfora. Figuras vermelhas.

Autor: Pintor de Pã.

Acervo: Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 20.245.

Época: c. 460 a.C.

Descrição: citaredo com barba voltado para a direita, com o peito cheio e o rosto levemente elevado, canta (está com a boca entreaberta), acompanhando-se com a *kithára*. A amplidão do abdome indica ser gordo. Tem na cabeça uma coroa de folhas e veste um elegante *khitôin podçirçs* típico de citaredo. De sua *kithára*, pende um charmoso pano ornamental com franja, aparatado com motivos variados que se desenvolvem dentro de formas aquadradas, tais como cruces, retângulos, quadrados e linhas labirínticas. Distingue-se também a fita que compõe a tira para sustentação do instrumento. O músico parece ser pançudo.

Bibliografia: COMOTTI, 1991, p. 62, fig. 6. MAAS; SNYDER, 1989, p. 74, nº 9. CERQUEIRA, 2001, cat. 409.

Figura 4: Ânfora. Figuras vermelhas.

Autoria: Pintor de Berlim (ARV<sup>2</sup> 197/3).

Acervo: Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 56.171.38 (Fletcher Fund).

Época: c. 490 a.C.

Descrição: um jovem *kitharoidós* cantando e tocando *kithára* (face A), observado por um juiz ou ensaiador (face B). O músico, imberbe, veste um *khitóin* de tecido delicado, levemente transparente, com *kólpos* e um plissado muito suave, com uma clâmide jogada sobre os ombros.

Bibliografia: LAURENS, 1984, p. 144-145, notas 12-14 (interpreta face B como professor). CERQUEIRA, 2001, cat. 405.

Figura 5: *Kýlix*. Figuras vermelhas.

Autoria: Duris (ARV<sup>2</sup> 438/132; Add<sup>2</sup> 239).

Acervo: Munique, Antikensammlung, 2647.

Época: 485-475 a.C.

Descrição: no medalhão interior, um comasta com barba nu, com manto jogado sobre os ombros e fita na cabeça, traz na direita uma *kýlix* e na esquerda um ânfora de ponta. Seu companheiro, embriagado, está dançando. Ele está caracterizado pelo travestismo anacreôntico: veste um *himátion*, sobre um *khitóin* pregueado com *kólpos* e usa na cabeça um *sákkos*. Com a esquerda, segura um *kýlix* e, com a direita, uma *syrix* (estojo de *aulós*). Trata-se da única representação de um folião *drag-queen* associado ao *aulós*, pois no restante dos casos ele aparece tocando *bárbitos*. Face A e B: Dioniso acompanhado de silenos e ménades. Observe-se a relação dos trajes femininos de Dioniso (*khitóin* pregueado e *himátion*) e o travestismo de tipo anacreôntico do personagem da cena interior.

Bibliografia: CERQUEIRA, 2001, cat. 189.

Figuras 6 e 8: Cratera em forma de cálice (fragmentos). Figuras vermelhas.

Autoria: Pintor de Kleophrades (Epiktetos II) (ARV<sup>2</sup> 185/32; Para 340; Add<sup>2</sup> 187).

Acervo: Copenhague, Museu Nacional, 13365.

Época: últimos anos do séc. VI.

Descrição: Na face A, cena de *sympósion*. Na B, de *kômos*. Os fragmentos desta face preservam parcialmente figuras masculinas de comastas, todos usando trajes femininos e avançando para a direita. Do personagem da direita, que provavelmente liderava o *kômos*, vemos, sobre o fragmento b, sua cabeça, voltada para cima, usando um *kekryphalos*, com uma sombrinha descansando sobre o ombro esquerdo; vemos ainda a parte superior de um *khitóin* e de um *himátion*, além da posição de sua cabeça, os sinais que saem de sua boca (1 o o) evidenciam que estava cantando, sugerindo não os versos da melodia, mas

os próprios tons. Do mesmo comasta, sobre o fragmento c, vemos um pé afastado do chão, que indica que se movimenta dançando com vivacidade, e a barra de seu *khitóin* plissado. Ainda sobre o fragmento c, vemos os pés de três comastas: dos dois primeiros vemos também parte de seus *khitá*; o segundo e o terceiro traziam os pés calçados; entre o primeiro e o segundo, vemos parte de um cesto; do último deles, vemos apenas a ponta do pé. Finalmente, sobre o fragmento a, proveniente sem dúvida da mesma cratera, encontra-se o resto da figura do poeta Anacreonte tomando parte no *kômos*. Vemos parte do tórax de um comasta, vestindo *khitóin*, segurando um *pléktron* na direita e fixando a mão esquerda às cordas de um *bárbitos*, do qual restou tão somente parte da caixa de ressonância, das cordas e de um braço. Sobre o braço do instrumento, vemos parte de uma inscrição que nos permite identificar o nome do poeta: ANAKRE[ON]. O poeta devia estar com a cabeça inclinada para cima, como em outros vasos. Perto da borda superior do fragmento, lê-se o início de uma inscrição: A – talvez uma repetição do nome do poeta?

Bibliografia: CVA Copenhague 8 (Dinamarca 8) pr. 331.1a-c. BUSCHOR, 1923/4, p. 128. CERQUEIRA, 2001, cat. 225.

Figura 7: Prato. Figuras negras sobre fundo branco.

Autoria: Psiax.

Acervo: Basileia, Antikenmuseum, Kā 421.

Época: 520-10 a.C.

Descrição: Anacreonte (?) dança, com trajes femininos, segurando *bárbitos*, acompanhado de uma *auletris*. *Syrínx* no campo. Um homem barbudo (Anacreonte?), extasiado, dança, equilibrando uma *kýlix* acima da cabeça com a esquerda e segurando um *bárbitos* com a direita abaixada. O caráter anacrêntico está marcado na efeminação orientalizante de suas vestes: usa na cabeça um *sákkos* feminino, tipo turbante, ornado com um *stéphanos*; traja um *khitóin* acinturado, cuja parte superior forma uma blusa com mangas curtas, enfeitada com bolinhas; calça botas; cobre seus ombros com uma clâmide. À sua esquerda, está uma cortesã, de pé, diante de um *diphros*, com *khitóin*, *himátion* e turbante, produzindo com o *aulós* a melodia que anima a dança. Uma *syrínx* está suspensa na parede, no canto esquerdo. A situação retratada, em que o folião se encontra de pé, empunhando seu *bárbitos*, pode apresentar a passagem do banquete para o *kômos*, enquanto ainda se encontram no interior da casa, como aponta o *diphros*. O *bárbitos*, instrumento pelo qual Anacreonte expressava seus sentimentos amorosos, foi introduzido em Atenas com a chegada do poeta, que abandonou Samos após a morte do tirano Policrates e veio animar a corte a convite dos Psistrátidas. Tornou-se logo uma moda em Atenas, entre os círculos aristocráticos, entre os quais os costumes propagandeados por Anacreonte encontraram grande simpatia. O vaso de Psiax traz uma das mais antigas representações do *bárbitos* e do poeta

Anacreonte como *drag-queen*. O modelo de *bárbitos* não corresponde ao padrão canonizado na cerâmica ática com figuras vermelhas de finais do séc. VI e do séc. V.

Bibliografia: CVA Basileia 1 (Suíça 4) pr. 43.2 e 5. MAAS; SNYDER, 1989, cap. 5, fig. 21. CERQUEIRA, 2001, cat. 111.

Figura 9: Cratera com colunas. Figuras vermelhas.

Autoria: Pintor do Porco (The Pig Painter). Primeiros maneiristas (ARV<sup>2</sup> 563/9; Add<sup>2</sup> 260).

Acervo: Cleveland, Cleveland Museum of Art, 26.549.

Época: 470-60 a.C.

Descrição: três comastas adultos, com barba e com roupa de mulher, um toca *bárbitos*, outro *króton*. Vestem *khitoín* pregueado com *kólpos* e *himátion*, usam *mítira* e brincos, um deles trazendo inclusive uma sombrinha. Música e vinho estão presentes: um deles segura uma taça, outro toca *bárbitos* e o último, com a sombrinha numa mão, com o *króton* na outra, marca o ritmo.

Bibliografia: CVA Cleveland 1 (EUA 15), pr. 25-6. CERQUEIRA, 2001, cat. 227.7.

Figura 10: *Leikythos*. Figuras negras.

Autoria: Pintor de Haimon.

Acervo: Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 41.162.13.

Época: c. 480 a.C.

Descrição: dois homens adultos, com barba, com roupas de mulher, avançam em ritmo processional, participando de um *kômos* – profano ou religioso? – com *himátion* e *mítira*, tocando *bárbitos*, acompanhados de crianças vestidas de modo semelhante.

Bibliografia: CVA Hoppin and Gallatian Collection (EUA 1) III H e, pr. 7-8. MAAS, SNYDER, 1989, p. 131, nº 5. CERQUEIRA, 2001, cat. 227.11 (=219.13).

Figura 11: *Hydría*. Técnica de Six.

Autoria: Pintor de Safo. (Para 246/56)

Acervo: Varsóvia, Museu Nacional, 142333 (anteriormente Museu Czartoryski, 32).

Época: virada do séc. VI para o V.

Descrição: com a pele pintada de branco e os contornos do corpo, penteado, vestimentas e instrumento musical marcados por incisões, vemos a poetisa Safo, identificada pela inscrição *Psapho*, colocada abaixo de sua mão direita, tocando *bárbitos* e avançando para a direita, qual uma hetaira num *kômos*.

Bibliografia: CVA Goluchov (Polônia 1) pr. 16. MAAS, SNYDER, 1989, p. 120. CERQUEIRA, 2001, cat. 199.

Documentação literária

ARISTOPHANE. **Théâtre Complet, 1**. Traduction, introduction, notices et notes par Marc-Jean Alfonsi. Paris: GF-Flammarion, 1995 (1966).

ARISTÓTELES. **Política**. 2. ed. Tradução, introdução e notas Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988.

\_\_\_\_\_. **A constituição de Atenas**. Tradução e comentários Francisco Murari Pires. São Paulo: Hucitec, 1995. (Edição bilingue).

ATHENAEUS. **The Deipnosophists**. Translation by Charles Burton Gulick. Londres: William Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959. (7 volumes).

ÉSQUINES. **Discursos, testemunhos e cartas**. Introdução, tradução e notas J.M.L. De Dios. Madri: Gredos, 2002.

EURÍPIDE. **L'Antiope**. Édition commentée des fragments par Jean Kambitsis. Atenas: Elie Hoursamanis, 1972.

Filolau de Cróton. In: BORNHEIM, G. **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 85-88.

Heráclito. In: BORNHEIM, G. **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 35-46.

HERÓDOTO. **História**. Introdução e tradução Mário da Gama Kury. Brasília, Ed. UNB, 2a ed, 1988.

Hipócrates. In: CAIRUS, Henrique; RIBEIRO JR., Wilson A. **Textos hipocráticos: o doente, o médico e a doença**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2005. (Coleção História e Saúde. Clássicos e Fontes).

PLATÃO. **O simpósio ou do amor**: Tradução revista, prefácio e notas Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães editores, 1986. (Coleção Filosofia & Ensaios).

XENOPHON. **Memorabilia; Oeconomicus; Symposium; Apology**. Translated by E.C. Marchant, O.J. Todd. Londres: Loeb Classical Library, 1923.

Referências bibliográficas

BONNET, Corinne. Héraclès travesti. In: *Héraclès, II. Les femmes et le féminin*. Institut Historique Belge de Rome. Études de Philologie, d'Archéologie et d'Histoire Ancienne. Roma, 1996, p. 121-131.

BUSCHOR, Ernst. Das Schirmfest. **Archäologisches Jahrbuch**, 1923/4, p. 128-133.

CASKEY, L.D.; BEAZLEY, J.D. **Attic Vase-Paintings of the Museum of Fine Arts of Boston**, II, 1954, p. 58-60.

CERQUEIRA, F.V. A imagem do músico face a suspeita de efeminação e a proximidade com o submundo da prostituição e dos vícios. **Phoinix**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 125-138. 1997.

\_\_\_\_\_. As representações dos *agônes* musicais na pintura dos vasos áticos: os atributos iconográficos, os instrumentos musicais, as vestimentas, a idade,

o gênero e o corpo dos músicos. In: THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fábio de Souza (Org.). **Olhares do corpo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003, p. 56-71.

\_\_\_\_\_. **Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (540-400 a.C.)**: O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos. 3 vols (Tese de doutoramento). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

COMOTTI, G. **Music in Greek and Roman Culture**. London e Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Campinas: Papirus, 1991.

DOVER, K.J. **A homossexualidade na Grécia antiga**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

FRIAS, Ivan. **Doença do corpo, doença da alma**: medicina e filosofia na Grécia clássica. Rio de Janeiro: Editora da PUC; Loyola, 2005.

FRONTISI-DUCROUX, F.; LISSARRAGUE, F. De l'ambigüité à l'ambivalence. Un parcours dionysiaque. *AION* 5, 1983, p. 11-32, fig. 2-15.

GREIFENHAGEN, F. *SBMünchen* 1976, 3, p. 22-23, nota 57-63, n.º 11, fig. 19-22.

KURTZ, Donna Carol; BOARDMAN, John. Booners. **Greek Vases in the Paul Getty Museum; Occasional Papers on Antiquity**, 2. Malibu: California, vol. 3/1986, p. 35-70.

LAURENS, Annie-France. **Catalogue des Collections**: II céramique attique et apparenté. S.l.: Société Archéologique de Montpellier, 1984

LISSARRAGUE, F. **Un flot d'images**: une esthétique du banquet grec. Paris: Adam Brio, 1987.

MASS, Martha; SNYDER, Jane MacIntosh. **Stringed Instruments of Ancient Greece**. Yale: Yale University Press, 1989.

PAQUETTE, Daniel. **L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique**. Paris: Boccard, 1984.

RUMPF, Andreas. Zu einer Vase der Sammlung Robinson. In: MYLONAS, G.; RAYMOND, O. (Org.). **Studies presented to David M. Robinson**. Saint Louis (Missouri): Washington University, 1953. v. II. p. 84-89.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T.T. da et al. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SLATER, W.J. Artemon and Anacreon: no text without context. *Phoenix*. 32, 1978, p. 185-195.

SNYDER, Jane McIntosh. Aristophanes' Agathon and Anacreon. *Hermes*, 102, 1974.

VERNANT, Jean-Pierre. Trabalho e natureza na Grécia antiga. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Trabalho e escravidão na Grécia antiga**. Campinas: Papyrus, 1989. p. 9-33.

WEGNER, Max. **Musikleben der Griechen**. Dresden: s.n., 1949.

## De meninos e desejos: Straton de Sardis e a *moûsa paidiká* Fernanda Lemos de Lima<sup>1</sup>

A *ANTOLOGIA GREGA*, uma coleção imensa de poemas cujos temas são extremamente variados, apresenta um livro que se destaca no tratamento poético específico da temática erótica - falo do livro XII da *Antologia*, o livro da *Moûsa Paidiká* ou *Musa Puerillis*. Trata-se de uma coleção de poemas que foram reunidos por apresentarem o amor entre homem e jovem, que constituiria a essência da pederastia grega.

O presente trabalho tem por objetivo oferecer uma breve apresentação das composições epigramáticas daquele que seria o autor da coletânea em tela. E, ao mesmo tempo, perceber como suas específicas composições poéticas lidam com a temática pederástica. Além disso, busca-se compreender a maneira pela qual essa expressão poética pode esclarecer pontos relativos à percepção social, à construção da imagem do belo jovem e às práticas da pederastia.

A constituição dessa coletânea apresenta alguns detalhes curiosos. Acredita-se que, inicialmente, Straton de Sardis, a quem é atribuída a seleção de poemas, teria elaborado apenas um livro com seus epigramas. Mais tarde, talvez por obra de um bizantino de nome Céfalas,<sup>2</sup> outras composições com mesmo assunto teriam sido acrescentadas à seleção poética. Tal percepção poderia ser confirmada pelo fato de se verificar a presença de peças aparentemente fora da lógica que parece coordenar a junção dos poemas, uma vez que o objeto do desejo é uma mulher e não um menino. Esse acréscimo ter-se-ia dado ao serem tomados poemas em

<sup>1</sup> Professora da UERJ, Doutora em Ciência da Literatura. Contato: fernandalimagr@gmail.com.

<sup>2</sup> De acordo com o tradutor da *Antologia Grega* para a Loeb, Céfalas seria o possível editor final do volume, mas não há certeza quanto a isso. Cf. THE GREEK ANTHOLOGY, 1943, p. 280.



que figuram nomes femininos no diminutivo, o que teria levado a serem vistos erroneamente como nomes de meninos.<sup>3</sup>

A despeito da história pouco clara sobre a organização do volume da *Musa Juvenil*, o leitor se depara com uma coletânea rica em exemplares da poesia, que passo a chamar aqui de homoerótica, elaborada pela Antiguidade helênica.

Entendo o conceito de homoerotismo como percebido por Jurandir Freire Costa e muito bem explanado por Barcellos, em seu livro *Literatura e homoerotismo em questão*.

O homoerotismo, tal qual o estamos entendendo a partir do trabalho pioneiro de Jurandir Freire Costa,<sup>4</sup> é um conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos. Trata-se, pois, de um conceito capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades *gays* contemporâneas, ou ainda tanto relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição, por exemplo.<sup>5</sup>

Tendo em tela tal explanação, é interessante ressaltar como se pode considerar a literatura coletada no livro XII da *Antologia* na esfera da expressão homoerótica, na medida em que está se falando de uma poesia cuja tônica é o retratar dos relacionamentos eróticos entre homens e meninos, que passa por configurações muito específicas na Antiguidade greco-romana.

O livro XII da *Antologia* apresenta epigramas de poetas como Calímaco de Cirene, Meleagro, Posidipo e, evidentemente, Straton de Sardis, poeta a ser estudado de maneira especial no presente artigo. É interessante notar a junção de produções poéticas de diferentes períodos e ligadas pelo eixo temático do desejo erótico dentro da esfera do masculino:

<sup>3</sup> Cf. THE GREEK ANTHOLOGY, 1943, p. 280.

<sup>4</sup> Cf. COSTA, 1992, 21 ss.

<sup>5</sup> Cf. BARCELLOS, 2006, p. 20.

Calímaco de Cirene foi poeticamente ativo no séc. III a.C.; Posidipo produz entre os séc. III e II a.C.; Meleagro de Gadara situa-se no séc. I; Straton é localizado na primeira parte do séc. II. Tal observação faz com que se pense na extensão temporal que o livro em questão abrange.

Os epigramas de Straton que figuram no livro em questão apresentam, de maneiras diversas, o desejo pelos meninos, não apenas revelando ao leitor as nuances de manifestação de Eros entre homem, meninos e rapazes, mas a percepção de detalhes da prática erótica num determinado contexto da Antiguidade, o qual coincide, ao que tudo indica, com o do principado de Adriano.<sup>6</sup> Portanto, pode-se falar especificamente do período de dominação romana no Mediterrâneo e de um conhecimento do chamado “amor grego”, a pederastia no sentido antigo.

Williams, em seu livro *Roman Homosexuality*, explora bem a questão ao dedicar um capítulo à interação entre Grécia e Roma no que tange aos paradigmas da representação pública da sexualidade masculina.<sup>7</sup> Cabe ressaltar que a diferença não está centrada no desejo e em seus processos, mas na maneira como ele pode ou não ser manifesto publicamente na cultura grega e no contexto romano.

Nesse sentido, dentro da lei romana, era considerado *stuprum*, ou seja, uma desgraça, um crime aviltante, o sexo entre dois homens livres ou entre homem e jovem livre. O sexo entre homens só é permitido desde que haja uma assimetria de extratos sociais entre os parceiros: um seja romano livre, e o outro, em posição social inferior, seja ou escravo, ou se dê ao sexo mediante pagamento, configurando o processo de prostituição.<sup>8</sup>

Evidentemente, na cultura helênica, são encontradas trocas sexuais mediadas pela assimetria entre os sujeitos, entretanto, a simetria entre parceiros – o sexo entre homens livres especialmente em diferentes momentos de desenvolvimento etário, mas não exclusivamente – não constitui crime. Ao contrário, faz parte de uma espécie de prática pedagógica que é encontrada em cidades como Esparta e Atenas. Salvo em casos determinados, como os de *hýbris*, em que um homem livre seduz um rapaz ou moça livres sem o consentimento da família, haveria a possibilidade de os parentes da criança seduzida processarem o sedutor

<sup>6</sup> HUBBARD, 2003, p. 270.

<sup>7</sup> WILLIAMS, 2010, p. 67.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 62 e 67.

por uma “injúria” à família – uma das acepções do vocábulo *hybris*, como aponta Cohen em seu estudo *Law, sexuality and society*.<sup>9</sup> Nesse caso, a família poderia se considerar atingida em seu corpo ao se consumir uma desonra. Todavia, em termos de amores consentidos, não há limitação legal contra a prática.

Cantarella<sup>10</sup> e Dover<sup>11</sup> dedicam reflexões importantes à problemática da relação entre jovem livre e homem livre, no caso da inferência de um caso de prostituição no ambiente da Atenas clássica. Tal situação se dá pelo fato de ser interdito a um cidadão ateniense, como se pode verificar pelo caso Timarco, receber “presentes” de parceiros diversos, indicando não uma prática amorosa desinteressada, mas a comercialização de seu corpo.

A comercialização erótica do corpo de um cidadão ateniense gerava a perda dos direitos políticos. Se for lembrado que o grande meio de ação de um cidadão na *pólis* ateniense se dá pelo direito de isegoria – direito de falar na *agorá* –, significa dizer que o indivíduo perderia sua prerrogativa de falar em público, ou seja, ter-se-ia o silenciamento pela perda do poder legítimo de intervenção na vida poliade.

A paga pela satisfação erótica, para além da questão legal específica em Atenas, é tema de alguns epigramas paideróticos, tanto em termos de meio de se chegar ao prazer, como lamento diante da mudança do menino que se torna um “mercenário”. Interessante notar o fato de não aparecer uma reprovação da atitude em relação à formação do menino, apenas em relação à transformação do mesmo.

Pode-se destacar, no livro XII da *Antologia*, uma das composições de Straton de Sardis – o epigrama 212 –, em que há a surpresa na descoberta de que o *paidion* amado pelo eu lírico aprendeu a cobrar pelos seus favores. A convivência e as guloseimas não servem mais, pois o lucro passa a reger a relação:

Αἰαῖ μοι· τί πάλινδεδακρυμένον, ἢ τί κατηφές,  
 Παιδίον; εἶπον ἀπλῶς· μηδ' ὀδύνα· τί θέλεις;  
 τὴν χέρα μοι κοίληνπροσενήνοχας· ὡς ἀπόλωλα·  
 μισθὸν ἴσως αἰτέεις· τοῦτ' ἔμαθες δὲ πόθεν;  
 οὐκέτι σοικόπτῃς φίλιαι πλάκες οὐδε μελιχρὰ  
 σήσαμα, καὶ καρύων παίγνιος εὐστοχίη·

<sup>9</sup> Cf. COHEN, 1994, p. 177-179.

<sup>10</sup> CANTARELLA, 1992, p. 48-53.

<sup>11</sup> DOVER, 1994, p. 36-63.

ἀλλ' ἤδη πρὸς κέρδος ἔχεις φρένας· ὡς ὀδίδαξας  
τεθνήατω· οἶον μου παιδίον ἠφάνικεν.

Ai de mim, por que, mais uma vez, estás em lágrimas e ainda abatido, menininho? Fale diretamente, não me faça sofrer. O que queres? A mão vazia a mim ofereceste... como devastou-me! Pagamento também demandas. Aprendestes isso onde? A ti nem os pedaços de bolo, nem o gergelim doce mel são agradáveis ou a brincadeira de boa pontaria com castanhas. Mas agora tens o pensamento no lucro. Que morra o que (te) ensinou! Que menininho meu estragou!

Observe-se como o poema começa com o lamento αἰαῖ μοι, indicando o tom da composição. As indagações parecem adiantar algo que já é certeza para o eu lírico: seu menininho já não é o mesmo. A anamnese da relação aparece após as interrogações que indicam a ânsia por favores materiais mais valiosos como paga para a satisfação do desejo erótico.

A inocência das trocas afetivas, em que doces e brincadeiras eram o suficiente, foi corrompida por um terceiro elemento: um outro desconhecido a quem a responsabilidade de ensinar ao παιδίον sobre o lucro, é atribuída – ὁ δίδαξας/ o que ensinou. Interessante perceber como a voz poética retira a responsabilidade pela mudança de atitude de seu menininho, criando um desconhecido que ensina (ὁ δίδαξας) e de quem seu menino aprendeu (εἰμάθης) os terríveis hábitos. Dessa maneira, o jovem fica isento de responsabilidade pela sua mudança de conduta, ao mesmo tempo em que o texto corrobora a ideia de uma *paidéia* na prática erótica entre homem e jovem, uma vez que há o processo de aprendizagem, marcado pelas raízes de μαυθάνω e de διδάσκω, mesmo sendo um aprendizado píffio, levando o objeto de amor do eu lírico a perder-se, destruindo a si mesmo e devastando o seu *erastés*.

A devastação do relacionamento entre *erastés* e *erômenas*, no epigrama, é marcada não apenas por interrogações e lamento da voz lírica, mas pelas raízes verbais que localizarão tanto o eu lírico quanto o παιδίον, ambas na esfera semântica da destruição e da perda em relação a algo irrecuperável. O verbo que marca o estado em que se encontra o *erastés*, ao se dar conta da corrupção de seu menino, é ἀπόλωλα, perfeito de ἀπόλλυμι, considerado como uma forma “mais forte” de ὄλλυμι, cujos

significados são destruir completamente, matar, devastar.<sup>12</sup> A constatação da mudança de seu *erastés* arrasta o eu lírico para um estado de devastação, ao mesmo tempo em que o leva a constatar a “destruição” do menino. O verbo utilizado em relação ao *erômenos* é ἠφάνικεν, perfeito de ἀφανίζω, cujo significado primeiro seria esconder, tirar da vista; destruir; estragar. Assim, o terceiro elemento obscuro teria feito desaparecer a essência primeira do menino, estragando-o e transformando-o em mais um amante a ser comprado.

Uma outra composição também joga com a venalidade do sexo. Trata-se do epigrama 214:

Δός μοι, καὶ λάβεχάλκον. Ἐρεῖς ὅτι “Πλούσιός εἰμι.”  
Δόρεσαι τοίνυν τὴν χάριν, ὡς βασιλεύς.

Cede a mim e pega a moeda. Dirás “sou rico”.  
Como um rei, então, concede o favor.

No epigrama acima, em um tom mais jocoso, fica evidente a paga pela dádiva do prazer. Especialmente, o verbo eleito para iniciar o convencimento do outro é justamente um imperativo de δίδωμι, cujo significado é da esfera semântica da oferta, da cessão, do “dar/conceder”. Mas tal cessão implica em uma troca marcada pelo verbo λαμβάνω – pegar, tomar, segurar – e pelo substantivo que transita na esfera do valor monetário: o bronze, uma moeda de baixo valor, diga-se de passagem, o que leva à compreensão de que a frase “sou rico” seria uma brincadeira.

Entretanto, se a paga é baixa, a comparação daquele que deverá “dar”/“conceder” o favor é da esfera da realeza, fictícia evidentemente, dentro da lúdica construção dos versos em que a riqueza é traduzida em realeza passageira, por meio de um magro pagamento.

Em outro epigrama, de número 6, Straton joga com as letras que constituem determinadas palavras para falar da venalidade do sexo:

Πρωκτὸς καὶ χρυσὸς τὴν αὐτὴν ψῆφον ἔχουσιν·  
ψηφίζων δ’ ἀφελῶς τοῦτό ποθ’ εὔρον ἐγώ.

Ânus e ouro a mesma moeda valem.  
Uma vez, sem querer, contando, isso eu descobri.

<sup>12</sup> Cf. LIDDELL, 1996, p. 207.

O epigrama de apenas dois versos pode parecer grosseiro ao iniciar com o vocábulo *proktós* e, ao mesmo tempo, provocar um choque pelo contraste com o termo *chrysós*, que aparentemente estaria numa esfera de valor diferenciada. Espanta mais ouvir que os mesmos têm valor idêntico, valem a mesma moeda (pedra ou ficha). O acaso fez o eu lírico descobrir, diz o poema. Mas seria isso apenas uma metáfora a respeito da mercancia do desejo erótico entre homens ou haveria algo mais? Sim, há um jogo feito com as palavras χρυσός e προκτός, como indica Hubbard,<sup>13</sup> em termos de valores numéricos. Se forem somadas as letras formadoras das duas palavras, levando em conta seus valores numéricos, ter-se-ia, tanto para χρυσός quanto para προκτός, o valor final de 1570.<sup>14</sup> O jogo de Straton ilustra literal e metaforicamente a relação estreita entre ânus e ouro, seja em termos de letras e somas literais, seja na metáfora do sexo.

A prática das trocas eróticas entre homens e jovens não apresenta regras claras e totalmente universais ao longo da história da cultura grega. Há variações de acordo com período histórico e região. Entretanto, acredita-se, como será visto, haver uma delimitação da faixa etária dos meninos a serem amados, implicando, portanto, em uma idade de iniciação e outra limite para o amor aos meninos. Todavia, seria mesmo essa limitação respeitada? Tal questão é respondida pela poesia e corroborada por Cantarella<sup>15</sup> e Hubbard.

Interessante pensar que o relacionamento entre meninos e homens era considerado uma prática pedagógica na qual o menino desempenharia o papel do *erômenos* e o homem, de *erastés*. O termo *erômenos* (ἐρόμενος) indica, em sua formação, um elemento de passividade, uma vez que é o particípio passivo do verbo ἐρώω – ele é o amado, o que recebe o amor/admiração do *erastés*. O vocábulo *erastés* (ἐραστής), por sua vez, significa aquele que realiza a ação, ou seja, o amante. Além disso, tal aprendizagem antiga ocorreria em um momento específico da vida do jovem. No contexto dórico, tem-se um ritual de iniciação do jovem por um homem, e tal evento tem um claro objetivo pedagógico, como aponta Detel:

<sup>13</sup> HUBBARD, 2003, p. 300.

<sup>14</sup> Pela contagem numérica grega, προκτός vale π (80) + ρ (100) + ω (800) + κ (20) + τ (300) + ο (70) + ς (200) = 1570; o vocábulo χρυσός tem o mesmo valor: χ (600) + ρ (100) + υ (400) + σ (200) + ο (70) + ς (200) = 1570.

<sup>15</sup> Especialmente no item “The age of loving and the age of being loved”, nas p. 38-39.

O mito do rapto de Ganimedes por Zeus reflete o costume dórico no qual um homem mais velho abduz o jovem escolhido para um estupro pré-anunciado e ritualizado. Ele, então, passa dois meses com o outro sozinho, instruindo-o na caça e em outras habilidades masculinas. Contatos sexuais homoeróticos, sem dúvida, acompanhavam essa introdução às regras e às virtudes do homem adulto e eram, por isso, socialmente tolerados.<sup>16</sup>

Tal tolerância se reflete na maneira aberta como que se pode observar a prática do cortejo de jovens por homens mais velhos, um processo reconhecido socialmente, algumas vezes celebrado, como no caso da *Antologia grega*, noutras, ridicularizado, como em Aristófanes, mas jamais apagado. Trata-se de uma marca social não silenciada na Antiguidade.

Vale retomar Hubbard, antes de seguir com as exegeses em torno da obra de Straton, para marcar a problemática questão da idade dos amantes. O editor de *Homosexuality in Greece and Rome: a Sourcebook of Basic Documents* indica como os estudiosos do tema acabaram por se equivocar ao afirmar a relação erótica apenas dentro de uma faixa específica de idade:

A percepção de que a pederastia grega se dava de acordo com um modelo de idade diferenciada, em que o parceiro mais velho era o pretendente ativo e o jovem, um passivo objeto a ser possuído, levou alguns estudiosos a ver a polaridade ativo/passivo como fundamental para o significado da pederastia como instituição social.<sup>17</sup>

Hubbard utiliza a pintura em vasos para exemplificar como a questão da idade dos amantes é algo que não pode ser confinado à ideia de um menino/rapaz e um homem jovem, mas que as idades e as relações são extremamente variadas.<sup>18</sup> Um exemplo que se pode tomar é o desejo de Alcebiades por Sócrates, em que temos um homem jovem a cortejar um homem em idade relativamente avançada.

O epigrama de abertura da coleção do livro XII remete às tradicionais invocações, mas, como Arato, o eu lírico prefere clamar por Zeus e não pelas Musas, um detalhe que remete o leitor diretamente à questão do

<sup>16</sup> Cf. DETEL, 1998, p. 68 (tradução nossa).

<sup>17</sup> HUBBARD, 2003, p. 11 (tradução nossa).

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 5.

tipo de desejo erótico celebrado:

Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα, καθὼς εἶρηκεν Ἵρατος·  
ὑμῖν δ', ὦ Μοῦσαι, σήμερον οὐκ ἔνοχλῶ.  
εἰ γὰρ ἐγὼ παῖδάς τε φιλῶ καὶ παῖσιν ὀμιλῶ,  
τοῦτο τί πρὸς Μούσας τὰς Ἐλικωνιάδας;

Começemos por Zeus, conforme encontramos em Arato.

A vós, Musas, hoje não incomodo.

Pois, se meninos eu amo e aos meninos me uno,

O que seria isso para as Musas do Hélicon?

Ao escolher Zeus como a divindade a ser clamada no epigrama e, em seguida, falar das propensões eróticas, a voz poética remete imediatamente aos amores de Zeus e Ganimedes, o menino troiano amado Zeus e por ele raptado de Ílion.

A indagação τοῦτο τί πρὸς Μούσας τὰς Ἐλικωνιάδας parece um deboche em relação às tradicionais divindades da inspiração poética, que, todavia, nada podem entender da poesia que se apresentará pelo fato de sua constituição feminina. A inspiração não pode advir de um princípio feminino, mas apenas de um princípio masculino que também partilha do desejo por meninos. Rompe-se a tradição, e as musas são descartadas. Para o poeta, é melhor contar com Zeus, divindade cúmplice no conhecimento dos desejos pelos belos meninos.

Muitas vezes, as composições de Straton remetem à alegria das anacreônticas, cujos temas versam também sobre o amor homoerótico algumas vezes, combinada à leveza da proposta de se aproveitar a vida. Entretanto, nem sempre a alegria rege o tom dos epigramas de Straton. Temas como a perda da puberdade, idade ideal para se desfrutar do corpo juvenil, a negativa do amor, a venalidade do desejo são motivos de epigramas algumas vezes angustiados, outras, de epigramas que trazem o consolo e buscam reconfortar o *erômenos* cujo amadurecimento subtrai-lhe seu aspecto pueril atraente: eis que surge a complexa questão da idade desses meninos desejados.

O epigrama 4 apresenta as idades do amor, destacando os anos dos meninos e seu potencial de atração. Percebe-se como há, novamente, um jogo com os números, que marcam a idade agora e, ainda, uma afirmação da troca de papéis entre *erastés* e *erômenos*.



Ἀκμῇ δωδεκέτους ἐπιτέρπομαι· ἔστι δὲ τούτου  
 χῶ' τρισκαιδεκέτης πούλῳ ποθεινότερος·  
 χῶ' τὰ δις ἑπτὰ νέμων, γλυκερώτερον ἄνθος Ἐρώτων·  
 τερπνότερος δ' ὁ τρίτης πεντάδος ἀρχόμενος·  
 ἔξεπικαιδέκατον δὲ θεῶν ἔτος· ἐβδόματον δὲ  
 καὶ δεκάτον ζητεῖν οὐκ ἔμον, ἀλλὰ Διός.  
 εἰ δ' ἐπὶ πρεσβυτέρους τις ἔχει πόθον, οὐκετι παίζειι,  
 ἀλλ' ἠδηζητεῖ "τόν δ' ἀπαμειβόμενος".

Com o esplendor de um menino de doze anos, eu me encanto; mas o de treze anos é muito mais desejável que aquele.  
 E o que guarda duas vezes sete é a mais doce flor dos amantes,  
 Mais charmoso ainda é o que inicia os quinze anos.  
 Dezesesseis é a idade dos deuses.  
 Dezesete não deve ser buscado por mim, mas por Zeus.  
 Se por mais velhos alguém tem desejo, não mais brinca,  
 todavia agora busca "o que a ele responde".

Straton estrutura seu epigrama em seqüências comparativas as quais apresentam expressões como χῶ'καί ὁ que se repetem em contraste com a partícula δέ, imprimindo um ritmo confirmado pelas estruturas de comparativos e genitivos de comparação, marcando, na estruturação sintática de seu texto, a intensidade com que as idades dos meninos podem aumentar o poder de sedução. Dos doze aos dezesseis, percorrem-se os comparativos: ποθεινότερος (mais desejável); γλυκερώτερος ἄνθος Ἐρώτων – a mais doce flor, agora especificamente ligada à questão erótica, pois se insere no universo dos amantes. A partir dos dezesseis, deixam-se os comparativos de lado para afirmativa que liga a idade ao divino, indicando que tal idade é a dos deuses (ἐξεπικαιδέκατον δὲ θεῶν ἔτος).

Entretanto, se são mencionadas as idades que despertam o desejo, no mesmo epigrama, a voz poética deixa transparecer a limitação de idade daqueles que podem ser alvos de seu desejo erótico, na medida em que deixa os jovens de dezessete anos para serem buscados por Zeus, não por ele. Os mais velhos, então, ficam fora do jogo amoroso, acontecendo o mesmo com aqueles que buscam os mais velhos. A esses, não se permite mais "brincar/jogar" (οὐκεστι παίζειι), pois corre-se o risco de haver uma troca de papéis ao se buscar "o que a ele responde", nesse caso, uma brincadeira com as posições de *erômenos* e *erastês*.

É evidente que fica estabelecida uma faixa etária preferencial – pelo menos na visão do eu lírico do epigrama – para o despertar do desejo erótico em relação aos meninos. Contudo, a partícula εἶ anuncia a possibilidade para alguém (τίς) poder desejar algo diverso, o que indica outras possíveis práticas, a despeito dos riscos.

Continuando a observar a temática da juventude, nota-se o epigrama de número 235, que se inscreve na tradição da poesia voltada para o *carpe diem*, observada em profusão nas anacreônticas e retomada, muitas vezes, pelo Renascimento (como no caso de Ronsard e Gôngora).

εἶ μὲν γηράσκει τὸ καλόν, μετάδος, πρὶν ἀπέλθῃ·  
εἶ δὲ μένει, τί φοβῆ τοῦθ' ὃ μενεῖ διδόναι;

Se a beleza envelhece, dê um pouco antes que se vá.  
Se permanece, por que temes dar o que ficará?

Observa-se o jogo vocabular nesse pequeno epigrama, em que há o contraste entre as possibilidades da beleza: pode ir-se (ἀπέλθῃ) ou permanecer (μενεῖ), ideia marcada pela repetição do verbo μένω. O verbo δίδωμι e seu composto μεταδίδωμι estão presentes nos dois versos, reforçando a ideia de se dar a beleza, antes que a mesma pereça ou mesmo que permaneça.

O jogo do poema pode parecer cifrado se o mesmo for tomado isoladamente. Não obstante, no contexto da coleção de Straton de Sardis, há o realce tanto do pedido de se partilhar a beleza, ou mais especificamente, o corpo belo e jovem, antes que o mesmo amadureça, a formosura se perca na maturidade, na terrível e temível presença dos pelos.

Um bom exemplo para ilustrar essa percepção é o epigrama 191:

Οὐκ ἔχθες παῖς ἦσθα; καὶ οὐδ' ὄναρ οὗτος ὁ πώγων  
ἦλυθε· πῶς ἀνέβη τοῦτο τὸ δαιμόνιον,  
καὶ τριχὶ πάντ' ἐκάλυψετὰ πρὶν καλά; φεῦ, τί τοθαῦμα;  
ἔχθες Τρωῖλος ὦν, πῶς ἐγένου Πρίαμος;

Não eras menino ontem? E nem em sonho essa barba veio. Como esse *daimon* sobreveio e com pelo cobriu o que antes era belo? Ah! Que prodígio é este? Ontem, sendo Troilos, como tronou-se Priamo?

O epigrama acima traduz o horror diante da modificação corporal do menino: a barba surge (ὁ πώγων), aquela que não figurava nem em sonho por ser ameaça à beleza, a mesma que é escondida pelo *daimon*. Entretanto, se há a descrição da beleza encoberta pela maturidade que chega, o verso doloroso e cruel com o menino que se torna homem é esse que encerra o epigrama: ἔχθές Τρωΐλος ὦν, πῶς ἔγενου Πρίαμος; como pode o belo e atrativo tornar-se velho e desinteressante para o amor de uma hora para outra? Como apenas o nascimento de uma barba pode fazer com que o *erômenos* deixe de ser desejado? De jovem príncipe, passando a velho engelhado?

Eis como a passagem inexorável do tempo figura na poesia de Straton, com a sinceridade provável de várias situações de rejeição. Não obstante, se há a perda do desejo quando da transição para a idade adulta, há igualmente epigramas que afirmam o amor mesmo após o amadurecimento do *erômenos*, seja pela marca dos pelos que crescem, seja pelo casamento, instituição social que faz parte da vida de um homem livre.

Aqui, tomarei apenas um epigrama desse tipo para ilustrar um comportamento inesperado, em termos dos regramentos dos desejos, uma atitude, provavelmente, esperada em silêncio por muitos *erômenoí*. Trata-se do epigrama 10:

Εἰκαί σοι τριχόφοιτος ἔπεσκήρτησεν ἰουλος,  
καὶ τρυφερὰ κροτάφων ξανθοφυεῖς ὤλικες,  
οὐδ' οὐτωφεύγω τὸν ἐρώμενον· ἀλλὰ τὸ κάλλος  
τούτου, καὶ πώγων, καὶ τρίχες, ἡμέτερον.

Mesmo se a invasiva penugem insulta-te,  
e também as delicadas e louras costeletas das têmeoras,  
Nem assim fugirei do amado. Mas a sua  
beleza, mesmo com barba, mesmo com pelos, é nossa.

Esse último epigrama aqui estudado, justamente, apresenta uma versão oposta à temática comumente proibitiva do amadurecimento do *erômenos*. Agora, mesmo com os elementos que insultam a beleza do jovem – πώγων; τριχόφοιτος; τρίχες – todos na esfera semântica do pelo, sinal de envelhecimento, há afirmação da perenidade do amor e da beleza: mesmo que cresçam os pelos e esses escondam a beleza, como dito no poema anteriormente estudado, aqui, o *erastés* não abandona seu *erômenos*. Ao contrário, reafirma o amor ao reafirmar a posse da

beleza. Relevante notar ainda como a cumplicidade diante da modificação corporal é marcada no poema por um possessivo – ἡμέτερον – na primeira pessoa do plural. A beleza permanece a bem dos amantes, a despeito das regras sociais não escritas e da possível reprovação advinda das mesmas.

Encerramos o presente estudo com esse delicado epigrama, que, mesmo não sendo o único do gênero, ainda destoa do que se espera das regras de conduta nas relações pederásticas, apontando, desta feita, para a inesperada permanência do amor, a despeito da passagem do tempo e das modificações do corpo. A beleza permanece para aquele que jamais abandonará seu menino. Mesmo que sejam apenas versos, talvez fingidos, talvez verdadeiros, fica a imagem da beleza, não do menino, mas do sentimento e da fidelidade a quem se ama.

### **Referências**

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

CANTARELLA, Eva. **Bisexuality in The Ancient World**. New Haven; Londres: Yale University Press, 1992.

COHEN, David Law. **Sexuality and Society: The Enforcement of Morals in Classical Athens**. Cambridge: CUP, 1994.

DETEL, Wolfgang. **Foucault and Classical Antiquity: Power Ethics and Knowledge**. Cambridge; Nova Iorque: CUP, 1998.

DOVER, K.J. **A homossexualidade na Grécia antiga**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

HUBBARD, Thomas K. (Ed.). **Homosexuality in Greece and Rome: a Sourcebook of Basic Documents**. Berkeley: University of California Press, 2003.

LIDDELL, H.G.; SCOTT, R. **A Greek English Lexicon**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

**THE GREEK Anthology**. Tradução W.R. Paton. William Heinemann; Nova Iorque: G.P. Putnam's Sons, 1943. v. IV.

WILLIAMS, Craig A. **Roman Homosexuality**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

## Niso e Eurialo: uma releitura otimista da *Eneida*

Anderson de Araujo Martins Esteves<sup>1</sup>

DOIS JOVENS AMANTES se aventuram em uma excursão militar. Um deles é capturado, e o outro, entre tentar salvar a vida de seu companheiro ou cumprir seu dever cívico e prosseguir em sua missão, escolhe o primeiro e se entrega ao inimigo, que mata os dois. É esse o destino de Niso e Eurialo, uma história de amor e guerra, que ocupa grande parte do livro IX da *Eneida*,<sup>2</sup> marcando o início das hostilidades entre troianos e latinos, que culminariam com a vitória de Eneias sobre Turno, com a conquista do Lácio e com a fundação de Roma. E é esse um dos paradigmas de amor e de virtude que Virgílio decidiu apresentar aos seus leitores, tanto a seus contemporâneos da sociedade augustana, como aos indistintos leitores futuros, aos quais igualmente se destinava a epopeia – um amor entre dois soldados e uma virtude que, ainda que não despreze o compromisso com a comunidade, privilegia os laços afetivos e de lealdade entre dois amantes.

A história de Niso e Eurialo tem causado à crítica especializada em Virgílio ocasião para um debate, o qual Sergio Casali<sup>3</sup> resume como uma oposição entre duas tendências: de um lado, os “otimistas”, que, levando em conta a recepção do episódio da excursão noturna pelos leitores contemporâneos de Virgílio, atribuem a ele um sentido positivo; opostos a eles estão os “pessimistas”, os quais, sem levar em conta as possíveis respostas valorativas da ideologia augustana diante da narrativa, tentam

<sup>1</sup> Professor adjunto de Língua e Literatura Latinas da UFRI.

<sup>2</sup> Precisamente, 335 versos (168-502) de um total de 818, se considerarmos o lamento da mãe de Eurialo como o final do episódio.

<sup>3</sup> CASALI, 2004, p. 319-321.

explicar o destino de Niso e Eurialo negativamente, como uma punição. Em regra, os críticos otimistas se baseiam na apóstrofe de Virgílio ao final da narrativa:

*Fortunati ambo! Si quid mea carmina possunt,  
nulla dies umquam memori vos eximet aevo,  
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum  
acolet imperiumque pater Romanus habebit.*<sup>4</sup>

Felizes, os dois! Se meu canto tem algum poder,  
nenhum dia jamais vos apagará da memória dos tempos,  
enquanto a casa de Eneias habitar na rocha imóvel do Capitólio  
e o pai romano mantiver o poder.<sup>5</sup>

O trecho é uma das raras ocasiões em que o poeta, afastando-se das regras do gênero épico, dirige-se diretamente ao leitor. Daí a importância do “*fortunati ambo*” para se compreender o sentido nobre e heroico que o autor desejou imprimir à morte do casal. Outros estudiosos, os “pessimistas”, consideram a morte da dupla – e, por conseguinte, o insucesso da missão, como veremos – a consequência de um excesso, seja da parte de Eurialo, que se apodera dos despojos dos inimigos que havia vencido e, com isso, dá ocasião à sua captura, seja da parte de Niso, que, promovendo uma chacina desnecessária, atrasa o andamento da excursão. Há, ainda, os que veem essa morte como um corolário inescapável da própria guerra, que ceifa a vida dos jovens amantes, traíndo um pacifismo que é mais típico dos nossos tempos do que do período em que Virgílio compõe sua obra.

Com este artigo, desejo propor novas ideias para nortear uma releitura da narrativa virgiliana sobre Niso e Eurialo. Primeiramente, analiso a dupla no livro v da *Eneida*, a corrida pedestre, cotejando-o com a corrida do livro xxiii da *Iliada*, de maneira a perscrutar, pela análise contrastiva, os elementos para os quais Virgílio, possivelmente, quer chamar atenção do

<sup>4</sup> *En.* ix, 446-449. As citações da *Eneida* tem por base a edição de Perret, da editora Les Belles Lettres.

<sup>5</sup> Todas as traduções, tanto as dos textos antigos, quanto as dos autores modernos, são de minha autoria. Nos excertos da *Eneida*, embora tenha optado pela prosa, procurei dividir a tradução em linhas (correspondentes, o mais possível, aos versos) para facilitar o cotejo com o original.

<sup>6</sup> OTIS, 1995, p. 344.

leitor. Em seguida, em conformidade com a sugestão de Otis,<sup>6</sup> para quem “o verdadeiro sentido de [do livro] IX é, de fato, somente desvendado quando percebemos sua relação com [o livro] VI”, articulo a corrida pedestre ao episódio principal, a excursão noturna do livro IX, com o objetivo de reavaliar a conexão entre ambos e o papel do *fatum* no destino do casal. Finalmente, ataco a questão principal deste esforço crítico, que é a de compreender o episódio do livro IX, explorando a relação entre Niso e Eurialo, a cena de violência dentro do acampamento troiano e, finalmente, a morte da dupla.

A primeira menção às duas personagens ocorre no canto v, quando os troianos chegam à Sicília, e ali Eneias promove jogos funerais em honra de seu pai Anquises. A narrativa é inspirada nos jogos funerais de Pátroclo, no canto xxiii da *Iliada*, em que, entre vários *agones*,<sup>7</sup> Ajax Oileu, Ulisses e Antíloco disputam a corrida a pé (ταχυτήτος ἄεθλα). Na *Eneida*, a narrativa é abreviada, de maneira que os jogos funerais abrangem apenas quatro *certamina*,<sup>8</sup> uma das quais é a corrida a pé (*cursor rapidus*), disputada por Niso, Eurialo e, dentre outros, Sálío, Diores, membros da esquadra troiana, e Hélimo, siciliano. Virgílio, após apresentar os competidores e os prêmios para os três primeiros colocados, já salta para a cena principal da corrida: quase no final do percurso, Niso – na dianteira, seguido por Sálío, Eurialo, Hélimo e Diores, nessa ordem – escorrega no sangue do sacrifício dos novilhos. Mesmo já tendo perdido a prova, Niso causa a queda de Sálío, de maneira a garantir para Eurialo o primeiro lugar. Sálío, inconformado com a manobra (*dolus*)<sup>9</sup> de Niso, reclama o primeiro lugar, sob os protestos de Eurialo e de Diores, o qual, em terceiro, ficaria privado da premiação caso a ordem de chegada fosse alterada. Por fim, Eneias mantém o resultado e premia também os desclassificados Niso e Sálío.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Cf. HOM. *Il.* xiii: corrida de carros (262-652), pugilato (653-699), luta livre (700-738), corrida pedestre (740-796), luta de espadas (797-825), lançamento de peso (826-849), arco e flecha (850-883) e lançamento de dardos (884-895). Nas referências subsequentes à *Iliada*, omito a indicação do autor.

<sup>8</sup> Cf. VIRG. *En.* v: regatas (114-285), corrida pedestre (286-361), combate de manopla (362-484) e arco e flecha (485-544). Nas referências subsequentes à *Eneida*, omito a indicação do autor.

<sup>9</sup> Cf. *En.* v, 342: *eruptumque dolo reddi sibi poscīt honorem*. (Grifo nosso).

<sup>10</sup> O episódio inteiro está em *En.* v, 286-361.

A influência do paradigma homérico alcança também os detalhes da corrida na *Eneida*. Em ambas as narrativas – em trechos de extensão não muito diferente, com 57 versos na *Iliada* e 76 na *Eneida* –, a mesma seqüência de versos para apresentar os prêmios<sup>11</sup> e os competidores,<sup>12</sup> a cena do deslize no sacrifício lúbrico,<sup>13</sup> a discussão final e a atribuição dos prêmios.<sup>14</sup> Entretanto, em que pesem as semelhanças, é antes na diferença do tratamento dispensado ao tema na *Eneida* que devemos buscar os elementos para os quais Virgílio quer chamar a atenção do leitor erudito augustano, certamente familiarizado com a *Iliada*. Assim, podemos perceber a importância que o poeta confere à apresentação dos competidores, que, com dez versos, abre a narrativa do episódio na *Eneida*, ao passo que, na *Iliada*, primeiramente são apresentados os prêmios, em doze versos; e só depois, os competidores, em apenas três versos, um para cada herói. E, se, nesses versos, cada um é apresentado com uma menção à virtude que lhe garantiria a vitória na corrida – Ájax Oileu é “rápido” (Οἰλῆος ταχὺς Αἴας);<sup>15</sup> Ulisses, com o costumeiro epíteto “de muitos engenhos” (Ὀδυσσεύς πολύμητις);<sup>16</sup> Antíloco, que já vencera todos os jovens em competições de velocidade (Ἀντίλοχος ὄψαρ αὐτε νέους ποσὶ πάντας ἐνίκα)<sup>17</sup> –, na *Eneida*, os competidores são, em sua maioria, caracterizados em função de suas origens nacionais ou familiares: Dióres, “da egrégia linha de Príamo” (“*egregia Priami de stirpe*”);<sup>18</sup> Sálío e Pátron, um acarnaniano, outro de sangue arcádio de uma família de Tegeia (“*alter Acarnan, / alter ab Arcádio Tegeaeae sanguine gentis*”);<sup>19</sup> Hélio e Panopes, “jovens sicilianos” (“*Trinacrii iuvenes*”).<sup>20</sup> A exceção à regra é a caracterização de Niso e Eurialo, a qual, ao introduzir a apresentação dos competidores e, por extensão, toda a narrativa da corrida, deixa evidente a intenção de Virgílio de ressaltar a dupla:

<sup>11</sup> Cf. *Il.* 740-751; *En.* 303-314.

<sup>12</sup> Cf. *Il.* 754-756; *En.* 293-302.

<sup>13</sup> Cf. *Il.* 773-777; *En.* 327-336.

<sup>14</sup> Cf. *Il.* 778-796; *En.* 337-361.

<sup>15</sup> *Il.* xxiii, 754.

<sup>16</sup> *Il.* xxiii, 755.

<sup>17</sup> *Il.* xxiii, 756.

<sup>18</sup> *En.* v, 297.

<sup>19</sup> *En.* v, 298-299.

<sup>20</sup> *En.* v, 300.



*Nisus et Euryalus primi,  
Euryalus forma insignis uiridique iuuenta,  
Nisus amore pio pueri; [...]*<sup>21</sup>

Niso e Eurialo são os primeiros.  
Eurialo, conhecido por sua beleza e tenra juventude,  
Niso, pelo amor pio pelo rapaz; (...)

No excerto, os elementos descritivos utilizados não guardam, à primeira vista, qualquer relação com uma prova de velocidade ou com pertencimento a família ou nação. Antes, Eurialo, descrito por sua beleza juvenil, e Niso, descrito pelo amor ao rapaz, são apresentados ao leitor de maneira internamente recíproca. É dizer, a beleza e a juventude de Eurialo, que poderiam se afirmar de maneira absoluta, afetam especificamente Niso, que ama o rapaz, consubstanciando uma típica relação pederástica, como veremos mais adiante. Do ponto de vista formal, salta aos olhos o verso inicial incompleto, um dentre esses poucos corpos estranhos da *Eneida*,<sup>22</sup> poema épico e, como tal, caracterizada pelo tom monódico dos hexâmetros datílicos. Assim, no conjunto de versos de seis pés, o v. 294, com três pés e meio, cria uma reticência, como que deixasse o leitor em suspenso para a narrativa que vem em seguida.<sup>23</sup>

Outro ponto que revela uma diferença de tratamento entre os dois poemas épicos é a cena do deslize. Na *Iliada*, Palas Atena, a quem Ulisses dirige uma oração,<sup>24</sup> faz com que Ajax, que estava na dianteira, escorregue no excremento dos bois (βοσῶν ὄνθος)<sup>25</sup> que haviam sido sacrificados a Pátroclo. Em consequência da queda, Ajax fica com o segundo lugar, e a

<sup>21</sup> *En.* v, 294-296.

<sup>22</sup> Por exemplo, dos 871 versos do canto v, apenas cinco são versos “incompletos”. Dentre esses, os v. 294 (*em tela*) e 322 (*tertius Euryalus*) relacionam-se às personagens.

<sup>23</sup> Estou consciente de que os críticos mais tradicionais tendem a considerar as *half-lines* (versos “incompletos”) como uma prova de que a *Eneida* é uma obra inacabada. Entretanto, chamo a atenção para a hipótese de John Sparrow (1931, p. 45), segundo a qual “*Virgil may not have intended to complete all the hemistiches*”. Assim, embora não se possa demonstrar que o poeta tinha uma intenção ao usar os versos incompletos, não deixa de ser um indício favorável à posição de Sparrow o fato de que a história de Niso e Eurialo na *Eneida* começa com a *half-line* *Nisus et Euryalus primi* (*En.* V, 294) e termina com a exibição das cabeças decepadas dos dois heróis, em uma *half-line* muito semelhante do livro IX (v. 467: *Euryali et Nisi*).

<sup>24</sup> Cf. *Il.* XXIII, 768-770.

<sup>25</sup> *Il.* XXIII, 775.

visão do herói, com estrume no nariz e na boca, causa o riso nos gregos.<sup>26</sup> Na *Eneida*, o relato apresenta os elementos comuns do deslize do competidor que estava em primeiro, Niso, e da causa material do acidente, os animais sacrificados. Entretanto, na leitura do excerto, avultam dois detalhes:

*Iamque fere spatio extremo fessique sub ipsam  
finem aduentabant, leui cum sanguine Nisus  
labitur infelix, caesis ut forte iuuenis  
fusus humum uiridisque super madefecerat herbas.  
Hic iuuenis iam uictor ouans uestigia presso  
haud tenuit titubata solo, sed pronus in ipso  
concidit immundoque fimo sacroque cruore.  
Non tamen Euryali, non ille oblitus amorum;  
nam sese opposuit Salio per lubrica surgens,  
ille autem spissa iacuit reuolutus harena;  
emicat Euryalus et munere uictor amici  
prima tenet [...]*<sup>27</sup>

Já quase no percurso final, cansados, aproximavam-se da chegada, quando o infeliz Niso escorregou no sangue traícoeiro que, como por acaso, vertera dos novilhos imolados e molhara a terra e a vegetação verdejante. Nesse ponto o jovem, que já comemorava a vitória, não conseguiu equilibrar os passos, que escorregavam sobre o chão, e cai de cabeça no imundo excremento e no sangue consagrado. Contudo, ele não se esqueceu de Eurialo, não se esqueceu de seu amor mútuo, pois, levantando-se naquela passagem escorregadia, interpôs-se a Sálío. Esse, por sua vez, caiu de costas, revolvendo-se na areia espessa. Eurialo se lança à frente e, vencedor com o favor do amigo, toma a dianteira [...]

Niso escorrega no sangue dos novilhos sacrificados a Anquises (*sanguine/caesis iuuenis*), o que retira da cena o caráter jocoso que o deslize assume na *Ilíada* e, ao mesmo tempo, confere-lhe uma aura de presságio. Assim, Niso, caído no “imundo excremento” (“*immundo fimo*”) – para aumentar o paralelismo com o relato iliádico – e “no sangue consagrado” (“*sacroque cruore*”), anuncia seu próprio sacrifício, no canto XI. Como segundo elemento diferenciador, de todo ausente na *Ilíada*, vemos a trapaça de Niso, que, desejando a vitória de Eurialo, causou a queda de

<sup>26</sup> Cf. *Il.* xxiii, 777 e 780-784.

<sup>27</sup> *En.* v, 327-338.

Sálio, até então na dianteira. O intento de Niso é patenteado pelo v. 334, que reforça a relação amorosa entre a dupla.

Uma última novidade em relação ao modelo homérico é a contestação do resultado final da corrida. Sálio reclama, aos gritos, o prêmio perdido (“*magnis Salius clamoribus implet, / ereptumque dolo reddis ibi poscit honorem*”),<sup>28</sup> e Eurialo, por sua vez, encontra defensores em função de sua beleza (“*tutatur fauor Euryalum lacrimaeque decorae, / gratior et pulchro ueniens in corpore uirtus*”),<sup>29</sup> ainda contando com a ajuda do terceiro colocado, Diore. É então que Eneias profere sua decisão, assegurando o resultado da corrida e concedendo um prêmio a Sálio, a título de consolação:

*Tum pater Aeneas 'Vestra' inquit 'munera uobis  
certa manent, pueri, et palmam mouet ordine nemo;  
me liceat casus miserari insontis amici.*<sup>30</sup>

Então o pai Eneias disse: “Vossos prêmios,  
ó jovens, estão certos para vós e ninguém muda a ordem da premiação;  
mas que eu possa me compadecer da sorte de um amigo inocente”.

Uma leitura literal do enunciado de Eneias mostra o óbvio: os vencedores (*pueri*, pois todos eram jovens e, principalmente, subordinados à autoridade do *pater Aeneas*) não precisam se preocupar com os respectivos prêmios (*munera*), pois ninguém pode alterar a ordem da premiação (ao pé da letra, “alterar a vitória de sua ordem”). Contudo, se comparamos o “*uestra munera uobis certa manent*” com a proposição de Júpiter para Vênus no canto I, “*manent immota tuorum Fata tibi*”,<sup>31</sup> que usa a mesma estrutura sintática e vocabulário bem semelhante, podemos vislumbrar um tom fatídico nas palavras de Eneias, de maneira que a *munera*, prêmios, correspondam os *fata*, destinos. E isso nos conduziria a uma melhor compreensão do “*palmam mouet ordine nemo*”, o qual, se, à primeira vista, poderia parecer quase uma repetição da oração anterior, ganha agora um novo sentido de “ninguém muda o quinhão dado pelo destino”. Essa via interpretativa realça o sentido da expressão “*ut forte*”, no v. 329 (“*labitur infelix, caesis ut forte iuuenis*”), que, se pode ser entendida de forma a introduzir um evento fortuito – “onde aconteceu que, sacrificados os

<sup>28</sup> *En.* v, 341-342.

<sup>29</sup> *En.* v, 343-344.

<sup>30</sup> *En.* v, 348-350.

<sup>31</sup> *En.* I, 257-258.

novilhos, o sangue vertido...” –, também admite a tradução de “como que por acaso”, o que importaria um claro comentário ominoso do poeta sobre o significado da cena.

O “*uestra munera uobis certa manent*” revela-se ainda mais interessante quando o entendemos como um prenúncio do destino de Niso e Eurialo no livro IX. Com efeito, se Niso não tivesse escorregado e nem dado causa à queda de Sâlio, a colocação dos vencedores (ou seja, o *ordo da palma*, que, como diz o v. 349, ninguém pode mudar) seria aquele em primeiro, este em segundo e Eurialo em terceiro. Assim, Niso receberia um “cavalo notavelmente enfeitado com fâleras” (“*equom phaleris insignem uictor habeto*”;<sup>32</sup> e Eurialo, um “elmo de Argos” (“*Argolica galea*”).<sup>33</sup> A relação entre o elmo destinado a Eurialo, se esse ficasse em terceiro, e o elmo que lhe coube, como espólio de guerra, no canto IX, é bem evidente pela leitura do passo:

*haec rapit atque umeris nequiquam fortibus aptat.  
Tum galeam Messapi habilem cristisque decoram  
induit. [...]*<sup>34</sup>

Toma-o e tenta, em vão, vesti-lo nos seus fortes ombros.  
Então veste o elmo de Messapo, de seu tamanho e decorado com um penacho.

Eurialo tenta, primeiro, vestir o boldrié de botões de ouro que havia pilhado de um rútilo derrotado na investida, mas a tentativa foi vã (*nequiquam*), possivelmente pela diferença de porte entre os guerreiros. Em seguida, experimenta o elmo de Messapo, que lhe cai bem (*habilis*). É como se o elmo – o *munus certus*, do discurso de Eneias – lhe estivesse reservado e, ainda que a queda de Niso e Sâlio tivesse alterado a colocação da corrida e, por extensão, o prêmio correspondente, ao fim das contas, o elmo se impusesse a Eurialo e lhe causasse a morte. Interpretação análoga, ainda que repousando sobre detalhe menos evidente, é cabível quanto ao prêmio de Niso: um cavalo que se distingue pelas fâleras – adornos metálicos circulares colocados em torno do pescoço dos cavalos e também usados pelos soldados como distinção pela bravura. E é justamente ao louvor a que ele faz jus, pelo heroísmo demonstrado na excursão noturna, como Virgílio deixa claro na sua apóstrofe final.

<sup>32</sup> *En.* v, 310.

<sup>33</sup> *En.* v, 314.

<sup>34</sup> *En.* IX, 364-366.

Até aqui, um prelúdio que antecipa o destino reservado aos dois heróis na passagem do livro IX, a qual, em conformidade com grande parte da crítica especializada, chamo de excursão noturna, e que aprofunda (ou reafirma) a perspectiva do leitor sobre essas personagens. O livro começa com a intervenção de Juno, que manda avisar Turno que o momento era propício para um ataque, já que Eneias havia deixado seu acampamento para pedir auxílio aos árcades de Palanteu. Turno segue os conselhos de Juno e lidera o exército rútilo contra os troianos, que, seguindo as instruções prévias de Eneias, recolhem-se dentro dos muros do acampamento. É nessa situação de cerco que a dupla heroica retorna à narrativa:

*Nisus erat portae custos, acerrimus armis,  
Hyrtaeides, comitem Aeneae quem miserat Ida  
uenatrix iaculo celerem leuibusque sagittis,  
et iuxta comes Euryalus, quo pulchrior alter  
non fuit Aeneadum Troiana neque induit arma,  
ora puer prima signans intonsa iuuenta.  
His amor unus erat pariterque in bella ruebant;  
tum quoque communi portam statione tenebant.*<sup>35</sup>

Niso, impetuoso na guerra, filho de Hirtaco, era sentinela em um dos portões. Ida, a caçadora, o havia enviado a Eneias como companheiro; era rápido em lançar o dardo e as leves flechas. Junto a ele, Eurialo, seu companheiro – mais belo do que este não houve nenhum entre os guerreiros troianos que acompanhavam Eneias –, menino que mostrava sua tenra juventude pela face ainda não barbeada. Eles tinham um só amor e juntos combatiam. E, também neste momento, estavam ambos de sentinela no portão.

Niso e Eurialo são novamente apresentados como uma dupla, ou seja, um está sempre junto do outro, seja na cena que se introduz, seja no episódio da corrida pedestre. E essa união estende-se mesmo a eventos não abrangidos pelo olhar épico do poeta, como esclarece no v. 182, ao dizer que eles partiam, lado a lado, para os combates (“*pariterque in bella ruebant*”). E mais uma vez a relação entre os dois é definida pelo *amor*, no mesmo v. 182, que retoma e aprofunda o conceito expresso pelos v. 296 (“*Nisus amore pio pueri*”) e 334 (“*non tamen Euryali, non ille oblitus amorum*”) do livro V. Em *En.* V, 296, como vimos acima, o amor de Niso é uma

<sup>35</sup> *En.* IX, 176-183.

contrapartida à beleza de Eurialo, a qual, entretanto, não exclui um sentimento correspondente deste personagem para aquele. Com efeito, no outro verso estudado, Virgílio nos apresenta o motivo da trapaça na cena da corrida: Niso pensa em Eurialo e nos seus *amores* (*amorum*, no genitivo), plural que tanto pode configurar uma sinédoque do tipo *pluralis pro singulari*, como indicar amores recíprocos.<sup>36</sup> Essa última interpretação ganha força no livro IX, pela primeira parte do v. 182: “*His amor unus erat*”, “eles tinham um amor comum”, o que não deixa dúvidas sobre a reciprocidade de sentimentos do casal.

Esse *amor* – importa dizê-lo com todas as letras – não pode se traduzir por aquilo que nós, modernos, chamamos de amizade. Mesmo desconsiderando todos os detalhes da narrativa virgiliana de Niso e Eurialo e só atentando para o espectro semântico de *amor*, é imperioso notarmos que, ao tempo da edição da *Eneida*, o primeiro sentido que se liga ao vocábulo é o de “paixão sexual” ou “paixão ilícita”,<sup>37</sup> como podemos constatar em outros passos do épico.<sup>38</sup> Pavlock,<sup>39</sup> analisando a expressão *pius amor* do livro V, diz que “*amorse* refere a uma emoção que frequentemente nos textos latinos tem a conotação de uma paixão obsessiva”. E, quando analisamos os atributos de uma e outra personagem e, sobretudo, a interação que se forma entre ambas, percebemos-nos diante de uma típica relação pederástica, segundo o modelo ateniense clássico. Esse esclarecimento se faz necessário para dissipar quaisquer dúvidas sobre a natureza da relação entre ambos, pois se, tomando por exemplo a introdução do episódio da corrida pedestre, lêssemos o “*forma insignis uiridique iuuenta*” do v. V, 295 como uma afirmação genérica sobre a beleza de Eurialo, que não guardasse qualquer relação com Niso, poderíamos incorrer no erro de considerar o “*amore pio*” do verso seguinte como uma mera amizade, desprovida de qualquer componente erótico,<sup>40</sup> uma tendência da crítica do séc. XIX e início do séc.

<sup>36</sup> Como quer Henri Goelzer (1895, p. 378) em seu comentário filológico sobre obra poética de Virgílio.

<sup>37</sup> Cf. verbete *amor* no Oxford Classical Dictionary (2007, p. 120).

<sup>38</sup> Cf. *En.* I, 344; IV, 292.

<sup>39</sup> PAVLOCK, 1985, p. 218-219.

<sup>40</sup> Exemplos não exaustivos de traduções ou comentários moralizantes ao *pius amor* do v. V, 296 são “Niso, pela sua pura amizade pelo jovem” (VIRGÍLIO, 1955), “aquele insigne/ do moço em pio amor” (VIRGÍLIO, 2005), “Niso pelo piedoso amor que dedicava ao jovem” (SPALDING, 1991) e “*amore pio = amore casto*” (VIRGÍLIO, 1945).

xx, que encarava as práticas homoeróticas – de seus contemporâneos e, *a fortiori*, dos gregos e romanos – como uma abominação.<sup>41</sup> Modernamente, a crítica especializada é concorde em afirmar que Niso e Eurialo são personagens que encarnam uma relação pederástica, no modelo ateniense clássico, em que um *erastés* (amante), que representava o polo ativo e mais velho, se unia a um *erômenos* (amado), que representava o polo passivo mais jovem.<sup>42</sup> Para Dover,<sup>43</sup> que permanece atual e válido quanto à descrição da estrutura externa da relação pederástica, o *país* (criança, menino, rapaz) – termo que designa o *erômenos* nos textos áticos – era um adolescente que já atingira a altura de um adulto, como resta comprovado pela documentação aduzida pelo classicista britânico.

O desejo de Virgílio de representar Niso e Eurialo como *erastés* e *erômenos*, respectivamente, explica a ênfase na beleza de Eurialo, descrito como o mais belo de todos os guerreiros que acompanhavam Eneias (“*quo pulchrior alter/ non fuit Aeneadum Troiana neque induit arma*”).<sup>44</sup> Uma beleza que sempre acompanha a referência à juventude de Eurialo, descrito, no v. 181, como um rapaz que ainda não se barbeava (“*ora intonsa*”).<sup>45</sup> Isso se deve a uma marcação muito própria da pederastia grega relativamente à idade limite a partir da qual deixava de ser socialmente aceitável que um rapaz figurasse como *erômenos* em uma relação, o que ocorria com o nascimento do nascimento dos pelos. A partir do momento em que um jovem começava a se barbear, a relação com o seu *erastés* se tornava ameaçada, afinal não se trataria de um casal formado por um homem e seu *país*, mas, antes, por dois homens, o que, ao que parece, não contava com a aceitação dos atenienses do período clássico. Assim, nos v. 179-181, Virgílio chama nossa atenção para duas coisas: primeiro, Eurialo, que é designado por *puer*, qualificado como o mais belo dos troianos e descrito como jovem, subsume-se ao tipo ideal do *erômenos* grego; segundo, que o “menino” já dá indícios de sua juventude

<sup>41</sup> Ressalvo a notória (e isolada) exceção do padre Félix Buffière (1980, p. 5), que, escrevendo já em 1980, tenta desassociar a pederastia grega de qualquer conteúdo físico (“*rappports charnels*” de acordo com o prelado) e, sobretudo, diferencia-a da homossexualidade, segundo o cura “*relations anormales et vicieuses (sic) entre personnes du même sexe*” (BUFFIERE, 1980, p. 5).

<sup>42</sup> Cf. MAKOWSKI, 1989, como um artigo que estuda especificamente a relação entre ambos.

<sup>43</sup> DOVER, 1978, p. 33.

<sup>44</sup> *En.* IX, 179-180.

<sup>45</sup> E, no mesmo sentido, anteriormente, em *En.* v, 295, lemos que Eurialo é *insignis* pela *forma* e pela *uiridi iuuenta*.

pela face não barbeada, *i.e.*, sobre a qual crescem os primeiros pelos. Ou seja, Eurialo representa o paroxismo dos atributos do *erômenos*, o justo ponto em que ele é mais atraente,<sup>46</sup> mas que, em breve, terá de deixar de ser objeto do desejo de Niso para ser sujeito de desejos.

A Niso, que também é jovem, é atribuída uma idade seguramente afastada da de Eurialo, o que reafirma a descrição desse como *erômenos*, já que, considerando as recentes contribuições de Davidson para o debate sobre a pederastia clássica, a juventude, embora não fosse fundamental para determinar quem era o *erastês* e quem era o *erômenos* no casal, representava um indício de beleza, o que, isso sim, marcava o *erômenos*.<sup>47</sup> Como depreendemos dos v. 176-178, Niso já tinha idade suficiente para acompanhar Eneias, como *comes*, em suas caçadas, quando ambos ainda estavam em Troia, o que o torna seguramente mais velho do que Eurialo, ao tempo das guerras entre latinos e troianos. Entretanto, ambos são ainda jovens, como demonstram o apelativo de *puerī*, empregado por Eneias no livro v, e, sobretudo, a fala de Niso diante da assembleia dos troianos, no livro ix.<sup>48</sup> Enquanto a beleza era o atributo dos *paides*, os *erastai* deveriam chamar a atenção pela virtude. Por isso, Niso é descrito como *acerrimus armis* e *comes* de Eneias em suas caçadas, características que ressaltam sua *uirtus*, do ponto de vista romano – virtude bélica.

Virgílio dá sequência à narrativa com o diálogo em que Niso, vendo o exército dos rútilos adormecido, conta a Eurialo seu plano: ele sairia às escondidas entre os inimigos e buscaria o socorro de Eneias, a alguns quilômetros dali. Eurialo, em um discurso eivado de *amplificatio* patética,<sup>49</sup> não aceita deixar seu companheiro partir só, mas Niso insiste:

*Si quis in aduersum rapiat casusue deusue,  
te superesse uelim, tua uita dignior aetas.  
Sit qui me raptum pugna pretioque redemptum  
mandet humo, solita aut si qua id Fortuna uetabit,  
absenti ferat inferias decoraque sepulcro.*<sup>50</sup>

<sup>46</sup> No comentário ao v. 181, Hardie (1994, p. 107) afirma: “*Euryalus is an intensely erotic object of homo sexual desire*” e remete o leitor a *Il.* xxiv, 348, uma referência ao ápice da beleza juvenil, quando o rapaz tem sua primeira barba.

<sup>47</sup> DAVIDSON, 2007, p. 104-105.

<sup>48</sup> Cf. *En.* ix, 235.

<sup>49</sup> Cf. *En.* ix, 199-206.

<sup>50</sup> *En.* ix, 211-215.



Mas, se alguém, o acaso ou algum deus, me precipitar para uma sorte adversa,  
 gostaria que tu sobrevivesses – a tua idade é mais digna da vida.  
 Que haja alguém que, buscando meu corpo no campo de batalha ou pagando o resgate,  
 possa enterrá-lo. E, se a Fortuna não o permitir,  
 que alguém preste as honras fúnebres a meu cadáver ausente e enfeite meu sepulcro.

O trecho apresenta mais um indício da relação de cumplicidade entre os guerreiros, servindo para esclarecer o sentido do adjetivo *pius*, que o poeta, no episódio da corrida, emprega para qualificar o *amor* entre ambos. O “*amore pio*”, que já foi traduzido ou entendido como “pura amizade”, “pio amor”, “amor casto” e por incontáveis tentativas de um anacrônico cerceamento moral que não condizem com as circunstâncias sociais e literárias em que a obra foi escrita, deve ser entendido, antes, como um amor fiel, ou seja, como um amor caracterizado pelos laços de obrigação de uma parte para com a outra. É esse, aliás, o núcleo do conceito de *pietas*, virtude revalorizada pela ideologia augustana,<sup>51</sup> a qual Virgílio tanto encarna como ajuda a arquitetar. É, no dizer de Galinsky,<sup>52</sup> uma virtude que “representa o antigo e valorizado ideal romano de responsabilidade social, que inclui um amplo espectro de obrigações para a família, o país e os deuses” e, nesse sentido de virtude “cooperativa”, é o contrapeso da *uirtus*, que é uma “virtude competitiva, que inclui a noção de crescimento individual”. E, no período augustano, os conceitos tradicionais de *pietas aduersum deos* e *aduersum parentes* parecem se ampliar de maneira a alcançar também aqueles que não fazem parte da família, no sentido estrito, como os amigos, por exemplo.<sup>53</sup> Na *Eneida*, especificamente, a *pietas* – a virtude por excelência do *pius Aeneas*, que fuge de Troia carregando às costas o pai Anquises e segurando pela mão o filho Ascânio<sup>54</sup> – também se deixa entrever na relação entre Eneias e o filho de Evandro, Palas, que não guarda qualquer parentesco com o herói.<sup>55</sup> Destarte, o excerto em tela nos remete a essa *pietas*, e não, como querem alguns, à *pietas* que se liga à etimologia do vocábulo *pius*, que indicaria pureza, no sentido religioso de ausência de contaminação.<sup>56</sup> E

<sup>51</sup> WAGENVOORT (1980, p. 3) chega a dizer que a *pietas* é o *slogan* do período augustano. Nesse sentido, também CHRIST, 2009, p. 168 e ss.

<sup>52</sup> GALINSKY, 1996, p. 86.

<sup>53</sup> Cf. WAGENVOORT, 1980, p. 18 sobre a *pietas* de Horácio, por exemplo.

<sup>54</sup> Cf. *En.* II, 705-11.

<sup>55</sup> Como é o parecer de MCLEISH, 1972, p. 128.

<sup>56</sup> Cf. vocábulo *pius* no *Dictionnaire Etymologique* de Ernout e Meillet (2001).

podemos observar isso em dois momentos: o primeiro, quando Niso diz que, se alguém tem que morrer na aventura, que seja ele próprio, já que Eurialo é o mais novo de ambos (“*tua uita dignior aetas*”); o segundo, e principal, quando ele argumenta que seu companheiro tem que sobreviver para que haja alguém que lhe preste as honras fúnebres, algo que cabe, a princípio, à própria família do morto.<sup>57</sup>

Dito isso, podemos já analisar o passo que suscita a polêmica em torno de todo o episódio da excursão noturna. Lembremo-nos de que Niso e Eurialo têm por missão, tal qual levada à assembléia dos troianos, alcançar Eneias, que está em Palanteu (“*quae situm Aenean et moenia Pallantea*”),<sup>58</sup> e, para tanto, teriam que passar despercebidos pelos inimigos e chegar ao destino, usando um caminho que já conheciam, pois haviam caçado juntos pela região antes do cerco dos rútuos.<sup>59</sup> Entretanto, quando já se encontram em meio aos inimigos, todos adormecidos pelo vinho, Niso não se contém e diz: “Eurialo, a ocasião nos convida, é hora de ousar com nossa espada” (“*Euryale, audendum dextra: nunc ipsa uocat res*”),<sup>60</sup> e começa uma cena de violência que se estende do v. 324 ao 341, terminando com o célebre símile, que o compara a um leão no aprisco das ovelhas (*leo per ouilia turbans*).<sup>61</sup> Eurialo não fica atrás e também investe contra os inimigos (*nec minor Euryali caedes*),<sup>62</sup> até que Niso manda-o parar:

[...] *breuiter cum talia Nisus*  
(*sensit enim nimia caede atque cupidine ferri*):  
'Absistamus' ait, 'nam lux inimica propinquat.  
*Poenarum exhaustum satis est, uia facta per hostis.*<sup>63</sup>

Foi quando Niso disse-lhe, em poucas palavras,  
(pois percebeu que ele era levado por um demasiado desejo de matança:  
“Paremos, pois a luz, nossa inimiga, aproxima-se.  
Já infligimos um grande castigo e o caminho já está feito entre os inimigos.”

Se continuassem, a missão estaria ameaçada pela aproximação da aurora,

<sup>57</sup> Hardie (1994, p. 113), comentando o passo, lembra: “*The elegiac lover is also concerned that his puella should attend his funeral rites, e.g. Tib. 1, 1, 59-68, Prop. 1, 17, 29-24*”.

<sup>58</sup> *En.* IX, 241.

<sup>59</sup> Cf. *En.* IX, 243-245.

<sup>60</sup> *En.* IX, 320.

<sup>61</sup> *En.* IX, 339.

<sup>62</sup> *En.* IX, 342.

<sup>63</sup> *En.* IX, 353-356.

a *lux inimica* que os deixaria a descoberto. Além disso, como nota Makowski,<sup>64</sup> a ordem de Niso tem o sentido pedagógico, expresso no v. 334,<sup>65</sup> de controlar os excessos de seu *erômenos*, que, tendo começado a carnificina, sente o desejo incontrolável de matar ainda mais.

Apesar de parte da crítica descrever a cena como um episódio em “uma história de erros que leva ao desastre”,<sup>66</sup> “horível carnificina”<sup>67</sup> ou “o paradigma de um comportamento fútil e a tragédia da juventude”,<sup>68</sup> entendo que o morticínio promovido por Niso e Eurialo não se apresentaria de forma tão negativa ou chocante para um leitor augustano. Todo o episódio da excursão noturna se trata de uma *aristeia* – descrição dos atos heroicos de um guerreiro épico – moldada sobre a famosa *Doloneia*, no livro x da *Iliada*, em que Ulisses e Diomedes penetram a cidade de Troia e, na volta, interceptam o espião troiano Dólón.<sup>69</sup> Ou seja, o que está em jogo na *aristeia* de Niso e Eurialo é, justamente, sua virtude militar, sua *uirtus*, que é demonstrada pela ousadia de invadir o acampamento inimigo e, ousadia maior, de lhe infligir baixas em seu próprio campo. É dizer que, assim como é certo que um ato de bravura épica não se deve julgar segundo os critérios da Convenção de Genebra, não se podem avaliar as mortes levadas a cabo pela dupla heroica como um ato de violência desnecessária, como quer Duckworth.<sup>70</sup> A violência era, acredito, necessária para enfatizar epicamente a composição do episódio e foi utilizada por Virgílio justamente por ser anódina para o leitor da sociedade augustana. Outro motivo para a violência da cena liga-se ao desfecho do episódio, que termina com o autossacrifício de Niso para salvar a vida de seu companheiro, a concretização maior da *pietas* renunciada na apresentação dos corredores, no livro v (o já estudado *amor pius* do v. v, 246). Se entendermos a *pietas*, que emblematicamente inicia o episódio da corrida e encerra a excursão noturna, como o conceito

<sup>64</sup> MAKOWSKI, 1989, p. 6.

<sup>65</sup> que traduzimos como uma hendiade, seguindo a lição de Hardie (1991, p. 136).

<sup>66</sup> DUCKWORTH, 1967, p. 134. No original: “a story of mistakes which lead to disaster”.

<sup>67</sup> PAVLOCK, 1985, p. 207. No original: “horrible carnage”.

<sup>68</sup> FITZGERALD, 1972, p. 114. No original: “a paradigm of futile behaviour and the tragedy of the youth”.

<sup>69</sup> Para uma análise comparativa do episódio com a *Doloneia*, no livro x da *Iliada*, remeto o leitor ao artigo de Barbara Pavlock (1985) e, mais recentemente, ao estudo realizado por Sergio Casali (2004).

<sup>70</sup> DUCKWORTH, 1967, p. 133.

que dá sentido à história de Niso e Eurialo, fica ainda mais evidente a função da cena de *aristeia* (e da violência, que lhe é conexas). De fato, como nota McLeish,<sup>71</sup> “a *uirtus*, sempre que aparece [na *Eneida*], está estreitamente ligada à *pietas*”, trazendo os exemplos do saque de Troia,<sup>72</sup> da cena final da batalha entre Turno e Eneias<sup>73</sup> e o desfecho da relação entre Dido e Eneias, no livro IV. Assim, em uma história que serve de *exemplum* para a *pietas*, cenas que demonstram virtude militar seriam, mais do que justificadas, esperadas.

Mas a questão vai além de uma mera recorrência temática do binário *uirtus-pietas*. Na verdade, é precisamente a “*cupido caedis*”<sup>74</sup> do casal que proporciona a ocasião para o *exemplum* de *pietas* na cena final. Com efeito, logo após a exortação de Niso, estudada acima, Eurialo apodera-se do elmo de Messapo,<sup>75</sup> que tem a dimensão fatídica anunciada no episódio da corrida pedestre. Quando saem do acampamento em direção a Palanteu, ambos encontram uma tropa de batedores rútilos, que regressava. Na penumbra, foi justamente o brilho do elmo de Eurialo que chamou a atenção dos inimigos:

*et galea Euryalum sublustri noctis in umbra  
prodidit immemorem radiisque aduersa refulsit.*<sup>76</sup>

e o elmo traiu o desavisado Eurialo na penumbra da noite,  
brilhando em direção ao inimigo com os reflexos da luminosidade.

Os dois se põem a fugir por uma floresta: Niso toma a dianteira e Eurialo, embaraçado pelo peso do butim (*onerosa praeda*),<sup>77</sup> corre com dificuldade pela floresta. O hábil corredor do livro V já estava bem à frente e, insiste o poeta, a salvo dos inimigos (*euaserat hostes*),<sup>78</sup> quando percebe que o amante ficara para trás. Niso, segundo Bleisch,<sup>79</sup> está em uma “trágica situação de obrigações irreconciliáveis”, devendo decidir entre continuar sua missão e prosseguir para Palanteu – a *pietas* em

<sup>71</sup> MCLEISH, 1972, p. 128.

<sup>72</sup> *En.* II, 348-354.

<sup>73</sup> *En.* XII, 938-952.

<sup>74</sup> Sentido da hendiáde “*caede atque cupidine*”, do v. IX, 354.

<sup>75</sup> *En.* IX, 365-366.

<sup>76</sup> *En.* IX, 373-374.

<sup>77</sup> *En.* IX, 384.

<sup>78</sup> *En.* IX, 386.

<sup>79</sup> BLEISCH, 2001, p. 187.

relação ao seu povo – e retornar para o território inimigo à procura de Eurialo – a *pietas* em relação a seu amante. Entretanto, ao contrário do que quer fazer crer Bleisch, esse dilema em nenhum momento é explicitado por Virgílio, de maneira que Niso, imediatamente após se aperceber da ausência de Eurialo (“*Euryale infelix, qua te regione reliqui?*”),<sup>80</sup> volta, sem titubear, pelo caminho por onde viera e percebe que Eurialo havia sido capturado pelos inimigos.

Alguns críticos já notaram que a excursão noturna não foi antecedida de uma oração aos deuses, o que poderia indicar uma dúvida epicurista de Virgílio quanto à eficácia da intervenção divina nos destinos dos homens, que o poeta teria verbalizado na pergunta de Niso a Eurialo, no início do episódio:

*Nisus ait: 'Dine hunc ardorem mentibus addunt,  
Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido.'*<sup>81</sup>

Niso lhe diz: “São os deuses que nos inculcem este ardor nas mentes, Eurialo, ou cada um torna sua terrível paixão em divindade?”

Assim, teria sido inoportuna, já que deveria ter antecedido a empreitada, a oração que Niso faz à Lua/Diana assim que vê Eurialo preso pela patrulha rútila (“*tu, dea, tu praesens nostro succurre labori*”)<sup>82</sup> e, por isso mesmo é ineficaz, já que ambos morrem no final. Pavlock<sup>83</sup> explica que a oração é dirigida a Diana, deusa das florestas, porque Niso é um caçador e, ao mesmo tempo, porque a deusa simbolizaria “a falta de envolvimento sexual” entre o casal. Em seguida, tentando explicar o silêncio da deusa, que deixa sem resposta as súplicas do herói, a estudiosa aduz que “Diana é tão inconsistente com Niso e Eurialo como eles mesmos foram em seu comportamento excessivo e irracional neste episódio”. Vale dizer que a mesma certeza de Pavlock quanto à castidade do casal poderia ter qualquer outro crítico quanto ao caráter erótico da relação entre Niso e Eurialo, e, com isso, chegaríamos a uma conclusão que explicaria o silêncio de Diana de forma muito mais convincente: a deusa virgem não atende ao pedido de Niso, justamente porque ele não era casto! Entretanto,

<sup>80</sup> *En.* IX, 390.

<sup>81</sup> *En.* IX, 184-185.

<sup>82</sup> *En.* IX, 404.

<sup>83</sup> PAVLOCK, 1985, p. 218.

prefiro atribuir a não intervenção divina à soberania do *fatum*, a quem devem se submeter homens e deuses, de maneira que mesmo Diana não poderia alterar o destino do casal que já tem os seus *munera certa*, para repetir a expressão ominosa do livro V.

Niso, escondido na floresta, lança dois dardos e atinge dois entre os rútuos. Volscente, o chefe do pelotão, ameaça matar Eurialo como represália pela morte dos dois homens. A reação de Niso é imediata:

[...] *Tum uero exterritus, amens,  
conclamat Nisus nec se celare tenebris  
amplius aut tantum potuit perferre dolorem:  
'Me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum,  
o Rutuli! mea fraus omnis, nihil iste nec ausus  
nec potuit; caelum hoc et conscia sidera testor:  
tantum infelicem nimium dilexit amicum.*<sup>84</sup>

[...] Então Niso, apavorado, ensandecido,  
grita, não podendo mais se esconder nas sombras  
nem suportar tamanha dor.

“A mim, a mim! Fui eu que o fiz, a mim dirigi a espada,  
ó rútuos! Tudo isso foi plano meu, este nada tentou  
e nada consegui. Tomo por testemunhas este céu e estes astros,  
que tudo sabem; ele somente amou demais o infeliz amigo.

A fala e o ato desesperado de Niso revelam um duplo *amor* e uma dupla *pietas*. De um lado, o amor de Eurialo, o qual, porque “amou demais o infeliz amigo”, envolveu-se em uma empreitada militar de alto risco. Por outro lado, e correspondente ao primeiro, é o *amor* de Niso, que não hesita em arrostar a morte certa para salvar seu amante. E, como vemos, esse *exemplum* extremo de *pietas* entre Niso e Eurialo só pode se concretizar em função da “matança” descrita nos versos anteriores. Sem isso, Eurialo não se apoderaria do elmo de Messapo, não seria capturado, e, finalmente, Niso não poderia provar o seu *amor pius*. Assim, antes de ser entendida como uma missão fracassada, já que Niso não chega a Palanteu e não avisa Eneias sobre o cerco rútuolo, a excursão noturna deve ser lida como uma narrativa poética bem-sucedida, já que é ela que permite a cena final desejada por Virgílio e celebrada pela apóstrofe dos v. 456-459.

A cena final completa-se com a morte dos heróis, cuja descrição, pelas imagens empregadas pelo poeta, comporta mais um nível de

<sup>84</sup> *En.* IX, 424-430.

interpretação. A primeira das mortes é a de Eurialo, que Volscente mata diante de Niso:

*Voluitur Euryalus leto pulchrosque per artus  
it cruor inque umeros ceruix conlapsa recumbit:  
purpureus ueluti cum flos succisus aratro  
languescit moriens lassoue papouera collo  
demisere caput pluuiia cum forte grauantur.<sup>85</sup>*

Eurialo debate-se na morte; por seu belo corpo desce o sangue e sua nuca desfalecida recai sobre os ombros: como quando a flor púrpura, cortada pelo arado, enlanguesce ao morrer; ou como as papoulas, com a haste cansada, inclinam suas cabeças quando as chuvas as tornam mais pesadas.

A descrição do sangue escorrendo pelo belo corpo (“*pulchros per artus*”) de Eurialo e da nuca que se inclina sobre os ombros (“*in umeros ceruix conlapsa*”) dá o tom de sensualidade que marcará o trecho, até o final. Em seguida, como notam numerosos críticos, dois símiles, tomados de Catulo e Homero, pela ordem em que aparecem respectivamente. O segundo, a papoula recurvada pela chuva, é tirada do livro VIII da *Iliada*, no passo em que Gorgition é atingido por uma flecha de Teucro:

μήκων δ' ὡς ἑτέρωσεκάρηβάλεν, ἦ τ' ἐνὶ κήπων  
καρπῶ βριθομένηνοτίησί τε εἰαρινῆσιν,  
ὡς ἑτέρωσ' ἤμυσεκάρηπήληκιβαρυνθέν.<sup>86</sup>

Deixou cair a cabeça para o lado, como uma papoula no jardim, pesada pelo fruto e pela chuva de primavera, assim pendeu para o lado a cabeça, pesada com o elmo.

Pelo cotejo das duas passagens, percebemos duas incongruências: primeiro, o elmo (πήληξ), que aparece na morte de Gorgition e não é nomeado explicitamente por Virgílio, talvez porque o objeto já estivesse bastante presente na narrativa para carecer de mais uma menção. A segunda omissão virgiliana é a menção ao fruto (καρπῶ) da papoula, que, no excerto da *Iliada*, nos remete imediatamente à ideia da maturidade da flor – a papoula pende por estar pesada com as sementes e com a água das

<sup>85</sup> *En.* IX, 433-437.

<sup>86</sup> *Il.* VIII, 306-308.

chuvas de primavera. Mesmo não referida na *Eneida*, a maturidade da papoula é inerente ao símile e, por isso, pode apontar para uma nova interpretação da morte do casal, se levarmos em consideração que Eurialo também é, como as duas flores da imagem, morto no apogeu de sua beleza – idade que nós definimos precisamente pelo lugar-comum “na flor da idade”.

Na sequência da cena, Niso investe contra o assassino de Eurialo e, mesmo sendo atingido pelos inimigos, consegue matar Volscente e, assim, vingar seu amado.<sup>87</sup> Mortalmente ferido, Niso protagoniza seu ato final:

*Tum super exanimus sese proiecit amicum  
confossus, placidaque ibi demum morte quieuit.*<sup>88</sup>

Então, alvejado, jogou-se sobre seu amigo exânime  
e foi ali que descansou com uma morte serena.

Com base em Fowler,<sup>89</sup> que já havia atentado para a associação entre morte, sangue e defloração na poesia latina e especificamente para o emprego do símile da papoula para indicar a perda da virgindade de Eurialo; e em Foucault,<sup>90</sup> que apontou para uma ligação entre o ato sexual, a violência e a morte no discurso grego médico-filosófico, proponho a leitura desses versos de forma articulada com os anteriores, como um derradeiro encontro sexual entre Niso e Eurialo. Nas palavras de Lear, “o amor é uma doença e o orgasmo é a morte”,<sup>91</sup> e assim poderíamos dizer que a cura do *amor pius* entre a dupla heroica é precisamente a morte de ambos, uma *iuncta mors*. Um encontro sexual derradeiro justamente porque Eurialo, como vimos acima, havia chegado àquela idade, a partir da qual não seria mais aceitável manter uma relação com um homem mais velho. Com essa leitura, a história de Niso e Eurialo ganha uma beleza ainda maior, já que a solução poética de Virgílio seria justamente imortalizar o casal de guerreiros em um momento simbólico de amor, que se eterniza pelo canto épico.

<sup>87</sup> Cf. *En.* IX, 438-443.

<sup>88</sup> *En.* IX, 444-445.

<sup>89</sup> FOWLER, 1987, p. 189.

<sup>90</sup> FOUCAULT, 1998, p. 114-126.

<sup>91</sup> LEAR, 2008, p. 64.



### **Referências**

ANDRÉ, Carlos Ascenso. **Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do século I a.C.** Lisboa: Cotovia, 2006.

BLEISCH, Pamela R. Nisus' Choice: Bovillae at "Aeneid" 9.387-8. **The Classical Quarterly: New Series**, v. 51, n. 1, p. 183-189, 2001.

BUFFIÈRE, Félix. **Éros Adolescent: la Pédérastie dans la Grèce Antique.** Paris: Les Belles Lettres, 1980.

CANTARELLA, Eva. **Secondo natura: la bissexualità nel mondo antico.** Milano: BUR, 1995.

CASALI, Sergio. Nisus and Euryalus: Exploiting the Contradictions in Virgil's "Doloneia". **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 102, p. 319-354, 2004.

CHRIST, Karl. **Geschichte der Römischen Kaiserzeit.** 6. Auflage. München: C.H. Beck, 2009.

DAVIDSON, James. **The Greeks and Greek Love: a Bold New Exploration of the Ancient World.** New York: Random House, 2007.

DOVER, Keneth J. **A homossexualidade na Grécia antiga.** São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

DUCKWORTH, George E. The Significance of Nisus and Euryalus for Aeneid IX-XII. **The American Journal of Philology**, v. 88, n. 2, p. 129-150, 1967.

EDMUNDS, Lowell. **Intertextuality and the Reading of Roman Poetry.** Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. **Dictionnaire etymologique de la langue latine: histoire des mots.** 4e. éd. Paris: Klincksieck, 2001.

FITZGERALD, G. J. Nisus and Euryalus: A Paradigm of Futile Behaviour and the Tragedy of Youth. in: MARTYN, J.R.C. (ed.) **Cicero and Virgil: Studies in Honour of Harold Hunt.** Amsterdam: Hakkert, 1972.

FOWLER, Don. Virgil on Killing Virgins. In: WHITBY, Michael; HARDIE, Philip et al. (org.). **Homo Viator: Classical Essays for John Bramble.** Bristol: Bristol Classical Press, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: o uso dos prazeres.** Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica José Augusto Guilhon de Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GALINSKY, Karl. **Augustan Culture**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

GOELZER, Henri. **P. Virgili Maronis opera omnia**: texte latina compagné d'un commentaire philologique et littéraire. Paris: Librairie Garnier Frères, 1895.

HARDIE, Philip (ed.) **Aeneid**: Book IX. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

HEINZE, Richard. **Virgil's Epic Technique**: second edition with index of citations. Bristol: Bristol Classical Press, 1993.

HINDS, Stephen. **Allusion and Intertext**: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LEAR, Andrew; CANTARELLA, Eva. **Images of Ancient Greek Pederasty**: Boys were their Gods. London and New York: Routledge, 2008.

LEE, M. Owen. **Fathers and Sons in Virgil's Aeneid**: Tum genitor natum. Albany: State University of New York, 1979.

LENNOX, Peter G. Virgil's Night-Episode Re-Examined (Aeneid IX, 176-449). **Hermes**, v. 105, n. 3, p. 331-342, 1977.

LILJA, Saara. **Homosexuality in Republican and Augustan Rome**. Helsinki, SSF, 1983.

MAKOWSKI, John F. Nisus and Euryalus: a Platonic Relationship. **The Classical Journal**, v. 85, n. 1, p. 1-15, 1989.

MCLEISH, Kenneth. Dido, Aeneas, and the Concept of 'Pietas'. **Greece & Rome**: Second Series, v. 19, n. 2, p. 127-135, 1972.

OTIS, Brooks. **Virgil**: a Study in Civilized Poetry. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1995. (Originalmente Oxford: Clarendon Press, 1964)

OXFORD CLASSICAL DICTIONARY: edited by P.G.W. Glare. Oxford: The Clarendon Press, 2007.

PAVLOCK, Barbara. Epic and Tragedy in Virgil's Nisus and Euryalus Episode. **Transactions of the American Philological Association**, v. 115, p. 207-224, 1985.

POTZ, Erich. "Fortunati Ambo": Funktion und Bedeutung der Nisus/Euryalus-Episode in Virgils 'Aeneis'. **Hermes**, v. 121, n. 3, p. 325-334, 1993.

- PUTNAM, Michael C.J. **Virgil's Aeneid**: Interpretation and Influence. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1995.
- SCANLON, Thomas. **Eros and Greek Athletics**. Oxford: OUP, 2002.
- SISSA, Giulia. **Eros tiranno**: sessualità e sensualità nel mondo antico. Roma-Bari: Laterza, 2010.
- SKINNER, Marilyn B. **Sexuality in Greek and Roman Culture**. Oxford: Blackwell, 2005.
- SPARROW, John Hanbury Angus. **Half-lines and repetitions in Virgil**. Michigan: The Clarendon Press, 1931.
- VIRGILE. **Éneide**. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres, 2007. Tome II. Livres V – VIII.
- \_\_\_\_\_. **Éneide**. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres, 2008. Tome III. Livres IX – XII.
- VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Eneida**. Tradução Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1991.
- \_\_\_\_\_. **A Eneida de Públio Virgílio Marão**. Tradução Nicolau Firmino. 5. ed. Porto: Livraria Simões, 1955.
- \_\_\_\_\_. **Publii Virgilii Maronis Aeneis**. Comentários e notas Arlindo Ribeiro da Cunha. Braga: Livraria Cruz, 1945.
- WAGENVOORT, Hendrik. **Pietas**: Selected Studies in Roman Religion. Leiden: J. Brill, 1980.
- WILLIAMS, Craig A. Greek Love at Rome. **The Classical Quarterly**: New Series, v. 45, n. 2, p. 517-539, 1995.
- WILLIAMS, Craig. **Roman Homosexuality**. Oxford: OUP, 1999.
- WINKLER, John J. **The Constraints of Desire**: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece. London; New York: Routledge, 1990.

## O amor entre iguais: o universo masculino na sociedade romana Lourdes Conde Feitosa<sup>1</sup>

AS PESQUISAS SOBRE amor e sexualidade têm se tornado mais frequentes nas ciências humanas nas últimas décadas do séc. XX e estimulado o desenvolvimento de análises interessadas em compreender as variações culturais e históricas da constituição do corpo, das relações afetivas e das maneiras de instituir e gerir a sexualidade. No campo histórico, as reflexões sobre essas abordagens passaram a refletir o anseio de pesquisadores preocupados em questionar enraizados pressupostos e buscar outros suportes teóricos que permitissem inserir, em sua área de conhecimento, a história daqueles até então dela excluídos e a rever antigos conceitos. A classificação dos indivíduos entre mulher e homem, segundo suas características físicas e com desempenhos e parceiros sexuais específicos, fixados por uma tradição moral baseada em relações heterossexuais, passou a ser incessantemente debatida. Essas discussões refletiram-se no campo teórico com análises preocupadas nas variedades que os comportamentos pessoais, as relações afetivas e sexuais e os valores morais adquiriram ao longo da história.<sup>2</sup>

Inserida nesse campo de investigação, surge a abordagem de gênero, com a proposta de questionar o uso dos conceitos “homem” e “mulher”, como categorias biológicas, fixas e universais, e de conferir à diferença sexual não apenas um parâmetro exclusivo e natural da distinção entre eles. Isso porque gênero aborda os variados comportamentos e significados que os conceitos de feminino e de masculino adquirem em contextos históricos específicos, a partir dos valores sócio-culturais e dos

<sup>1</sup> Doutora em História Cultural.

<sup>2</sup> FEITOSA; RAGO, 2008.

embates discursivos em que foram e são formulados.

A abordagem do sistema sexo/gênero, que trata da apreensão das relações de gênero por meio de estudos sobre comportamento ou representações da sexualidade, vem se colocando no campo histórico a partir das últimas duas décadas do séc. xx. No estudo da Antiguidade, a questão tem sido tratada principalmente pela historiografia de língua inglesa, cuja análise vincula discursos sobre sexualidade, articulação de gênero e o lugar social ocupado pelos indivíduos.<sup>3</sup> Nessa perspectiva, a sexualidade é considerada mais do que uma atividade biológica, orgânica, mas fundamentalmente cultural. Inclui as diversas práticas sexuais, o que é definido por erótico e as identidades sexuais construídas. Dessa maneira, a profusão de comportamentos sociais e sexuais evidencia grande riqueza e diversidade na composição dos femininos e dos masculinos, por isso é necessário “reconhecer a diferença dentro da diferença”.<sup>4</sup>

Isso significa que em diferentes tradições culturais as noções das identidades - homens ou mulheres - são variadas e podem, ou não, estar relacionadas ao aspecto físico.<sup>5</sup> Nas sociedades ocidentais modernas, a orientação sexual é importante parte da definição da identidade de um indivíduo.<sup>6</sup> Mas os atributos que definem o masculino e o feminino não são nem foram sempre idênticos,<sup>7</sup> e os estudos de gênero e de sexualidade têm tecido fortes críticas às concepções essencialistas formuladas nas sociedades ocidentais e permitido analisar o caráter mutável, social, cultural e histórico de ambos. Dessa maneira, a percepção de gênero está intrinsecamente vinculada ao conceito de sexualidade, e esse, ao de gênero.<sup>8</sup>

Assim considerado, a proposta deste texto é refletir sobre a interface entre o aspecto biológico e os fatores sociais, culturais e históricos,

<sup>3</sup> Cf., por exemplo, o livro *Sexualidades romanas*, no qual os autores apresentam variados ângulos da construção da imagem de masculino e de feminino a partir de posturas sexuais das elites romanas do início do Império (HALLETT; SKINNER, 1997). Ver também: MONTSERRAT, 1998; SCHMIDT; VOSS, 2000; BOEHRINGER; CUCHET, 2011; PINTO, 2011.

<sup>4</sup> MATOS, 2009, p. 289.

<sup>5</sup> Há sociedades que constroem o significado de gênero em uma associação direta com o sexo biológico, fato até pouco tempo aceito, sem discussão, em diversas sociedades contemporâneas e ainda fortemente presente em seu imaginário. Sobre diferentes construções culturais entre sexualidade e gênero em sociedades contemporâneas, cf. os instigantes artigos que estão em CAPLAN, 1996.

<sup>6</sup> CAPLAN, 1996, p. 2.

<sup>7</sup> SENA, 1992, p. 31.

<sup>8</sup> SCHMIDT; VOSS, 2000; SKINNER, 1997, p. 25.

considerando as variações nas composições de gênero e de sexualidade na sociedade romana. Buscam-se identificar as tensões existentes entre comportamentos idealizados e os vivenciados e os embates discursivos e de poder formulados para justificar a definição dos papéis sociais para os variados grupos. Para essa reflexão, serão analisadas obras historiográficas contemporâneas sobre o tema, obras literárias do período romano e grafites da Pompeia romana.

### ***1 Masculinidades em construção: o universo aristocrático***

Com o aprofundamento dos estudos sobre a sexualidade, a questão da masculinidade tem sido tema de constantes discussões, e uma ideia que se firmou no campo historiográfico, nos últimos anos, em relação ao comportamento sexual no mundo greco-romano, é que os conceitos de “homossexual” e “heterossexual” são categorias analíticas inapropriadas para compreender a experiência sexual no mundo antigo. Nesse universo, o fato de um “homem” fazer sexo com outro “homem” ou “mulher” não era suficiente para identificar a sua categoria sexual, como ainda é pressuposto pelo senso comum em dias atuais. Longe de fundar uma espécie, o “homossexual”, a relação sexual entre dois homens era considerada uma prática erótica, compatível com o casamento com o sexo oposto, não excludente, pois, da relação com as mulheres.<sup>9</sup> E, embora a ética sexual fosse exigente, complexa e múltipla, não havia um único código regendo o comportamento sexual.

A posição do sujeito como ativo ou passivo é defendido por parte da historiografia como a grande fronteira moral que demarcava os indivíduos e não a preferência hetero ou homossexual. Dentre os estudiosos da Antiguidade, a representação mais frequente é aquela em que o homem aristocrático e cidadão exerce a função ativa, tanto no campo sexual como social. Ou seja, um modelo de virilidade definido pela consonância entre o papel de comando social e de autocontrole emocional e sexual, que garantiria ao aristocrata a ação de penetrar, independente do gênero sexual do penetrado. Se a prática sexual ativa tanto com homens quanto com mulheres era aceita, a justa medida seria

<sup>9</sup> Essa discussão também é presente em dias atuais. Segundo a perspectiva da antropóloga Miriam Grossi, a homossexualidade não é uma condição fixa e sim uma possibilidade erótica para muitos indivíduos, cuja experiência não configura o núcleo de identidade dos sujeitos, mas apenas parte de seu reconhecimento afetivo e social. Cf. GROSSI, 1998.

respeitar a norma social estabelecida para os aristocráticos, que indicava a não penetração de outro cidadão, jovem ou adulto, e de mulheres aristocráticas, casadas, solteiras ou viúvas.<sup>10</sup> A violação a essa regra resultaria no *stuprum*, que não significava uma relação sexual forçada, imposta, como concebida em dias atuais, mas relações ilícitas, que punham em perigo a *pudicitia* do sangue romano.<sup>11</sup>

Indivíduos e a organização social seriam regidos pelo mesmo princípio de vigor e fecundidade. A atuação em uma sociedade guerreira e conquistadora consolidaria uma imagem de virilidade em um sentido pleno, associada à força física, à superioridade bélica, ao caráter e à sexualidade do cidadão romano, como defendem Galán<sup>12</sup> e Robert.<sup>13</sup> Afinada a essa concepção, Cantarella<sup>14</sup> afirma:

Para os romanos a virilidade não era apenas um acontecimento sexual: era uma virtude política. Criados na mais tenra idade na ótica da conquista, ao alcançar a idade adulta os cidadãos romanos deverão dominar o mundo. Como se surpreender, assim sendo as coisas, de terem conservado seu direito de impor a própria vontade a todos, também no campo sexual? Em relação a isso, a regra era “não se deixar submeter”. A sua virilidade, como é justamente dito, era uma “virilidade de estupro”.<sup>15</sup>

Assim sendo, o estatuto jurídico que definiria a condição de livre, liberto e escravo seria imperativo para as delimitações dessas condutas. Veyne afirma que para o romano “ser ativo era ser macho, qualquer que fosse o sexo do parceiro passivo...”,<sup>16</sup> o que o leva a considerar que na sociedade romana a pederastia era considerada um pecado menor, desde

<sup>10</sup> CANTARELLA, 1999; WALTERS, 1997, p. 30.

<sup>11</sup> CANTARELLA, 1991, p. 140-141.

<sup>12</sup> GALÁN, 1996, p. 29.

<sup>13</sup> ROBERT, 1994, p. 131.

<sup>14</sup> CANTARELLA, 1998, p. 122.

<sup>15</sup> *La virilità per i romani non era solo un fatto sessuale: era una virtù politica. Allevati dalla più tenera età nell'ottica della conquista, raggiunta l'età adulta i cittadini romani dovevano dominare il mondo. Come sorprendersi se, così stando le cose, essi ritenevano loro diritto imporre la propria volontà a tutti, anche in campo sessuale? Anche in questo, la regola era "non farsi sottomettere". La loro virilità, com'è stato giustamente detto, era una "virilità di stupro".* (Tradução de minha autoria). Aqui é importante destacar que Cantarella considera que tal prática tenha sido pertinente no III a.C., mas com significado alterado no início do Império, como apresentado em páginas seguintes deste texto.

<sup>16</sup> VEYNE, 1990, p. 197.

que fosse a relação ativa de um homem livre com um escravo ou um homem de baixa condição ou mesmo com um prostituto, como considera Cantarella.<sup>17</sup> Galán<sup>18</sup> e Quignard<sup>19</sup> ponderam que para escravos e libertos a obrigação era satisfazer qualquer desejo de seu senhor, inclusive o sexual, situação que não se constituiria em desonra para eles. Tais afirmações apoiam-se na ideia apresentada por Sêneca no séc. I d.C.: “*Impudicitia in ingenuo crimen est, in servo necessitas, in liberti officium*”<sup>20</sup>

É a partir desse prisma do comportamento social ativo que é concebida a atividade sexual do *ingenuus*, isto é, do homem livre por nascimento e cidadão romano.<sup>21</sup> Embora o vocábulo latino *ingenuus* seja uma menção geral a todos os que possuíam a cidadania romana, pode-se considerar a frase desse aristocrata romano como uma expressão do grupo a que pertencia, com uma preocupação em definir os comportamentos que seriam legítimos aos seus membros. Assim, não seria inoportuno considerar que, sob o prisma aristocrático, a passividade sexual e o sentido a ela atribuído como a falta de virilidade, de autodomínio e de virtude social fossem considerados como uma condição “natural” àqueles que não pertencessem às elites. E é essa a conotação reproduzida por grande parte dos autores que estuda a questão amorosa.

Outra perspectiva historiográfica desenvolvida em fins da década de 1990, embora também baseada em fontes literárias aristocráticas, enaltece o aspecto discursivo efetuado por determinados grupos aristocráticos,<sup>22</sup> perceptíveis na literatura, que configura uma imagem idealizada do *ingenuus* como um homem ativo, social e sexualmente, com propósitos políticos.<sup>23</sup>

<sup>17</sup> CANTARELLA, 1991, p. 136.

<sup>18</sup> GALÁN, 1996, p. 29.

<sup>19</sup> QUIGNARD, 1994, p. 18.

<sup>20</sup> A passividade sexual é crime para o livre, necessidade para o servo e dever para o liberti (*Des Controverses*, IV, 10).

<sup>21</sup> Lembremos que muitas pessoas eram livres, mas não possuíam a cidadania romana, estendida a eles somente no séc. III d.C. Cf. TREGGIARI, s.d., p. 91.

<sup>22</sup> As análises focalizadas na construção discursiva sobre a sexualidade trazem novas perspectivas, como o cuidado em traçar os contornos de cada elite de que esteja se falando e das nuances políticas e sociais de seu discurso, mas ainda estão por ser investigados outros parâmetros constituídos por e para os demais grupos sociais, “subalternos” ou não. Afinal, como definir a imposição sexual como insígnia de poder e domínio para aqueles aristocráticos que, de uma maneira ou outra, também tiveram que se submeter ao domínio de Roma?

<sup>23</sup> HALLETT; SKINNER, 1997.



Integridade física e autodomínio (controle sobre a paixão e a volúpia) resultariam no comando que esse 'homem' exerceria sobre a sociedade: mulheres, libertos e escravos. O vocábulo latino *uir* caracterizaria um aristocrático como homem em sua plenitude, diferente de outros termos usados para apresentar indivíduos do mesmo sexo, mas de idades e categorias sociais diferenciadas como, por exemplo, *puer* ou *juvenis* para os filhos da aristocracia ainda menores e *homines* ou *puer* para adultos escravos, libertos, não cidadãos e mesmo cidadãos de classes mais baixas.<sup>24</sup>

Nesse comportamento sexual idealizado por essa elite romana, haveria uma “escala de humilhação”: ser penetrado na vagina (*fitui*), o que punha todas as mulheres em condição inferior; ser penetrado pelo ânus (*cinaedus/pathicus* = masc. e fem.); e receber o pênis em suas bocas (*irrumare/fellare* = masc. e fem.), sendo essa a mais humilhante e vexatória das três situações.<sup>25</sup> Dessa maneira, eram passivos todos aqueles que não tivessem em suas mãos o seu controle pessoal e social.

Esse conjunto de normas deixa claro que não seria o aspecto físico o definidor do conceito de homem para essa elite, mas um conjunto de pré-requisitos estabelecido para destacá-lo dos demais. A idealização desse padrão de atividade sexual estaria intrinsecamente atrelada a uma projeção de prática social que lhe atribuía o comando e a manutenção da ordem, bem como a conquista, o domínio e a autoridade sobre os outros indivíduos e povos. Assim considerado, a imagem de virilidade do aristocrático romano, associada à força física, à superioridade bélica, ao caráter e à sexualidade, fazia parte de uma construção ideológica e de poder sobre “os subalternos”, com a finalidade de justificar, aos pares e à sociedade, o seu lugar social.

Esse perfil idealizado por e para a “elite de Roma”, mais do que uma denominação geográfica, significaria a composição de uma identidade de classe e cultura.<sup>26</sup> Tratar-se-ia de um discurso com a finalidade de representar, publicamente, o pensamento dessa elite, o que não significava que todos, em sua vida cotidiana e familiar, acatassem e respeitassem tais ideias, mas era o que assinavam em termos públicos.

Exemplos de que esse modelo de prática sexual e social era burlado

<sup>24</sup> WALTERS, 1997, p. 30.

<sup>25</sup> PARKER, 1997, p. 51.

<sup>26</sup> WALTERS, 1997, p. 29.

são perceptíveis em diversas referências antigas. O primeiro deles é a *Lex Scatinia*, criada em 227 a.C. com o objetivo de punir com a morte todo aquele que submetesse um cidadão ao estupro violento. No final da República e início do Principado, a lei era aplicada apenas nos casos de tentativas e/ou estupro de rapazes livres (*stupro cum pueri*), incidindo sobre o adulto responsável pelo estupro e sobre o cidadão romano que assumisse o papel passivo. Em ambos, a penalidade era o pagamento de dez mil sestércios, o que leva Eva Cantarella a afirmar que a *Lex Scatinia* “no era absolutamente respeitada”.<sup>27</sup>

Outro exemplo significativo do desrespeito a uma restrita prática sexual ativa do aristocrata romano é a passagem de Suetônio sobre Júlio César, que evidencia o hiato entre aquilo que era idealizado e verdadeiramente efetivado: “Júlio César era mulher de todo homem e homem de toda mulher”.<sup>28</sup> O mesmo diz o autor a respeito de Augusto: “Vês como o efeminado manobra o anel com o dedo?”.<sup>29</sup> Apesar do tom jocoso de Suetônio a Júlio César e a Augusto, ambos ocuparam os mais altos cargos da política republicana e imperial romana.

Esses exemplos não são inusitados. A literatura do período apresenta frequentes menções a respeito do comportamento sexual passivo da aristocracia romana e, embora com exageros característicos do estilo literário, parece descrever uma prática corrente no final da República e início do Império.<sup>30</sup>

Para Cantarella, a relação homoerótica não se apresenta, nesse momento, como prerrogativa de poucos desviados, mas como prática comum e coletiva.<sup>31</sup> Enfatiza, ainda, que os exemplos de Júlio César e de

<sup>27</sup> CANTARELLA, 1991, p. 162. Segundo Cantarella, no início da lei, era punido com morte todo aquele que submetesse ao estupro violento um cidadão. A repressão à prática homossexual será retomada gradativamente a partir do séc. III d.C., mas naquele momento já ampliada para qualquer tipo de relação pederástica (CANTARELLA, 1991, p. 142 e 187).

<sup>28</sup> *Omnium mulierum uirum et omnium uirorum mulierem* (*De vita duodecim Caesarum*, I, 1, 52).

<sup>29</sup> *Videsne, ut cinaedus orbem digiti temperat?* – *De vita duodecim Caesarum*, I, 2, 68 (SUETONIO, 1999). Segundo Cantarella, a lista de imperadores que possuíam comportamentos sexuais que não correspondiam aos cânones da antiga moral poderia ser praticamente sem limites. Cf. CANTARELLA, 1999, p. 208.

<sup>30</sup> Catullo – Poesias, capítulos 15, 30, 80, 81; Ovídio: Obras – Os Amores I. Cf. também menção a outros autores feita por Cantarella, 1991, p. 202 a 212.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 210.

Augusto comprovam a possibilidade de ser homem mesmo para aqueles que se submetiam sexualmente, como cantava a multidão no triunfo de César à Gália:

*Ahora es César el que ha sometido la Galia, el que triunfa: no Nicomedes, que ha sometido a César. Los soldados, entonces, no se burlaban de César; se burlaban del Rey de Bitinia, poniendo en evidencia que haber hecho de marido de César no le había dado la gloria; era César el verdadero hombre.*<sup>32</sup>

Ou mesmo na frase de Suetônio sobre Augusto, reinterpretada pela autora como: “Vês o efeminado que maneja **o mundo** com o dedo?”.<sup>33</sup> Essa releitura permite a Cantarella afirmar que, apesar dos risos e das referências desonrosas, também um aristocrático homossexual passivo poderia ser homem, mesmo que não fosse César ou Augusto. Isso porque, como soldados, simbolizavam a virilidade revelada na força física, na coragem, na superioridade bélica e no domínio, qualidades imprescindíveis da masculinidade romana.<sup>34</sup>

Mas qual sentido poderia adquirir a prática sexual passiva entre aqueles que viviam distantes dos campos de batalhas? A seguir, analisaremos essa questão a partir dos escritos populares da Pompeia romana.

## **2 Masculinidades em construção: o universo popular**

Como visto, as fontes escritas são indispensáveis para compreendermos aspectos dos ideais de masculinidade da elite romana. Por outro lado, também expressam argumentos e pontos de vista que induziram os estudiosos modernos à produção de uma visão bastante negativa a respeito das camadas populares. Por isso, as redefinições apresentadas por Cantarella, Walters e Parker são importantes para identificarmos a produção idealizada e enviesada desses discursos e a possibilidade de uma dinâmica social muito mais complexa. Pretendemos, neste item, analisar conotações sobre o amor entre iguais presentes em referências escritas por pessoas comuns de Pompeia, na busca de ampliarmos a discussão do tema considerando conotações

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p. 211. Releitura de Cantarella da passagem de Suetônio, *Div. Iul.*, 49.

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 205.

<sup>34</sup> *Idem, ibidem*, p. 205 e 211.

presentes em outros documentos que não aristocráticos. Para isso, iniciamos, apresentando o universo pompeiano e a escrita popular, denominada por grafites.

A *Colonia Cornelia Veneria Pompeiorum* foi integrada ao domínio romano no ano de 80 a.C. sob a proteção da deusa Vênus, a deusa do amor, e os populares de Pompeia muito escreveram sobre o “amor” em suas paredes. Nelas, deixaram as suas declarações e saudações amorosas; exprimiram súplicas, galanteios, lamentos e querelas entre os amantes e os seus rivais; manifestaram ciúmes, injúrias e fizeram menções de práticas sexuais.

O tema amoroso fazia parte das preocupações cotidianas desses “grafiteiros”, e é por meio de suas referências sexo-afetivas que se encontram menções do amor vivido no ambiente masculino. No vocabulário latino, termos como *amor*, *affectus*, *dilectio*, *caritas* e *eros* possuem significados que se interseccionam entre amizade, afeição, amor, paixão, desejo e ternura, representando “amor por um amigo”, “amor por um namorado”, “amor como desejo sexual” ou “amor como um ato de solidariedade”. Desse conjunto de significados, pode-se inferir, segundo critérios atuais, a complexidade dos significados que envolvem a palavra “amor”, aplicada tanto às emoções quanto à vida sexual ou ao desejo puramente sexual, e isso faz com que haja diversas possibilidades de interpretação dessas inscrições parietais.

Esses grafites são registros escritos em paredes, compostos, em sua maioria, por frases ou textos breves, realizados de próprio punho por pessoas do povo – escravos, libertos e livres pobres, sobre os mais variados assuntos.<sup>35</sup> Abaixo, apresentamos alguns deles relacionados a atividades sexo-afetivas do universo masculino, nos quais há indicações dos nomes dos “amados”:

*Hectice pupe, vale Mercator tibi dicit.*<sup>36</sup>

Hético, pequeno meu, Mercato te deixa a tua saudação.<sup>37</sup>

*Sabine calos, Hermeros te amat.*<sup>38</sup>

Belo Sabino, Hermero te ama.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> DELLA CORTE, 1954; FUNARI, 2003; FEITOSA, 2005.

<sup>36</sup> CIL, IV, 4485.

<sup>37</sup> Sigo o sentido sugerido por VARONE, 1994, p. 123, diferente daquele proposto por Cartelle, n. 74, p. 116: “*Hermoso Hético, Mercator te dice adiós*”.

<sup>38</sup> CIL, IV, 1256.

<sup>39</sup> Semelhante à tradução de CARTELLE, 1981, p. 118, n. 82. Sentido parecido em VARONE, 1994, p. 123.

*Hysocryse puer Natalis verpa te salutat.*<sup>40</sup>  
Jovem Hisócriso, o falo de Natális te saúda.<sup>41</sup>

*Caesius fidelis amat M(ecoue Nucerin?).*<sup>42</sup>  
Cesio Fedele ama o nocerino Mecone.<sup>43</sup>

Outros grafites mostram práticas diversas disponibilizadas por prostitutos a serviço do prazer pago:

*Felix felat as I.*<sup>44</sup>  
Felix chupa por um ás;

*Mentula V hs (quinque sestertii?).*<sup>45</sup>  
Chupa por cinco sestércios;

*Menander*  
*Bellis moribus*  
*Aeris ass II.*<sup>46</sup>  
Menandro, de complacentes maneiras. Dois asses de bronze.<sup>47</sup>

Há, ainda, referências a essas atividades sem menções a preços, portanto, não apenas como uma atividade financeira. Grafado em uma das paredes de Pompeia, o grafite CIL, IV, 1441:

*Me Me*  
*Mentulam*  
*Linge*

é interpretado por Cartelle como “A mim, a mim, me chupa o pau”.<sup>48</sup>

<sup>40</sup> CIL, IV, 1655.

<sup>41</sup> Aqui sigo a interpretação de Pedro Paulo Funari.<sup>39</sup> Sentido diferente é apresentado por Cartelle “*Isocrise, muchacho, Natal, tu méntula, te manda saludos*”. (CARTELLE, 1981, p. 117, n. 76).

<sup>42</sup> CIL, IV, 1812.

<sup>43</sup> Tradução de VARONE, 1994, p. 127.

<sup>44</sup> CIL, IV, 5408.

<sup>45</sup> CIL, IV, 8483. Nota-se que as letras entre parênteses não estão no original e são baseadas em palavras com grafias aproximadas a outras contidas no *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL, IV), ou ainda em sugestões dos estudiosos. Toda a pontuação adotada também é feita a partir de critérios atuais, uma vez que se constata, na escrita corrida e sem intervalos, contida no texto original, ausência de qualquer marca de pontuação. Isso significa que a própria transcrição dos grafites é influenciada pela interpretação sugerida pelos paleógrafos, e esse é um primeiro aspecto a ser relevado no trato desse tipo de fonte.

<sup>46</sup> CIL, IV, 4024.

<sup>47</sup> Tradução proposta por CARTELLE, 1981, p. 109, n. 44.

<sup>48</sup> CARTELLE, 1981, p. 114, n. 65.

Essa conotação indica a prática da felação (*irrumare*), mas na condição ativa de penetrar a boca com o pênis (*irrumator*), e não de recebê-lo, cujo ato é revelado por meio das expressões *irrumari/fellari* e, mais especificamente, quando realizado por um homem (*fellator*) ou por uma mulher (*fellatrix*). Entretanto, sugere Cartelle que *me me* pode também significar *mentulam*, o que torna possível outra interpretação para essa inscrição: “Pau, pau / Pau / Chupa”, que revela o ato de receber na boca (*fellator*). Nesse mesmo sentido, estão os grafites:

*Cenialis fel(l)ator*.<sup>49</sup>  
Ceniale, chupador.

*Martialis fellas Proculum*.<sup>50</sup>  
Marcial chupa a Próculo.

*Secundus fel(l)ator rarus*.<sup>51</sup>  
Secundo, excelente chupador.

Nas inscrições 4547 e 4548, encontramos uma seqüência interessante entre as duas atividades:

*Fel(l)ator*.<sup>52</sup>  
Chupador.

*Ir(r)umo*.<sup>53</sup>  
Meto na boca.

que poderia ser uma brincadeira entre duas situações que estão próximas, mas muito distintas entre si: o ato de receber na boca e o de colocar nela. É necessária atenção com essa segunda inscrição, uma vez que a diferença de grafia é tênue e pode induzir ao erro, mas o verbo *irrumare* indica meter na boca *de alguém* e não o contrário.<sup>54</sup>

Outro grupo de inscrições apresenta os seguintes dizeres:

*Eliu cined*  
*Nua*  
*Eliunaleas*.<sup>55</sup>  
Elio, efeminado. Elio, adeus.

<sup>49</sup> CIL, IV, 1666.

<sup>50</sup> CIL, IV, 8841.

<sup>51</sup> CIL, IV, 9027.

<sup>52</sup> CIL, IV, 4548.

<sup>53</sup> CIL, IV, 4547.

<sup>54</sup> FERREIRA, s.d., p. 639.

<sup>55</sup> CIL, IV, 5268.

*Julius cinaedus.*<sup>56</sup>  
Julio, efeminado.

*Eros cinedae.*<sup>57</sup>  
Eros efeminado.

Não é possível saber ao certo se tais incrições fazem referências literais a essa atividade sexual ou se são menções desonrosas e ofensivas direcionadas a Elio, Júlio e a Eros. De acordo com Della Corte<sup>58</sup> e Cartelle,<sup>59</sup> esses comentários eram injuriosos, e para Varone, a maior parte dessas referências tinha o desejo de pôr na berlinda as pessoas citadas.<sup>60</sup>

O sentido de efeminado também não deve ter uma conotação imediata com o pressuposto em dias atuais, ou seja, um homem com gestos mais delicados e trejeitos que seriam referências femininas e não masculinas.

Dessa maneira, também as frases:

*Trebonius eycini ceuentinabiliter*  
*Arrurabeiter.*<sup>61</sup>  
Trebonio saúda a Euque à maneira dos maricas e feladores.<sup>62</sup>

*Amandus cunn linget.*<sup>63</sup>  
Amando pratica a cunilingua.

*Cosmus Equitae Magnus cinaedus et fellator*  
*Esurisanertis mari.*<sup>64</sup>  
Cosmo, filho de Equícia, grande invertido e chupador, és um perna aberta.<sup>65</sup>

*Quintio hic futuit ceuentes*<sup>66</sup> *et uidit qui doluit.*<sup>67</sup>  
Quinto aqui fodeu a uns invertidos e sofreu quem teve que ver.<sup>68</sup>

<sup>56</sup> CIL, IV, 4201.

<sup>57</sup> CIL, IV, 4602.

<sup>58</sup> DELLA CORTE, 1954, p. 84.

<sup>59</sup> CARTELLE, 1981, p. 139.

<sup>60</sup> VARONE, 1994, p. 126.

<sup>61</sup> CIL, IV, 4126.

<sup>62</sup> Tradução proposta por CARTELLE, 1981, p. 136, n. 145.

<sup>63</sup> CIL, IV, 1255.

<sup>64</sup> CIL, IV, 1825.

<sup>65</sup> Como sugere CARTELLE, 1981, p. 139, n. 154.

<sup>66</sup> *Ceues*: que move as nádegas. Fazer festa como um cãozinho (FERREIRA, s.d., p. 219). Seguimos o sentido de “uns invertidos” sugerido por CARTELLE, 1981, p. 131, n. 126.

<sup>67</sup> CIL, IV, 4977.

<sup>68</sup> Para Cartelle: “*Quincio jodió aquí a unos invertidos y lo vio quien tuvo que aguantarlo*” (CARTELLE, 1981, p. 131, n. 126).

são considerados, por si só, atos “invertidos” e negativos em homens, mesmo que esses não possuíssem gestos e comportamentos considerados próprios de mulheres.

Pode ser essa a situação vivenciada pelo candidato à edilidade Lúcio Albúcio Celso, em um dos pleitos eletivos de Pompeia:

*L. Albuicium Celsum aedilem a. v. f.*

*Vicini rogant.*<sup>69</sup>

Lúcio Albúcio Celso para edil.

Os vizinhos rogam.

*Lucio Albuicio Felato(ri).*<sup>70</sup>

Lúcio Albúcio chupa.

Injúria ou prática efetiva? Como no caso de Júlio César, a constatação do ato ou o sentido negativo a ele atribuído parecem não ter sido impeditivos para Albúcio pleitear a vaga a cargo eletivo. Situação semelhante é apresentada no grafite abaixo, cujo autor “denuncia” uma relação de afetividade entre edis pompeianos:

*M. Cerrinium aed alter amat alter*

*amatur ego fastidiqui fastidit amat.*<sup>71</sup>

Um dos edis ama a M. Cerrinium,

O outro é o seu amor, e isso me causa repugnância.

(Talvez escrito por outra mão): aquele que desdenha ama.<sup>72</sup>

Esse grafite é bastante pertinente para pensarmos em uma situação que parece ser a mais comum na sociedade romana do final da República e início do Império: o conflito entre o comportamento moral idealizado, que prescrevia a repugnância à passividade masculina, e aquele praticado e tolerado pelo amor. Nesse momento da história romana, a tolerância sobrepunha-se a aversão.

<sup>69</sup> CIL, IV, 7048.

<sup>70</sup> CIL, IV, 4156.

<sup>71</sup> CIL, IV, 346.

<sup>72</sup> Tradução próxima a de Cartelle (CARTELLE, 1981, p. 102, n. 16), com início diverso daquele sugerido por Varone: “(Votate) Marco Cerrinio all’edilità. C’è chi (lo) ama e chi (ne) è Amato, io non l’ho mai potuto soffrire. Chi disdegna, ama” (VARONE, 1994, p. 49).



### 3 Finalizando

Vivemos dias de reflexões sobre os paradigmas construídos em tempos modernos a respeito da sexualidade e de gênero, e a leitura de fontes diversas, dentre elas a arqueológica, tem possibilitado questionar as idealizações apresentadas por e para as elites, em documentos aristocráticos, como comportamentos legítimos e aceitos pela sociedade, mesmo entre os aristocráticos.

Os grafites, embora fragmentados e dispersos pelas paredes da cidade e aqui analisados em pequeno número, nos permitem fazer um vínculo com as considerações de Cantarella de ser a prática homossexual comum entre os diferentes estratos sociais. Assim, passividade ou atividade não seriam o grande divisor entre ser homem ou não no final da República e início do Império. O que marcaria, então, a diferença entre eles? Se o “Homem” aristocrático romano poderia ser definido pela autoridade, força e domínio advindos de prática militar e menos por sua atividade sexual ativa, como demonstrou a tolerância social à passividade sexual, visto acima, essa premissa não pode ser aplicada àqueles que estavam distantes dos campos de batalhas ou foram neles conquistados. Caberia aos populares, dessa maneira, aceitar a sua incontestada passividade sexual e social?

Mesmo não sendo um soldado, o espírito de coragem e de destemor também pode ser notado no universo popular, como indicado, por exemplo, na atuação dos gladiadores, cujo desprezo pela morte foi destacado por Sêneca como elemento pedagógico para o soldado romano, e uma virtude essencial na formação do *ethos* de um guerreiro.<sup>73</sup> Dessa maneira, assumir os designios da vida e da exploração com coragem e espírito guerreiro poderia ser diferencial de um homem também no meio popular e, portanto, símbolo de virilidade mais importante do que aquele definido pelo lugar ocupado na relação sexual.

Nesse sentido, aceitar a tese de que o papel passivo ou o ativo não seria o grande divisor entre ser homem ou não torna ainda mais forte a proposta de Funari sobre o significado apotropaico das referências fálicas, uma vez que a masculinidade não estaria estritamente ligada à ação de penetrar, de ser o ativo na relação sexual.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> SÊNeca, *Sobre a brevidade da vida*, em especial no capítulo 13. Sobre isso, cf. FEITOSA; GARRAFFONI, 2010.

<sup>74</sup> FUNARI, 2003.

Dessa maneira, as análises de gênero e de sexualidade mostram-se importantes para identificar as tensões entre os comportamentos idealizados e aqueles vivenciados na sociedade romana do final da República e os embates discursivos nas definições de masculinidade, propostas para aristocráticos e populares. Por fim, os estudos de gênero e sexualidade contribuem para um novo olhar sobre as fontes literárias e arqueológicas e nos aproximam da sociedade romana dinâmica e plural, na qual as mudanças são acompanhadas de resistências, mas também de novos pensamentos e atitudes.

#### **4 Agradecimentos**

Agradeço o convite do prof. Anderson Martins Esteves para que eu participasse deste projeto; a Renata Senna Garraffoni, Margareth Rago, Renato Pinto e Pedro Paulo Funari, pelas reflexões e sugestões a este texto. As ideias aqui apresentadas são de minha responsabilidade.

#### **Referências**

##### 1 Textos Antigos

**Corpus inscriptionum latinarum**, uolumen quartum (CIL, IV):

DELLA CORTE, M. **Inscriptiones pompeianae parietariae et vasorum fictilium**: supp. pars III, fasc. 1-4. Berlin: Akademie Verlag, 1952; 1955; 1963; 1970.

MAU, A.; ZANGEMEISTER, C. **Inscriptionum parietiarum pompeianarum**: supp. pars II. Berlin: Akademie Verlag, 1909.

ZANGEMEISTER, C. **Tabulae ceratae Pompeis repertae**, supp. pars I. Berlin: Akademie Verlag, 1898.

ZANGEMEISTER, C.; SCHOENE, R. **Inscriptiones parietariae pompeianae, herculanenses, stabianae**. Berlin: Akademie der Wissenschaften, 1871.

CATULO. **Poesias**. Tradução Agostinho da Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933. Edição bilingue: latim e português.

OVÍDIO. **Obras**: os fastos; os amores; a arte de amar. 2. ed. Tradução Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 1945.

SENECA. **Des Controverses**. Paris: Garnier Frères, 1932.

SUETONIO. C.T. **De vita duodecim Caesarum libri VIII**. 11. ed. Tradução Felice Dessì. Milano: Bur, 1999.

## 2 Textos Modernos

BOEHRINGER, S.; CUCHET, V.S. **Hommes et femmes dans l'antiquité grecque et romaine; Le genre: méthode et documents**. Paris: Armand Colin, 2011.

CANTARELLA, E. **Según la natura: la bisexualidad en el mundo antiguo**. Tradução María del Mar L. Garcia. Madrid: Akal, 1991.

\_\_\_\_\_. **Passato prossimo: donne romane da Tacita a Sulpicia**. Milano: Feltrinelli, 1998.

\_\_\_\_\_. **Pompei: i volti dell'amore**. Milano: Mondadori, 1999.

CAPLAN, P. (Ed.). **The Cultural Construction of Sexuality**. 7. ed. London: Routledge, 1996.

CARTELLE, E.M. **Priapeos; Grafitos amorios pompeyanos; La valada de la fiesta de Venus; El concúbito de Marte y Venus; Centón nupcial**. S.l.: Gredos, 1981.

DELLA CORTE, M. **Case ed abitanti di Pompei**. Roma: L'Erma, 1954.

FEITOSA, L.C. **Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompeia**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FEITOSA, L.C.; GARRAFFONI, R.S. Dignitas e infamia: repensando masculinidades marginadas en el inicio del principado. **Studia Historica: Historia Antigua**, Salamanca, v. 28, pp. 57-73, 2010.

FEITOSA, L.C.; RAGO, M. Somos tão antigos quanto modernos?: sexualidade e gênero na antiguidade e na modernidade. In: RAGO, Margareth L; FUNARI, Pedro Paulo A. (Org.). **Subjetividades antigas e modernas**. São Paulo: Annablume, 2008.

FERREIRA, A.G. **Dicionário de latim-português**. Porto: Porto Editora, s.d.

FUNARI, P.P.A. **A vida cotidiana na Roma antiga**. São Paulo: Annablume, 2003.

\_\_\_\_\_. Falos e relações sexuais: representações para além da "natureza". In: FUNARI, P.P.S.; FEITOSA, L.C.; SILVA, G.J. **Amor, desejo e poder na antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: EdUnicamp, 2003.

GALÁN, J.E. **La vida amorosa en Roma**. Madrid: Temas de Hoy, 1996.

GROSSI, M.P. **Identidade de gênero e sexualidade**. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1998.

GROSSI, M.P. Masculinidades: uma revisão teórica. **Antropologia em**

**Primeira Mão**, n. 75, 2004. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~antropos/75.%20grossi.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

HALLETT, J.P.; SKINNER, M.B. (Ed.). **Roman Sexualities**. New Jersey: Princeton, 1997.

MATOS, M.I. História das mulheres e gênero: usos e perspectivas. In: PISCITELLI, A. et al. (Org.). **Olhares Feministas**. Brasília: Ministério da Educação, 2009.

MONTSERRAT, D. Reading Gender in the Roman World. In: HUSKINSON, J. (Ed.). **Experiencing Rome: Culture, Identity and Power in the Roman Empire**. Oxford: Routledge, 1998.

PARKER, H.N. The Teratogenic Grid. In: HALLETT, J.P.; SKINNER, M.B. (Ed.). **Roman Sexualities**. New Jersey: Princeton, 1997.

PINTO, R. **Dois rainhas, um príncipe e um eunuco**: gênero, sexualidade e as ideologias do masculino e do feminino nos estudos sobre a Bretanha romana. 2011. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas 2011.

ROBERT, J.N. **I piacere a Roma**. Milano: Rizzoli, 1994.

SCHMIDT, R.A.; VOSS, B.L. **Archaeologies of Sexuality**. London: Routledge, 2000.

SENA, J. **Amor e outros verbetes**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

SKINNER, M. Introduction. In: HALLETT, J.P.; SKINNER, M.B. (Ed.). **Roman Sexualities**. New Jersey: Princeton, 1997.

TREGGIARI, S. Ideals and Practicalities in Matchmaking in Ancient Rome. In: KERTZER, D.I.; SALLER, R.P. (Ed.). **The Family in Italy**. New Haven; London: Yale University, s.d.

VARONE, A. **Erotica pompeiana**: iscrizioni d'amore sui muri di Pompei. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1994.

VEYNE, P. (Org.). O império romano. In: ARIÈS, F., DUBY, G. (Org.). **História da vida privada**: do império romano ao ano mil. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. v. 1.

WALTERS, J. Invading the Roman Body: Manliness and Impenetrability in Roman Thought. In: HALLETT, J.P.; SKINNER, M.B. (Ed.). **Roman Sexualities**. New Jersey: Princeton, 1997.

## O homoerotismo e o tema do *magister amoris* na lírica augustana: a *Ars amandi* de Tibulo

Ana Lúcia Silveira Cerqueira<sup>1</sup>

Sócrates: [...] Mas a um homem inclinado à paixão não fica bem esquecer-se de que todos os que estão na flor da idade de uma maneira ou de outra picam e abalam aqueles que gostam de jovens e são dados a paixões, pois lhe parecem dignos de suas preocupações e da sua ternura. Ou não é assim que vos comportais com os rapazes formosos? Um será honrado por vós, apelidando-o de gracioso, por ter nariz achatado, do que for de nariz aquilino, afirmareis que é régio, e que está na mais perfeita proporção aquele que tiver um nariz intermédio, e, dos de tez escura, direis que são viris, e, dos de pele branca, que são filhos dos deuses. E os de “tez de mel” – com esse qualificativo, julgais que são criação de alguém que não fosse um amante, que com nomes meigos e lindos facilmente desculpava a palidez, se aparecesse na face do jovem?<sup>2</sup>

O TEMA DO *mestre do amor* não era desconhecido da poesia grega.

Em Roma, os poetas como Catulo, Tibulo, Propércio e Ovídio acusam a presença desse *tópos* em suas poesias. Ovídio chegou a compor e publicar um tratado de amor, conhecido sob o nome de *Arte de amar* (*Ars amatoria*). No primeiro verso dessa obra, chama-lhe de *artem... amandi*, nos *Amores*<sup>3</sup> fala de *artes teneri... amoris* e muitas vezes usa simplesmente a forma *ars*.

<sup>1</sup> Professora de Língua e Literaturas Latinas da Universidade Federal Fluminense (UFF).

<sup>2</sup> PLATÃO, 1993, p. 253-254.

<sup>3</sup> *Amores* II, 18, 19.

Cartault em *La poésie latine*, a propósito do termo *ars*, assim sublinha:

[...] *c'est le terme dont on désignant les traités techniques, par exemple de grammaire ou de rhétorique: il était spirituel del' appliquer à une matière qui n'en comportait pas la sécheresse et la rigueur.*<sup>4</sup>

Tibulo alude à temática do *magister amoris* em vários passos de suas elegias do primeiro livro, tais como: 2, 4, 6 e 8.

Na I.2, aparece não um *magister*, mas uma *magistra amoris* – a deusa Vênus, que ensina os amores furtivos:

*illa docet molli furtim derepere lecto,  
illa pedem nullo ponere posse sono,  
illa uiro coram nutus conferre loquaces  
blandaque compositis abdere uerba notis;  
nec docet hoc omnes, sed quos nec inertia tardat  
nec uetat obscura sugere nocte timor.*<sup>5</sup>

Na elegia I.6, o poeta apresenta-se como o próprio *magister amoris* de Délia. Ele ensinou a essa *puella* enganar os guardas e agora se vê preso na sua própria armadilha, pois a jovem usa dos inúmeros truques ensinados para traí-lo (v. 9-14). O poeta também ensina ao companheiro de Délia truques para que ele também não seja traído (v. 15-22): ele não deve deixar que ela se envolva com jovens em longas conversas, nem estar à mesa com o seio descoberto, nem fazer sinais com a cabeça que possa iludir, ou fazer traços e desenhar sinais sobre o tampo da mesa com o dedo imerso no vinho.

Na elegia I.8, o poeta revela que conhece os preceitos amorosos graças aos ensinamentos de Vênus (v. 5-6). Por esse fato, ele está tão consciente da traição de Márato (v. 7-16) e de que a paixão do *puer* por Fóloe se deve sobretudo ao fato de ter acariciado o corpo da *puella* (v. 25-26).

É necessário que recordemos, aqui, que o amor homossexual na Grécia era admitido entre um homem mais velho (*erastés*) e um jovem ainda sem barba (*erômenos*).

<sup>4</sup> CARTAULT, 1992, p. 116.

<sup>5</sup> V. 19-24. “Ela ensina a esgueirar-se furtivamente da cama macia, a saber como apoiar o pé sem qualquer ruído e dirigir eloquentes sinais de cabeça na presença do próprio marido/e a esconder palavras carinhosas sob sinais combinados; isso ela não ensina a todos, mas àqueles que a preguiça não retém e que o receio não impede de se levantarem em noite escura” (tradução nossa).

Em Roma, o *erômenos* tinha que ser um escravo de sangue diferente do *erastês*.

A criação do escravo Márato em Tibulo obedece a esse modelo de relação: o escravo (*puer delicatus*), de origem oriental, é amado pelo poeta. Mas, como *erômenos*, ele pode amar também uma mulher (Fóloe).

Nessa elegia, o poeta é o *praeceptor amoris* de Fóloe (v. 27-52 e 69-78): ela não deve ser esquiva para com Márato, e, sim, para com os velhos – não ser venal, ser amorosa, ter em mente a importância da juventude no processo amoroso e a consciência de que o orgulho gera o ódio dos deuses.

Na elegia I.4, Tibulo se revela mais original quando enfoca o uso da temática do *magister amoris* e do homoerotismo ao tratar da conquista dos *pueri delicati*. Essa elegia difere das outras produções literárias em que aparece o deus Priapo, não só pelo atributo conferido a esse deus, mas também porque essa elegia é estruturada em forma de um diálogo entre o poeta (v. 1-6) e o deus (v. 9-72). Segue-se ao diálogo um apelo do poeta para que os amantes rejeitados o celebrem como mestre (v. 75-80). A elegia finaliza com um solilóquio (v. 81-84), onde o poeta extravasa a dor de sua paixão pelo *puer*.

Antes de iniciarmos a análise do diálogo entre Priapo e o poeta, é interessante lembrar que, entre os *poetae noui*, o deus Priapo foi um tema literário muito em voga. Certos escritores chegaram a ter, em seu jardim, uma estátua do deus,<sup>6</sup> como Valério Catulo, Mecenas e Messala. Horácio, na sátira I.8, mostra Priapo, referindo-se às feitiçarias de Canídia e Sagana. Há uma coleção, elaborada durante o reinado de Augusto, composta de oitenta poemas dedicados a esse deus sob o nome de *Priapea*. Donato e Sérvio atribuem três *Priapea* a Virgílio, que fazem parte dos poemas menores, incluídos nas obras completas do poeta mantuano. Na elegia I.1, Tibulo apresenta Priapo como um espantalho (v. 17-18),<sup>7</sup> mas nessa elegia I.4 o deus tem os atributos de um verdadeiro sedutor e conselheiro dos apaixonados abandonados.

Essa elegia tibuliana apresenta elementos que estão presentes em dois textos de Calímaco: o fr. 114 Pf. dos *Aitia* – um diálogo entre o deus Apolo, (ou sua estátua) e uma pessoa desconhecida – e o fr. 199 Pf.

<sup>6</sup> Cf. LUCK, 1969, p. 92-93.

<sup>7</sup> Cf. Horácio, sátira I.8. Nessa sátira, o narrador é Priapo, que como guardião de um jardim, que, antes, fora um cemitério, narra as atividades malélicas de suas feitiçarias (Sagana e Canídia), ao recolherem, do lugar, ossos e ervas.

dos *Iambi*, em que uma estátua de Hermes é enviada por um amante de um belo rapaz.

Há um número relativo de epigramas gregos que acusam a temática da estátua de Priapo que fala. Esses epigramas aparecem no início do livro x da *Antologia palatina*.

Para alguns estudiosos, não é assim descabível a afirmativa de que o tema do amor homossexual, a estrutura dialogada e a estória de uma estátua que fala são recursos helenísticos, usados por Tibulo nessa elegia.

Nos vv. 3-6 dessa elegia I.4, o poeta descreve a aparência do deus, a partir da questão: “Que artil usou Priapo para conquistar os belos rapazes?” (“*quae tua formosos cepit sollertia?*”). Certamente – e o poeta assim afirma –, não foi por recursos artificiais de beleza, pois a aparência da barba e do cabelo e a própria ausência de roupa assim o provam. Ironicamente, o poeta deixa entrever que os recursos de sedução foram outros, possivelmente uma certa experiência ou conhecimento da arte de amar.

É a partir da resposta do “filho camponês de Baco” que a maneira de proceder na conquista amorosa, através de determinados comportamentos, é ensinada.

Primeiramente, há um prudente aviso (v. 9-10), que retoma o texto de Platão em *A República*,<sup>8</sup> a propósito do poder de sedução dos jovens; marcado pelo imperativo *fuge*:

*O fuge tenerae puerorum credere turbae:  
nam causam iusti semper amoris habent.*<sup>9</sup>

Nesse aviso, há um alerta ao encanto que cada *puer* exerce sobre o seduzido (v. 11-14):

*Hic placet, angustis quod equum comescit habenis,  
hic placidam niveo pectore pellit aquam;  
hic, quia fortis adest audacia, cepit, at illi  
uirgineus teneras stat pudor ante genas.*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> [Sócrates a Gláucôn]: “Mas a um homem inclinado à paixão, não fica bem esquecer-se de que todos os que estão na flor da idade, de uma maneira ou de outra picam e abalam aqueles que gostam de jovens e são dados a paixões, pois lhes parecem dignos de suas preocupações e da sua ternura”, PLATÃO, 1993 (474d).

<sup>9</sup> “Ó, evita confiar na delicada turba dos jovens: pois sempre dão motivo a um compreensível amor” (tradução nossa).

<sup>10</sup> “Este encanta porque domina o cavalo com as rédeas apertadas./ aquele impulsiona a água tranquila com o peito níveo:/ um, porque tem corajosa iniciativa, te seduz; outro todavia tem uma pureza virginal estampada nas delicadas faces” (tradução nossa).



Como vimos pela enumeração dos possíveis encantos dos jovens, alguns têm habilidade de dominar bem o cavalo, outros têm corajosa iniciativa, outros apresentam uma certa feminilidade nas delicadas faces. Não são só os *pueri* corajosos e hábeis que seduzem. A beleza – por si só – também é elemento de preciosa sedução, e os defeitos, via de regra, tornam-se qualidades.

Platão, em *A República*,<sup>11</sup> já lançara essa ideia de que o amante não é só atraído pelas qualidades do amado, mas também por suas fraquezas, o que vale dizer que, quando se está apaixonado, ama-se o defeito do amado, e é claro que não o defeito em si mesmo.

Propércio, em II.25, v. 41-42, nos fala da possibilidade de sedução que dois seres diferentes oferecem:

*Vidistis pleno teneram candore puellam,  
Vidistis: fusco, ducit uterque color;*<sup>12</sup>

Nesse aviso de Priapo, não se podem perder de vista os enunciados de coloração erótica: dominar o cavalo com rédeas apertadas (v. 1); peito nêgro (v. 2); pureza virginal estampada nas delicadas faces (v. 4).

O primeiro procedimento ensinado pelo deus diz respeito à paciência do sedutor frente às recusas do seu *puer*:

Do v. 15 – “*Sed ne te capiant, primo si forte negabit*”<sup>13</sup> – ao v. 20 – “*annu agit certa lucida signa uice*”<sup>14</sup> –, o poeta usa de comparações ligadas à natureza, enfatizando que tudo tem seu tempo certo, e saber esperar é uma habilidade necessária na arte de amar. Se o amante souber ser perseverante, o *puer* “oferecerá aos poucos o pescoço ao jugo” (v. 16). Essa mesma imagem aparece num contexto semelhante, num dos epigramas pederásticos de Calímaco (45 Pf.).

O segundo ensinamento do deus fala no consentimento do perjúrio: não se devem temer as juras de amor. Júpiter, Diana e Minerva permitem esse tipo de juramento impunemente (v. 21-26); e assim encorajam o poeta a fazer juras de amor, para externar esse sentimento:

<sup>11</sup> [Fala de Sócrates]: “Será necessário lembrar-te, ou tu lembras-te, de que, quando dizemos que se gosta de alguma coisa, se deve entender, se se fala corretamente, não que se gosta de uma parte dessa coisa, e não de outra, mas que se estima a totalidade”. PLATÃO, 1993 (474c).

<sup>12</sup> “Haveis visto uma terna jovem de perfeita brancura/ haveis visto a de cor morena, uma e outra tez os seduz” (tradução nossa).

<sup>13</sup> “Mas que as recusas não te abatam, se acaso ele negar na primeira vez” (tradução nossa).

<sup>14</sup> “O ano traz os astros luzidios no tempo certo” (tradução nossa).

*Nec jurare time: Veneris periuria uenti  
inrita per terras et freta summa ferunt.*<sup>15</sup>

Esse *tópos* já aparecera em Catulo, no c.70:

*Nulli se dicit mulier mea nubere malle  
Quam mihi, non si se Iupiter ipse petat.  
Dicit: sed mulier Cupido quod dedit amanti  
In uento et rapida scribere oportet aqua.*<sup>16</sup>

Uma digressão que fala da efemeridade da juventude e da beleza (v. 27-38) serve de ponte para o terceiro ensinamento do deus. De tom lamentoso e soando também como uma advertência, a digressão sublinha que não se deve demorar para praticar os atos amorosos ensinados, pois “*transiet aetas/quam cito!*”. O poeta aí usa de imagens objetivas e culmina com a afirmativa abaixo, que sublinha a brevidade da vida, que provoca a falta de vigor e beleza:

*Vidi iam iuuenem, premeret senior aetas,  
maerentem stultos praeteriisse dies.  
Crudeles diui! serpens nouus exiit annos;  
formae non ullam fata dedere moram.*<sup>17</sup>

O terceiro preceito do deus gira em torno do tema obséquio – *plurima uincet amor* (v. 39-52) –, que enfatiza o poder da concessão no processo amoroso. Assim, não se deve recusar acompanhar o objeto amoroso em longas viagens, nem se o tempo for de muito calor, ou de muitas chuvas, e mesmo se for de navio. Enfim (v. 53-56), acompanhando o amado nos divertimentos que o agradam, o amante estará mais próximo de obter o amor do amado, que fará sua entrega total:

<sup>15</sup> “Não temas jurar: os perjúrios de Vênus, os ventos errantes/ os levam pelas terras e pela superfície das ondas agitadas” (tradução nossa).

<sup>16</sup> “Minha mulher me diz que com ninguém se casa,/ menos comigo, mesmo se Júpiter pedir./ Diz. Mas o que a mulher diz ao amante ardente/ convém escrever no vento e na rápida água” (tradução nossa).

<sup>17</sup> V. 33-36. “Já vi um rapaz, quando uma idade mais séria dele se acercava,/ lamentando ter vivido dias tolos./ Deuses cruéis! A serpente renovada despojou-se de seus anos;/ os Fados não concederam qualquer dilação à beleza” (tradução nossa).

*Tunc tibi mitis erit, rapias tum carsa licebit  
oscula; pugnabit, sed tamen apta dabit;  
rapta dabit primo, post afferet ipse roganti,  
post etiam coilo se implicuisse velit.*<sup>18</sup>

Uma nova digressão tem início (v. 57-70): uma diatribe fala da venalidade dos *puerī delicatī* e ataca aquele que primeiro ensinou a vender o amor e, em sentido mais abrangente, a corrupção e a decadência do século. Como essa invectiva parte de um “pobre poeta” que conclama os *puerī* para que amem as Musas e os sábios poetas, que exalta o poder dos poemas na sua função de immortalizar os mitos e que termina por eternizar os que cantarem as Musas (v. 61-66), é natural que aí aflore a condenação ao espírito do materialismo, hostil à poesia e às artes (v. 57-60).

Com a última afirmativa do deus que *Venus ipsa* deseja que haja um lugar para carícias, pois ela ajuda as queixas suplicantes, às lágrimas dos infelizes, encerram-se os ensinamentos amorosos de Priapo (v. 71-72). O poeta, ironicamente, comenta que ele apenas fora um confidente, pois tais coisas foram ditas para ser cantadas a Tício, a quem a esposa proíbe de lembrar-se desses conselhos. Ele, o poeta, já é um *magister amoris*:

*Gloria cuique sua est, me, qui spenentur, amantes  
consultent; cunctis ianua nostra patet.  
Tempus erit, cum me Veneris praecepta ferentem  
deducat iuuenum sedula turba senem.*<sup>19</sup>

Ao terminar a elegia, o poeta lamenta seu amor-tortura pelo insensível Márato, suplicando que esse o poupe de tantas dores e da zombaria dos outros, por parecer um mestre de amor fracassado:

*Heu! heu! quam Marathus lento me torquet amore!  
Deficiunt artes, deficiuntque doli.  
Parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam,  
cum mea ridebunt uana magisteria.*<sup>20</sup>

<sup>18</sup> V. 53-56. “Então te será doce, então te será possível roubar ternos/ beijos, ele lutará, mas enfim estará pronto para dá-los;/ no começo dará a custo, depois se aproximará do suplicante;/ em seguida ele mesmo quererá entrelaçar-se em teus braços” (tradução nossa).

<sup>19</sup> V. 77-80. “Cada um tem sua glória: consultem-me os amantes que serão/ rejeitados; minha porta está aberta a todos./ Haverá um tempo em que, trazendo os conselhos de Vênus, acompanhe-me, já velho, a solícita multidão de jovens” (tradução nossa).

<sup>20</sup> V. 81-84. “Ai!, ai! Como Márato me tortura com um amor insensível!/ Abandonam-me os ardis, abandonam-me as insídias./ Poupa-me, rapaz, te peço, para que não me torne uma história/ infame, quando zombarem de meus vão conselhos” (tradução nossa).

A fonte do *magister amoris*, nessa elegia, pode estar em Calímaco no fr. 571, Pf., que apresenta um certo Erchius que se coloca como um especialista na arte de *paidophilein*, “ser um amante de rapazes”. Nesse fragmento, o poeta alexandrino volta-se para “os que veem a mocidade com os olhos lascivos” e insiste com eles para que sigam os conselhos de Erchius. Na elegia I.4 tibuliana, temos um deus que dá conselhos e temos o poeta que também desempenha o papel de *magister amoris*. Em Priapo, pode-se descortinar esse caráter lascivo em relação aos *pueri delicati*, mas em Tibulo o que predomina é o desejo do poeta de confortar os que sofrem “[...] *me qui spernentur, / amantes consulent* [...]” (v. 77-78).

Propércio, poeta bastante alexandrino, usa do relato de Hylas para advertir o amigo Galo, de que ele poderá perder seu *puer*. Essa é a única referência ao homoerotismo em Propércio.

A *Ars amatoria* de Ovídio, constituída de três livros, não trata do amor homossexual, mas quanto ao tema do *magister amoris* é uma retomada da *ars amatoria* de Tibulo:

*Quod iuuet, ex aequo femina utique ferant*  
*Odi concubitus qui non utrumque resolvunt*  
*Hoc est cur pueri tangar amore minus;*<sup>21</sup>

No primeiro livro, Ovídio indica onde os homens podem encontrar as mulheres e como eles as agradam. No segundo, ele enumera os meios que permitirão a conservação da conquista. No terceiro, em que Ovídio também só ensina os lascivos amores, estão os preceitos pelos quais a mulher deve se conduzir para ser amada.

O texto elegíaco ovidiano, à moda alexandrina, usará do *exemplum* mitológico, da experiência de seu autor, que se diz *tantus amator* no livro II da *Ars*, e das fontes sobre o assunto que o precederam. O segundo livro da *Ars* acusa, em muitos pontos, a presença do texto tibuliano. Nas *Metamorfoses*, contudo, Ovídio, alude a Ganimedes e Jacinto.

A leitura da elegia I.4, portanto, permite afirmar que Tibulo, referindo-se à questão do homoerotismo, em seus ensinamentos amorosos, soube unir, à tradição helenística da temática do *magister amoris*, as inovações da

<sup>21</sup> V. 682-684. “Para que gozem, basta que a mulher e o homem concorram com partes iguais. Odeio o coito em que os dois não acabam no mesmo tempo; esta é a razão pela qual não me seduz o amor dos meninos” (tradução nossa).

estrutura dialogada e da temática homoerótica, que sobretudo caracterizam sua *ars amandi*.

**Referências**

- CAHEN, E. **Callimaque et son oeuvre poétique**. Paris: s.n., 1929.
- CARTAULT, A. **La poésie latine**. Paris: Payot, 1922.
- CATULO. **Poésies**. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DOVER, K.J. **A homossexualidade na Grécia antiga**. Tradução Luis Sergio Krauz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- HORÁCIO. **Satires**. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Belles Lettres, 1989.
- LUCK, Georg. **The Latin Love Elegy**. Londres: Methuen, 1969.
- PLATÃO. **A República**. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- PROPÉRCIO. **Elégie**. Introduzione di Paolo Fedeli e traduzioni de Luca Canali. Milão: Rizzoli, 1987.
- TIBULO. **Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum**. Texte établi et traduit par Max Panchont. Paris: Belles Lettres, 1989.

## Em busca de conceitos: sexualidade, homossexualidade e gênero na Antiguidade Clássica

Renata Cerqueira Barbosa<sup>1</sup>

O SÉC. XIX foi um período marcado por poemas, romances e biografias moralizantes. Enquanto a Grécia antiga era vista como ideal de civilização e de democracia a ser imitado, buscou-se ressaltar o passado romano em sua expansão territorial, seu imperialismo, sua força bélica, sua literatura, suas construções e sua arte: cada um desses temas foi mais ou menos privilegiado, em virtude do momento histórico em que esse passado era reclamado. Cada época baseada em valores de seu momento presente tentou recuperar um determinado tipo de passado de acordo com suas necessidades identitárias, buscando estabelecer as ideias de herança cultural e continuidade histórica. Destarte, quando na Modernidade e Contemporaneidade, buscou-se em Roma a ideia de identidade, ao mesmo tempo em que a sexualidade era vista com preconceitos e tabus, construiu-se um passado assexuado: durante muito tempo, arqueólogos e historiadores da arte silenciaram sobre esse tema em suas pesquisas. Ao excluírem fontes documentais representantes da sexualidade, fazia-se uma opção por um determinado tipo de passado a ser reconstruído, lembrando que o discurso histórico começa na seleção e transformação de objetos distribuídos de outras formas em documentos.<sup>2</sup>

Nas palavras de Rago e Funari,

portanto, no mesmo movimento em que se valorizava os antigos como referências fundamentais a serem copiadas e mantidas, uma

<sup>1</sup> Pós-doutoranda da UNICAMP.

<sup>2</sup> RAGO; FUNARI, 2008.

narrativa histórica norteadas pelas noções de objetividade e continuidade recriava os antigos à sua própria imagem, operação que permitia legitimar representações sociais de hierarquia social e superioridade racial, já que situava o presente como resultado de uma longa evolução histórica. Grandes nomes do evolucionismo, ao longo do séc. XIX e XX entendiam que tendo-se iniciado a civilização na Antiguidade Clássica, havia-se chegado, no presente, ao mais alto grau de desenvolvimento que a humanidade poderia.<sup>3</sup>

Esse imaginário preservou-se por muitas décadas e esteve na base de ideologias políticas e de políticas públicas responsáveis por efeitos nocivos e catastróficos, como a exclusão dos despossuídos em geral da esfera pública e da vida social, fato esse justificado com base em argumentos históricos e biológicos, pretensamente científicos, neutros e objetivos. Nesse sentido, indaga-se pelas múltiplas formas de apropriação do passado, pelos vários modos de hierarquização, inclusão e exclusão que atravessam as narrativas históricas, pelas relações que cada sociedade estabelece consigo mesma e com o passado. Do mesmo modo, pode-se afirmar, numa perspectiva feminista, que as mulheres foram excluídas da esfera pública moderna, recorrendo-se aos tradicionais discursos cristãos de inferiorização feminina, que naturalizavam a identidade, o corpo e as relações de gênero. Portanto, a história antiga foi utilizada em grande parte para dar legitimidade aos discursos modernos e contemporâneos, instituidores de formas sociais e culturais hierárquicas e excludentes.<sup>4</sup>

No séc. XIX, quando o conceito de sexualidade estava sendo definido, um dicionário holandês atribuía à “sexualidade” uma definição bem diferente daquela a que nos habituamos: “sistema sexual”, derivado do latim *sexus* – tomando sexo no sentido de gênero biológico. De acordo com Gert Hekma,<sup>5</sup> é provável que a biologia, principalmente a teoria da evolução, que atribui papel essencial à procriação, tenha levado à confusão entre gênero e sexualidade que ainda hoje vigora.

Michele Perrot<sup>6</sup> afirma que, com variantes, o séc. XIX repete o duplo discurso da incompetência pública e sobretudo política das mulheres do século anterior, para salientar a necessidade de sua adequação à família e sua “vocação natural”. Segundo a autora, dois grandes tipos de

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p. 10.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p. 10-11.

<sup>5</sup> HEKMA, 1995, p. 237.

<sup>6</sup> PERROT, 2005, p. 459-460.

argumentos cimentam esse raciocínio: o argumento da natureza e o da utilidade social. Thomas Laqueur<sup>7</sup> mostrou como se efetuou, a partir do séc. XVIII, com o desenvolvimento da biologia e da medicina, uma “sexualização” do gênero, pensado até então em termos de identidade ontológica e cultural muito mais que física. O gênero torna-se sexo. Homens e mulheres são identificados com seu sexo; as mulheres são condenadas ao seu, ancoradas em seus corpos de mulher, chegando a ser por eles presas cativas. Essa biologização da diferença entre os sexos, essa sexualização do gênero, tem implicações teóricas consideráveis. Por um lado, elas trazem latentes novas percepções de si, por outro, conferem uma base, um fundamento naturalista à teoria das esferas. Nas palavras de Michele Perrot,<sup>8</sup>

[...] Esta naturalização das mulheres, presas a seus corpos, à sua função reprodutora materna e doméstica, e excluídas da cidadania política em nome desta mesma identidade, traz uma base biológica ao discurso paralelo e simultâneo da utilidade social.<sup>9</sup>

De acordo com Judith Butler,<sup>10</sup> a distinção entre sexo e gênero, que foi concebida para questionar a formulação de que a biologia é o destino, atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo dessa ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos.

Portanto, se o sexo é ele próprio uma categoria tomada em seu

<sup>7</sup> LAQUEUR, 1992.

<sup>8</sup> Perrot aqui se refere às esferas pública e privada, dizendo que a distinção entre o público e o privado é, ao mesmo tempo, uma forma de governabilidade e de racionalização da sociedade no XIX: “Em linhas gerais, as esferas são pensadas como equivalentes dos sexos e jamais a divisão sexual dos papéis, das tarefas e dos espaços foi levada tão longe. Aos homens, o público, cujo centro é a política, às mulheres, o privado, cujo coração é formado pelo doméstico e a casa” (PERROT, 2005, p. 459).

<sup>9</sup> PERROT, 2005, p. 460.

<sup>10</sup> BUTLER, 2003, p. 24.



gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; aquele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como pré-discursivo anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. Essa produção do sexo como pré-discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos gênero.<sup>11</sup>

Outro ponto de vista, no que diz respeito ao comportamento sexual vitoriano, bem como ao tratamento dado à sexualidade, está presente na introdução da quarta parte do livro *The Victorian Age*, intitulada “Sex and Gender”. Josephine Guy<sup>12</sup> enfatiza que sexo e gênero no período vitoriano têm se tornado um dos principais temas de interesse contemporâneo. Como consequência, a história das relações sexuais vitorianas pode criar uma série de clichês, dos quais os mais familiares são: representações da mulher como anjo ou prostituta; duplo padrão de moral sexual: ao mesmo tempo em que exonera a promiscuidade masculina, condena o apetite sexual feminino, celebra a monogamia e tolera em ampla escala a prostituição; a idealização do amor romântico acompanhado da repressão do sexo em si; uma recusa em reconhecer a existência de sexualidades não convencionais, exceto em termos de sua patologia. Não surpreende, portanto, que a história das relações de gênero tem adquirido estereótipos como: a divisão entre os domínios público e privado de acordo com o qual as mulheres foram confinadas em casa e os homens foram enviados para o mundo; discriminação do gênero na educação e nas leis de propriedade; e a valorização da maternidade acima da busca intelectual. Os paradigmas desses exemplos são novamente familiares: os de desigualdade, repressão e opressão.

Evidencia-se que todos os clichês terão algum fundamento na prática, mas deve-se ter certo cuidado antes de aceitar acriticamente essa visão binária de sexo e gênero na era vitoriana. De acordo com Josephine Guy, esse cuidado é necessário por três motivos: em primeiro lugar, no séc.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, p. 25-26.

<sup>12</sup> GUY, 2002, p. 463-472.

XIX, assim como no nosso período, as evidências das atitudes e práticas sexuais nem sempre devem ser percebidas em seu valor nominal. Além disso, no período vitoriano, é preciso estar alerta para as discrepâncias entre o relato pessoal (encontrados com frequência em documentos privados, como cartas, diários ou documentos de restrita circulação) e aqueles montados por funcionários do governo ou autoneameados especialistas que muitas vezes eram obrigados a tomar as suas provas a partir de amostras representativas da população, como a documentação relativa às prostitutas, por exemplo. Deve-se perceber o simples fato de que as opiniões de muitos britânicos sobre assuntos sexuais nunca foram contatadas e que foram constringidos por terem de falar em uma linguagem inapropriada para descrever suas experiências.<sup>13</sup>

Em segundo lugar, deve-se estar alerta para a possibilidade de considerar as diferenças entre ideologia e prática. É preciso perceber a extensa obsessão dos vitorianos com relação ao comportamento sexual, evidenciada na profusão de manuais de conduta e prática sexual,<sup>14</sup> além do sucesso nos negócios pornográficos, o interesse lascivo em museu de cera com suas exposições anatômicas de aberração sexual e doenças sexualmente transmissíveis, assim como o número de prostitutas nas ruas das cidades vitorianas. Mas também, segundo a autora, deve-se estar atento ao fato de que a abundância absoluta das provas dificulta a percepção do estereótipo da repressão sexual. Certamente, a ideologia sexual vitoriana baseava-se na tentativa de policiar a sexualidade, no entanto, eles não estabeleciam limites para ela. Com efeito, medidas como a Lei do Divórcio de 1857, bem como as leis referentes às doenças contagiosas de 1864, 1866 e 1869, a proliferação de médicos não reconhecidos que produziam literatura sobre doenças venéreas e o

<sup>13</sup> GUY, 2002, p. 464.

<sup>14</sup> Ironicamente, no fim do XIX, quando o *Kama sutra* e *O jardim perfumado* foram traduzidos pela primeira vez para a língua inglesa, a Inglaterra produzia seus próprios manuais sexuais, regulamentando para os jovens as condições em que era permitido fazer sexo. Proíbiam a masturbação, o sexo antes do casamento, o sexo fora da relação conjugal e ainda o recomendavam a uma vez por mês entre os casados. A moral vitoriana durou até o XX. O livro *Adolescence*, do professor Hall, publicado em 1911, caracterizava a masturbação como um “mal” disseminado pelo demônio. Norval Geldenhuys, no livro *The Intimate Life*, publicado em 1952, advertia os casais para não ter relações sexuais antes do casamento, pois, ao fazê-lo, “o homem desonra o sexo da própria mãe”. (A ARTE milenar de fazer amor, 1986.)

crescente interesse da profissão médica no comportamento sexual são sugestivas de um aumento do nível e visibilidade de atividade sexual ilícita. Em outras palavras, segundo Guy, a obsessão vitoriana no que diz respeito ao policiamento da sexualidade não evidencia necessariamente o triunfo do controle e da repressão, como a história cultural francesa de Foucault tende a argumentar.<sup>15</sup> Ao contrário, esse fato também pode ser visto como uma expressão de medo – defensiva ação de retaguarda contra a proliferação de atividades que tinham passado para além da capacidade da convenção apenas para contê-la. Talvez a mais óbvia expressão de medo estivesse associada entre o desejo e a doença. Portanto, o que era considerado ilícito ou atividade sexual não convencional – masturbação e homossexualidade, prostituição, ou excesso de indulgência – não só evitava os fundamentos morais, mas também supostamente debilitava o corpo.<sup>16</sup>

Em terceiro lugar, vale salientar também que o sexo e as ideologias de gênero não eram inabaláveis, nem hegemônicos no sentido de que existiu um considerável desacordo sobre questões muito fundamentais – como, por exemplo, a natureza do desejo do sexo feminino. Nesse sentido, enquanto um médico como William Acton poderia tranquilamente alegar que as mulheres mais “modestas” raramente desejavam o prazer sexual, a controvérsia sobre a clitoridectomia<sup>17</sup> realizada por Isaac Baker Brown, em meados da década de 1860, sugeriu um entendimento bastante diferente do desejo feminino. De um modo semelhante, a popularidade de *Elements of Social Science* de George Drysdale (impresso constantemente de 1845 até início do séc. xx) desafiou exposições convencionais em continência sexual, afirmando que a repressão, ao invés da indulgência, foi a origem da maioria dos problemas sexuais – um diagnóstico que, de acordo com Drysdale, chamou a atenção para o casamento precoce e o uso generalizado de contracepção, por si só um tema extremamente controverso ao longo do século. Por um lado, então, se é certo (como Michel Foucault novamente argumentou) que no séc. XIX há um aumento no número e variedade de discursos sobre sexualidade e gênero, é igualmente verdade (como Foucault talvez não tenha apreciado profundamente, segundo a autora) que os discursos

<sup>15</sup> Autora se refere à obra *History of Sexuality: an Introduction*, de Michel Foucault.

<sup>16</sup> FOUCAULT, 1988, p. 464-465.

<sup>17</sup> Exérese do clítoris, ou seja, sua extração.

tendem a revelar complexa e muitas vezes contraditórias atitudes. Um exemplo dado pela autora trata da tendência para a elaboração de manuais de conduta sexual e livros de etiqueta que variaram entre as prescrições conservadoras de escritores como Sarah Stickney Ellis em suas séries de trabalhos voltados às mulheres, esposas e filhas da Inglaterra, bem como no controverso *Wife's Handbook* (1886) de H.A. Allbutt, que foi objeto de uma ação judicial nos tribunais devido aos seus conselhos às mulheres sobre os métodos de contracepção. Além disso, apesar daqueles que concordaram na preeminência da função doméstica das mulheres, houve, no entanto, um debate sobre a natureza precisa da domesticidade, bem como do tipo de educação apropriada.<sup>18</sup>

Essas contradições e incoerências nas evidências para as normas de gênero e sexo são ainda mais complicadas devido às dificuldades envolvidas na definição do estatuto ou na autoridade de documentos particulares e, portanto, na natureza da sua influência social. No final do séc. XIX, verificou-se a emergência de uma polêmica literatura propagandista ilícita ou não convencional das práticas sexuais; no entanto, como a autora tem sugerido, devido ao fato de essa literatura estar comumente em meios privados e ter circulado entre pequenos grupos, torna-se difícil seu acesso. Geralmente o preço (ao invés do conteúdo por si só) era um fator chave para saber se foram ou não toleradas. O resultado foi que o pensamento mais radical e subversivo muitas vezes apareceu em publicações muito caras e, portanto, disponível apenas para um número limitado de leitores. O que tudo isso significa é que, antes de abordar a questão de como o conhecimento sexual influenciou a prática sexual, existem alguns problemas muito mais básicos sobre o que exatamente era contado como “conhecimento” e – talvez mais importante – para quais grupos da população se dirigia.<sup>19</sup>

Em um sentido geral, concordando com Perrot e Butler, as prescrições vitorianas sobre o comportamento adequado dos sexos foram baseadas em suposições sobre a “natureza” do masculino e feminino. Nas palavras de Guy, historicamente, elas foram extraídas da *Bíblia* e do que os críticos modernos têm identificado como uma tradição judaico-cristã da misoginia. No início do séc. XIX, tais estereótipos foram enfatizados especialmente com a força da religião evangélica entre as classes médias.

<sup>18</sup> FOUCAULT, 1988, p. 465-466.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 465-466.

Esse “zelo” evangélico pode ser detectado na obra de Sarah Stickney Ellis e John Ruskin, *Angel in the House*, em que apoiam virtudes idealizadas, como as qualidades naturais da mulher. No entanto, em geral, a mudança da religião secular à autoridade científica, o conceito da própria natureza e, portanto, do que viria a ser entendido como naturalmente masculino e feminino vieram com um novo e detalhado exame e com uma variedade de opiniões que serviu para problematizar qualquer conjunção simples da moral com o natural e, por conseguinte, do sexo com os papéis de gênero.<sup>20</sup>

A partir desse momento, o sexo passa a ser discutido pela medicina, por intermédio das “doenças dos nervos”; em seguida, a psiquiatria, quando começa a procurar a etiologia das doenças mentais e, sobretudo, quando anexa ao seu domínio exclusivo o conjunto das perversões sexuais. De acordo com Foucault,<sup>21</sup> todos esses controles que se desenvolveram no final do séc. XIX filtraram a sexualidade dos casais, dos pais e dos filhos, com o intuito de proteger, separar, prevenir, solicitando diagnósticos e organizando terapêuticas em torno do sexo. Eles irradiaram os discursos, intensificando a consciência de um perigo incessante que constitui, por sua vez, incitação a se falar dele. O cotidiano da sexualidade aldeã e os ínfimos deleites campestres tornaram-se, a partir de certo momento, o objeto não somente de uma intolerância coletiva, mas de uma ação judiciária, de uma intervenção médica, de um atento exame clínico e de toda uma elaboração teórica.

Nesse sentido, o sexo passa a ter importância como foco de disputa política. Ele se encontra na articulação entre os dois eixos ao longo dos quais se desenvolveu toda a tecnologia política da vida. De um lado, faz parte das disciplinas do corpo: adestramento, intensificação e distribuição das forças, ajustamento e economia das energias. Do outro, o sexo pertence à regulação das populações, por todos os efeitos globais que induz. Insere-se, de forma simultânea, nos dois registros; dá lugar a vigilâncias infinitesimais, a controles constantes, a ordenações espaciais de extrema meticulosidade, a exames médicos ou psicológicos infinitos, a todo um micropoder sobre o corpo; mas também dá margem a medidas de intervenções que visam a todo o corpo social ou grupos tomados globalmente.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> FOUCAULT, 1988, p. 468.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 32-33.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 32-33.

Nessa mesma linha, se encontra o enfoque científico sobre a homossexualidade. De acordo com Michael Pollak,<sup>23</sup> todo o enfoque científico sobre o tema causa problema. A própria definição de homossexualidade está na origem de um conflito que tem como efeito a polarização de hipóteses. Segundo esse autor, podem-se distinguir teorias que erigem a homossexualidade como norma absoluta da normalidade e outras que tratam todas as manifestações sexuais no mesmo nível. As primeiras veem os comportamentos não heterossexuais como desvios, isto é, perversões, enquanto as segundas os consideram como caminhos diferentes, mas não hierarquizados para o orgasmo. Na opinião de Philippe Ariès,<sup>24</sup> alguns livros sugerem que a homossexualidade seria uma invenção do séc. XIX. Isso não significa que antes não havia homossexuais, mas conheciam-se apenas comportamentos homossexuais, ligados a determinadas faixas etárias ou a determinadas circunstâncias, que não excluíam, nesses mesmos indivíduos, práticas heterossexuais concorrentes. Como ressalta Paul Veyne,<sup>25</sup> a Antiguidade Clássica não apresenta uma homossexualidade oposta a uma heterossexualidade, mas uma bissexualidade cujas manifestações pareciam comandadas pelo acaso dos encontros e não por determinismos biológicos.

O aparecimento de uma moral rigorosa, apoiada em uma concepção filosófica do mundo como o cristianismo a desenvolveu e vem mantendo, favoreceu indiscutivelmente uma definição mais estrita da “sodomia”: mas esse termo, ditado pelo comportamento dos homens de Sodoma na *Bíblia*, designa tanto uma relação contra a natureza (*more canum*) quanto o *masculorum concubitus*, também considerado contra a natureza.<sup>26</sup>

Dessa forma, a homossexualidade estava bem separada da heterossexualidade, única prática normal e admitida, mas era ao mesmo tempo rejeitada e afogada no vasto arsenal das perversidades; “a *ars erotica* ocidental é um catálogo de perversidades, todas pecaminosas”. Nas palavras de Ariès, “criava-se assim uma categoria de perversos, ou, como se dizia, de luxuriosos, da qual a homossexualidade tinha

<sup>23</sup> POLLAK, 1987, p. 54-76.

<sup>24</sup> ARIÈS, 1987, p. 80.

<sup>25</sup> VEYNE, 1987, p. 39-49.

<sup>26</sup> ARIÈS, 1987, p. 80.

dificuldade em se separar”.<sup>27</sup>

Nessa perspectiva, o homossexual do início do séc. XIX herdou uma espécie de maldição. Era ao mesmo tempo um anormal e um perverso. A Igreja estava pronta a reconhecer a anomalia física que fazia do homossexual um homem-mulher, um homem anormal e sempre efeminado. A medicina, desde o final do séc. XVIII, tomou emprestada a concepção clerical da homossexualidade. Essa tornou-se uma doença, ou melhor, uma enfermidade que um exame clínico podia diagnosticar.<sup>28</sup> Dessa forma, os médicos viam nos homossexuais uma nova “raça”, um terceiro sexo entre homens e mulheres. Concebiam a sexualidade como uma atração entre polos opostos (homem e mulher), e, conseqüentemente, se um homem se sentia atraído por um homem, devia ser, segundo eles, uma mulher.<sup>29</sup>

O advogado e classicista Ulrichs desenvolveu essa ideia em uma sofisticada síntese teórica e publicou doze tratados a respeito (1864-1870 e 1880). De acordo com Gert Hekma, “ele tinha uma fórmula elegante e muito citada para o ‘uranismo’, seu neologismo para o que, em 1860, passou a ser conhecido como homossexualidade: *anima muliebris in corpore uirili inclusa*, ou ‘uma alma de mulher encerrada em um corpo masculino’”.<sup>30</sup> Baseando sua teoria no que se conhecia sobre hermafroditismo, sugeria que o uranismo surgia como um hermafroditismo psíquico nas primeiras treze semanas de vida embrionária. Dessa forma, o uranismo era uma característica inata que tinha um lugar no corpo: em seus primeiros livretos, ele situava no cérebro; mais tarde, nos testículos. É curioso que tenha sido um classicista o primeiro a romper com a apologia tradicional do amor masculino que até então se baseava na filosofia socrática e em *O banquete*, de Platão. Segundo o autor, a luta isolada de Ulrichs pela emancipação uraniana estava fadada ao fracasso, mas sua teoria biológica obteve um enorme sucesso, ainda que não fosse essa sua intenção.

No que diz respeito à Grécia antiga, a pederastia consistia numa relação de aprendizagem a que todo o cidadão deveria estar submetido em determinado momento de sua vida. Tratava-se de um procedimento

<sup>27</sup> ARIÈS, 1987, p. 80.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 81.

<sup>29</sup> HEKMA, 1995, p. 244.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 244.

necessário à formação dos cidadãos do sexo masculino, livres e gregos, permitida entre homens já maduros e adolescentes imberbes. Nessa formação, incluía-se a aprendizagem amorosa em que o sexo também estaria envolvido, sem que isso implicasse prejuízo moral ou social ao preceptor ou ao efebo, “pois se considerava que todos os indivíduos (homens) respondiam a estímulos eróticos distintos em momentos distintos da vida”.<sup>31</sup> Nesse sentido, conforme Alexandrian,<sup>32</sup> as relações entre *erastés* (o amante) e o *erômenos* (o amado) eram regidas por um código de honra muito rígido. Segundo o autor:

Se os homossexuais o transgrediam, eram tratados com desprezo pelos termos injuriosos e obsceno de *cinedes*, de *katapygones* (correspondendo a bichonas, veados). A homofilia, relação sexual entre dois adultos, era considerada repugnante. Só era possível haver relação amorosa entre um homem adulto e um adolescente de doze a dezoito anos. Se o *erastés* procurava um *erômenos* de menos de doze anos cometia um estupro e devia ser castigado; se perseguia um de vinte anos ou mais, perdia sua dignidade viril. Assim que a barba nascia no rapaz, que a pilosidade recobria seu corpo, não devia mais ser tocado.<sup>33</sup>

Numerosos poemas gregos abordam esse tema dos pelos que aparecem num *erômenos* e o tornam intocável. Outros tratavam da angústia do amante decepcionado e das ameaças que ele proferia contra seu *erômenos*. Assim como os gregos, os romanos tiveram em seu passado uma tradição popular de diálogos licenciosos, os versos fesceninos, palavra derivada da Fescênia, cidade da Etrúria. Horácio se refere à *Fescennina licentia*, num passo célebre de suas *Epístolas*,<sup>34</sup> ao descrever os entretenimentos dos lavradores, na festa das colheitas, em que preferiam “injúrias rústicas”: “Esses excessos acabaram por ter de ser corrigidos por lei, de modo a que a festa voltasse a ser uma distração inofensiva.”<sup>35</sup>

No entanto, a literatura erótica latina não é um produto dos tempos primitivos; ao contrário, aparece no período em que a civilização romana é a mais requintada. No séc. II a.C., Plauto, vivendo em Roma, escreveu

<sup>31</sup> INÁCIO, 2010, p. 115.

<sup>32</sup> ALEXANDRIAN, 1993, p. 19.

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

<sup>34</sup> II, 1, v. 139-163.

<sup>35</sup> PEREIRA, 1989, p. 64.



comédias consideradas “muito livres”: “Nos dá simplesmente informações divertidas sobre os depravados romanos e os prostitutas que os exploravam”.<sup>36</sup>

Na opinião de Lourdes Feitosa, a frase de Robert – “os prazeres... mantêm-se entre as maiores preocupações de um homem romano”<sup>37</sup> – “ecoa como representativa do comportamento sexual masculino considerado legítimo em uma vertente historiográfica preocupada com a questão do comportamento sexual romano”.<sup>38</sup> Segundo essa abordagem, a postura sexo-moral masculina romana diferenciar-se-ia nos três grandes momentos históricos pelos quais teria passado a sociedade romana: a Roma arcaica – aldeã, pobre, austera e virtuosa; a Roma expansionista – conquistadora, rica e a caminho da perversão; e, por fim, a Roma imperial – do vício e do desenfreamo. A expansão do império, o aumento do fluxo de dinheiro e do luxo, a influência da cultura helenística e a liberação feminina estariam entre as causas da desmoralização dos costumes romanos do final da República e início do Império. Roma transformara-se na capital da festa e do prazer, ocasionando o aumento dos divórcios e dos adultérios. Nesse processo, a mulher aristocrática tornara-se mais liberada e desejava de sua satisfação sexual, o que, em conjunto com os demais acontecimentos, provocara reflexos “negativos” sobre o matrimônio. De acordo com Lourdes Feitosa, nos aspectos gerais, essas teses apoiam-se em uma concepção weberiana da sociedade romana, na qual os comportamentos são definidos e avaliados a partir de uma norma considerada válida para todos os indivíduos da sociedade. São utilizadas noções gerais de “homem” e “mulher” e a aceitação de um modelo homogêneo de cultura baseado em textos aristocráticos romanos e/ou em conceitos morais atuais. Tais nortes teóricos justificam o uso de expressões como ato sexual “normal”, “decadência moral”, “permissividade”, “imoralidade”. Segundo a autora, fundamentados em tais princípios, esses autores reputam que o fim dessa “degradação” e a correção e moralização dos costumes sexuais romanos teriam ocorrido com a influência do estoicismo e, posteriormente, com o cristianismo.<sup>39</sup> Na contramão da influência estoica, encontram-se os poetas elegíacos

<sup>36</sup> ALEXANDRIAN, 1993, p. 22.

<sup>37</sup> ROBERT, 1994, p. 44.

<sup>38</sup> FEITOSA, 2009, p. 216.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*, p. 217.

como Tibulo, Propércio e Ovídio. Dentre esses, na opinião de Alison Sharrock:

(...) não há dúvida de que o *corpus* ovidiano proporciona um local particularmente rico para o estudo de gênero, mais do que qualquer outra poesia não dramática antiga de autoria masculina, uma vez que é o trabalho de Ovídio que esmagadoramente dá espaço para a voz feminina. No entanto, de maneira mais problemática, às vezes masculinas e femininas, as quais refletem explicitamente a sua própria identidade de gênero, soma-se o fato de ser dirigido por um relacionamento conturbado com os fornecedores da masculinidade romana: o exército, a política, Augusto, o épico, e assim por diante. Além disso, “o poeta da fluidez da identidade por excelência provoca claramente uma leitura de gênero”.<sup>40</sup>

De acordo com o autor,<sup>41</sup> embora a identidade sexual em sua forma moderna, que propõe uma escolha entre a homossexualidade, não seja a força motriz das construções antigas da personalidade, o desenvolvimento e a manutenção do sexo foram uma das principais preocupações. Dentre suas histórias, a mais organizada no desenvolvimento da identidade de gênero é a de Ífis.<sup>42</sup> O problema é que ela e sua noiva são duas mulheres. Ísis chega para o resgate, transformando-a em um homem. A história mostra as ansiedades em torno da aquisição da identidade de gênero e, especialmente, do sexo masculino. Precisamente, porque a sua solução de fantasia é tão limpa e agradável, que as dificuldades na interação de natureza e criação da identidade sexual são expostas, assim como falsificadas.

Um dos mais estranhos aspectos da sexualidade romana aos olhos modernos é que o amor do sexo masculino, mesmo em suas manifestações mais convencionais, não deixa de ser um problema

<sup>40</sup> SHARROCK, 2002, p. 95-107.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p. 95.

<sup>42</sup> *Metamorfoses*, IX, v. 666-797. “Filha de Ligdo e de Telétusa, cretenses de Festo. Antes do nascimento do filho do casal, Ligdo deu ordens a Telétusa para enjeitar a criança se fosse menina. Na hora do parto, Ísis apareceu a Telétusa e lhe disse para criar o nascituro, fosse ele menino ou menina. Telétusa teve uma menina e obedecendo à deusa resolveu disfarçá-la em menino para não ter de enjeitá-la, dando-lhe o nome ambíguo de Ífis (Íphis) vestindo-a com roupas masculinas. Quando Ífis cresceu, uma moça chamada Iante apaixonou-se pelo falso rapaz. Acertado o noivado, [...] Telétusa pediu ajuda a Ísis, que transformou Ífis em um rapaz. Graças à deusa os noivos se casaram” (KURY, 1994, p. 212).

masculino para os romanos. Masculinidade se baseia não só no desempenho sexual, mas também na autossuficiência, o controle de si tanto em nível interno (emoções) quanto externo (liberdade política). Se a mesma coisa que faz um homem em termos de potência sexual também o desfaz, por minar sua autossuficiência, então as categorias de gênero nunca serão estáveis. É muito difícil chegar a um senso de construções romanas de feminilidade que não nos dizem mais sobre as atitudes masculinas para o outro (escravo, mulheres, estrangeiros) do que as mulheres reais romanas foi parcialmente moldada por essas atitudes masculinas, tal sentimento (como o de autossuficiência) ainda é útil. A categoria “mulher” é extremamente importante e talvez simples à primeira vista, uma vez que para encontrá-la basta olhar para o lado oposto do homem ideal (“suave, passiva e silenciosa”) – mas, na prática, essa simplicidade é enganadora (“como uma mulher”?). O desempenho sexual é claro, faz parte da definição de virilidade, mas mesmo a virilidade não fica sem seus anseios.<sup>43</sup>

Na opinião de Afonso Cuatrecasas:

Os hábitos sexuais do homem romano, alguns dos quais podem nos parecer atualmente aberrantes, não devem ser julgados segundo nossa escala de valores. Para sermos objetivos, temos de olhar, interpretar e julgar os fatos levando em conta os critérios e a mentalidade da época em que aconteceram. [...] devemos compreendê-los dentro de uma moral e dos costumes da época em que se produziram.<sup>44</sup>

Nesse sentido, o cidadão romano gozava de uma tolerância e de uma permissividade sexual quase absolutas. Segundo Cuatrecasas,<sup>45</sup> essa permissividade baseava-se em duas premissas: numa relação sexual, é o homem que entrega seu dom a quem o recebe; por isso, a pureza do sangue, que é o que deve ser mantido a qualquer custo, não corre perigo em nenhum tipo de relação, enquanto o receptor, se se trata de uma união ilícita, seja uma cidadã ou um outro cidadão romano, ficaria inevitavelmente maculado. Daí, decorre a segunda premissa: o homem deve ser sempre a parte ativa da relação sexual. Por isso, não condiz com

<sup>43</sup> SHARROCK, 2002, p. 96.

<sup>44</sup> CUATRECASAS, 1997, p. 66.

<sup>45</sup> *Idem, ibidem*, p. 68.

sua dignidade masculina preocupar-se com o prazer da parceira, ainda que se trate da própria esposa. O sexo é assunto do homem. A mulher ou o elemento passivo receptor estão a seu serviço. Só o que conta é o orgasmo masculino como o demonstram os textos e pinturas de Pompeia. Trata-se, em suma, de uma relação amo-escravo. Por isso mesmo, contanto que ele seja a parte ativa, pode-se permitir a prática sexual que lhe apeteça – masturbação, receber uma felação, uma relação homossexual ou um coito anal.

Um homem, para ser um homem, deve ser *durus*, mas o amor (para o que ele tem de ser *durus*) o fará *mollis*. Ele também deve ser impenetrável. Os historiadores da sexualidade expressam a característica definidora da sexualidade romana por meio da distinção entre o penetrador ativo e o passivo penetrado. Os homens reais não são penetrados, “mulheres” são, como diz a notória frase *muliebria pati* (“coisas de mulher”). O ponto é que, embora a sexualidade romana seja constituída com base na penetração ou não, mesmo o penetrador pode ser caracterizado pelo sofrimento – *uulnus* (infligir a ferida) – por ser um amante, e assim as categorias de gênero não vão ficar perfeitamente separadas.<sup>46</sup>

Segundo Sharrock, os poemas eróticos didáticos, à primeira vista, têm uma linha muito clara sobre as construções de gênero, gerando o destinatário de uma forma muito mais explícita do que a maioria da poesia antiga. Esse engendramento não acontece apenas na divisão entre *Ars amatoria* I, II e III, mas também nas regras explícitas e regulamentos sobre o vestuário adequado e comportamento de ambos os sexos. Mas todas essas distinções são claras e sutis, se não inferiores, pela intromissão de um terceiro – o autor – e pela problematização das imagens de gênero. O jovem amante, aprendendo a ser um macho adulto, é ele próprio seduzido pelo poeta-professor e é ensinado a ganhar, perdendo. Apesar disso, ou por causa de um vocabulário militar e de gladiadores, parece que, muitas vezes, aprender a ser um amante pode não ser a melhor e mais viril maneira de aprender a ser um homem romano.<sup>47</sup>

Escrever poesia, para Ovídio, não se trata apenas da “sexualidade” como tema, o que já é em si uma experiência erótica na qual dificilmente se estabelece uma clara distinção entre sexo e poesia. Mas, apesar de todas

<sup>46</sup> SHARROCK, 2002, p. 97-98.

<sup>47</sup> *Idem, ibidem*, p. 98-99.

as instabilidades e subversões do gênero na voz do poeta e na sexualidade romana, a verdade é que os poetas são quase todos homens, e Ovídio é um homem. Isso torna ainda mais notável que tanto espaço no *corpus* ovidiano seja dado às mulheres. A obra *Heroides* é de particular interesse aqui por uma questão crucial. Até que ponto pode-se ser capaz de ler “a voz de mulher”? Que tipo de voz de gênero é produzida por um autor masculino, falando através de uma máscara feminina, mas incluindo completamente sua autoridade masculina na escrita feminina? Os poemas não têm estrutura, nenhum sinal explícito pelo autor de que o texto lido é realmente um texto masculino. Além disso, os poemas partilham várias características femininas. Em certo ponto de vista, é apenas um efeito da realidade. Uma leitura mais recuperativa encontraria esses poemas como expressão do feminino.<sup>48</sup>

As mulheres destinavam-se a “ser silenciadas”. A supressão de vozes femininas, corpos e sexualidade é uma história muito comum na cultura da Antiguidade e no *corpus* ovidiano, o que é sentido em *Metamorphosis*. Pode-se ver como a perda da humanidade, da autonomia e do discurso está vinculada com a sexualidade das mulheres em três histórias de estupro e metamorfose: Daphne, amada por Apolo e transformada num loureiro; Ío, amada por Júpiter e transformada em uma vaca; Syrinx, amada por Pan e transformada em uma flauta. Em cada caso, a mulher mudou-se para reconhecer a sua dominação. “Por ato do discurso acentua a sua perda de voz. Esta perda é identificada pelo pai como a perda de humanidade.”<sup>49</sup>

Todo o *corpus* ovidiano está em diálogo com os mais poderosos significados contemporâneos da ordem masculina: *Augustus, arma* (guerra épica) e vida política. É um diálogo cheio de tensões, mas seria errado considerá-lo como uma simples oposição entre a masculinidade romana e a diferença/desigualdade ovidiana. As imagens de amor que ajudam a construir o mundo elegíaco da *Ars amatoria* e os *Amores* se opõem e participam nas normas de masculinidade romana.

Sharrock levanta e sucumbe a um problema fundamental no estado atual dos estudos de gênero: é muito comum se referir a “sexo” e “sexualidade” juntos e agregar “mulheres” na mesma “pilha” conceitual, mas para isso elide algumas diferenças importantes. Por que as questões

<sup>48</sup> SHARROCK, 2002, p. 99.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 100.

das mulheres, mais do que qualquer outra coisa sobre mulheres, homens, vida, e tudo mais, estão ligadas à sexualidade e segregadas à tendência predominante da história? Essas tendências surgem porque as pessoas ainda veem a masculinidade como normativa, e assim “gênero” significa “gêneros diferentes”, que significa “mulher”, que para completar o círculo significa “sexo” (ambos sexo-diferença e experiência erótica).<sup>50</sup>

Nessa mesma linha de abordagem, Feitosa cita outra conhecida inadequação – a transposição simplista dos conceitos de homossexual e heterossexual para a análise da experiência sexual no mundo antigo. Nesse universo, o fato de um homem fazer sexo com outro homem ou com mulher não era suficiente para identificar a sua categoria sexual. Nas palavras da autora,

[...] longe de fundar uma espécie – o “homossexual” – a relação sexual entre dois homens era considerada uma prática erótica compatível com o casamento com o sexo oposto, não excludente, pois, da relação com as mulheres. A passividade sexual masculina é considerada por Sêneca “indecência e crime para os livres, fatalidade para o servo e obrigação para o liberto”.<sup>51</sup>

Nessas palavras, Sêneca estabelece aquilo que lhe parece como a “ordem natural”: a função sexual ativa do homem aristocrático e cidadão, compatível com o seu autodomínio, integridade física, controle e domínio sobre os demais membros da sociedade e povos – mulheres, libertos e escravos. De acordo com a autora, como já tratado anteriormente, a sua virilidade estaria representada em seu ativo papel sexual e social. Feitosa aceita o fato de que é notória a semelhança dessa ideia de Sêneca em obras historiográficas contemporâneas. Isso acontece porque esses autores acatam a visão aristocrática do desempenho sexual definido para cada grupo e a reproduzem como legítima e padronizada. No entanto, é importante ponderar sobre a rigidez apresentada em relação ao comportamento sexual dos aristocráticos – função ativa – e da subserviência de seus “comandados”.<sup>52</sup>

Muitas vezes, no *corpus* ovidiano, a sexualidade oferece uma visão alternativa do mundo, mais explicitamente na *Ars amatoria*, onde o sexo

<sup>50</sup> SHARROCK, 2002, p. 104-105.

<sup>51</sup> FEITOSA, 2008, p. 132.

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*, p. 132.

é configurado como uma alternativa para a cidadania de Augusto. Embora o poema se apresente negando qualquer ensinamento contra as leis de adultério de Augusto, em partes de sua apresentação desmente sua reclamação. O poema didático enfraquece o casamento, não tanto porque Ovídio pensa que o adultério é uma coisa boa, mas com o objetivo de oferecer uma alternativa ao controle social de Augusto. Esse pensamento insere-se num contexto de produção elegíaca. Para Ronald Syme,

os poetas elegíacos no tempo de Augusto eram estranhos a “*res-publica*”, indiferentes ao matrimônio, a família, a procriação. Eles declaram a primazia do amor e do indivíduo.<sup>53</sup>

Ainda referente a esse contexto, num âmbito de visão mais restrito, é preciso perguntar até que ponto a legislação social e moral modificou o comportamento de homens e mulheres. Libertas da casa imperial e atrizes sedutoras havia em abundância na alta sociedade, as quais eram presença marcante nos passatempos literários. No que diz respeito às outras senhoras comemoradas na elegia romana, estudiosos criaram uma dicotomia: as mulheres são ou imaginárias (como a luz dos amores antigos ou recentes de Horácio) ou libertinas por *status: hetaerae*, “cultivadas”, na linha de atrizes e musicistas. Num contexto anterior à chamada *Pax Romana*, um momento de guerras e conflitos proporciona uma série de problemas familiares que provocam divórcios intimados por razões que o autor denomina de “alta política”. Como já foi dito, buscavam-se uniões pertinentes às causas políticas.<sup>54</sup>

Esses acontecimentos levaram mulheres a uma existência marginal por meio da calamidade ou do amor ao prazer: mulheres de casas em ruínas que tinham perdido os maridos por morte ou divórcio; meninas de famílias em dificuldades poderiam estar em exposição em jogos, no teatro e sob os cuidados de cortesãs. Elas possuíam educação, talentos e graciosidade para iludir os jovens poetas ou altos funcionários do governo.<sup>55</sup> Para essas mulheres, a princípio, é que a *Ars amatoria* de Ovídio foi escrita.

No entanto, se a *Ars amatoria* aparece como uma alternativa ao casamento, isso não serve para todo o corpus ovidiano. Na opinião de

<sup>53</sup> SYME, 1978, p. 200.

<sup>54</sup> Exemplos em SYME, 1978, p. 200-201.

<sup>55</sup> *Idem, ibidem*, p. 202.

Sharrock, alguns mitos permitem abrir espaço também para o exame de assuntos familiares que raramente são percebidos em outro lugar na literatura antiga. Histórias como de Alcmena,<sup>56</sup> por exemplo, constituem um contraste para a masculinidade épica dos maiores heróis e oferecem uma visão alternativa do mundo. No entanto, a força motriz do épico, por natureza, tende a obstruir um ponto de vista “feminilizado”. No final das *Metamorfoses*, percebe-se uma elisão gradual do feminino – o pessoal, o sexual, que culmina no grande final da deificação de César e a planejada deificação de Augusto. Em todo o estresse irônico sobre a importância hereditária da adoção de Augusto por César, não há – ou pode haver – qualquer indício do papel da mulher na procriação. A ideologia imperial suprimiu a mulher. A construção da feminilidade que não ganha lugar no sistema é a celebração tradicional da mulher como o canal de castas para a progressão patriarcal.<sup>57</sup>

Essa ideologia imperial apoiava-se na antiga moral e costumes retomados do período republicano por Augusto. Autores considerados tradicionais no que diz respeito à tendência filosófica e moral, a exemplos de Cícero, anterior a Ovídio e Sêneca, esse posterior a Ovídio, fazem observações sobre a dissolução de costumes gregos e romanos. Como exemplo, tem-se esta passagem de Cícero em *Da República*:

Nossos antigos costumes proibiam que os púberes se despiem no banho. Desse modo procuravam afirmar as raízes do pudor. Em compensação, entre os gregos, que exercícios tão absurdos os de seus ginásios, que ridícula preparação para os trabalhos da guerra, que lutas e que amores tão livres e dissolutos! Passo por alto Eleia e Tebas, onde era autorizada a mais libidinosa e absoluta licença. Os próprios lacedemônios, concedendo tudo nos amores da juventude, exceto o estupro, levantaram apenas uma débil muralha entre o que toleravam e o que proibiam; permitir reuniões noturnas e todo gênero de excessos era querer deter um rebanho com um lenço.<sup>58</sup>

Cícero reprova claramente o que ele chama de “comportamento libidinoso” e “todo o tipo de excesso”; comportamento esperado de um autor com influências estoicas. No livro V, Cícero argumenta a respeito das antigas instituições, bem como da República romana:

<sup>56</sup> *Metamorfoses*, IX, v. 275-323.

<sup>57</sup> SHARROCK, 2002, p. 105.

<sup>58</sup> *Da República*, IV, 3.



[...] sem nossas instituições antigas, sem nossas tradições veneradas, sem nossos singulares heróis, teria sido impossível aos mais ilustres cidadãos fundar e manter, durante tão longo tempo, o império de nossa República. Assim antes da nossa época, vemos a força dos costumes elevar varões insignes, que por sua parte procuravam perpetuar as tradições dos seus antepassados. Nossa idade, pelo contrário, depois de ter recebido a República como uma pintura insigne, em que o tempo começara a apagar as cores, não só não cuidou de restaurá-la, [...] como nem mesmo se ocupou em conservar pelo menos o desenho e os últimos contornos. Que resta daqueles costumes antigos, dos quais se disse terem, sido a glória romana? [...] Nossos vícios, e não outra causa, fizeram que conservando o nome de República, a tenhamos já perdido por completo.<sup>59</sup>

Esses valores e princípios citados por Cícero possuem forte influência estoica. O estoicismo, fundado em Atenas por Zenão de Cítio, entrou em Roma na passagem do séc. III para o séc. II a. C., por meio de Panécio e Possidônio.<sup>60</sup> Teorizado por Crisipo, tinha uma visão panteísta do mundo, segundo a qual ele era governado pela providência ou divina razão.<sup>61</sup> Para essa visão, a alma do homem tem uma centelha que lhe permite conhecer e compreender as leis que governam o mundo e, seguindo-as, torna-se feliz. Porém, o saber é uma condição necessária para alcançar a felicidade, e ser sábio é ser feliz e virtuoso. O homem sábio está livre de afetos e paixões e é temente a Deus.

O estoicismo faz parte de um sistema filosófico que teve acolhimento entre os romanos por meio do “círculo dos Cipiões”. De acordo com Pereira, Cipião Emiliano se beneficiou da biblioteca de Perseu, trazida da Macedônia por Paulo Emilio, e do magistério de Políbio, prisioneiro de guerra que se tornou um dos maiores historiadores da Antiguidade. Ligado a Cipião Emiliano e sofrendo sua influência, esteve todo um

<sup>59</sup> *Da República*, v. 1.

<sup>60</sup> OMENA, 2009, p. 40. Segundo a autora, o estoicismo divide-se em três períodos: estoicismo antigo (III e II a.C), no qual essa filosofia se constituiu pelas contribuições de Zenão de Cítio (332-262 a.C), Cleantes de Assos (312-232 a.C.) e Crisipos de Sólis (272-204 a.C.); estoicismo médio (II e I a.C.), representado por Panécio (185/180-100 a.C.) e Possidônio (140/130-59/40 a.C.), os quais introduziram o estoicismo em Roma; e o estoicismo romano ou imperial (até o II d.C.), ligado a quatro nomes: Sêneca, Musônio Rufo (30 até o final do I d.C.), Epiteto (50-125/130 d.C.) e Marco Aurélio (121-180 d.C.).

<sup>61</sup> Mais informações em CHÂTELET, 1981.

grupo de intelectuais, entre os quais personalidades como Lucílio, o criador da sátira, o comediógrafo Terêncio, além do filósofo Panécio, membro da escola estoica. Segundo a autora, é por essa via que o sistema filosófico, que teve acolhimento tal entre os romanos que se pode falar de assimilação, entrou na urbe. No entanto, outro modo de influência, não menos importante e que vai repercutir-se em toda a cultura europeia, é exercido pela obra *Das deveres*, de Cícero. Juntamente com o epicurismo, o estoicismo esteve entre os sistemas de maior evidência no período helenístico, ambos fundados no final do séc. IV a.C., logo após o ceticismo. Sêneca e Marco Aurélio foram seus maiores cultores na época imperial.<sup>62</sup>

Segundo Luciane Omena,<sup>63</sup> a filosofia defendida por Sêneca pretendia ultrapassar os limites da eloquência, para alcançar a prática da *virtus*.<sup>64</sup> Em suas palavras:<sup>65</sup>

Aos olhos de Sêneca a filosofia era o amor, o impulso pela sabedoria que se definia pelo bem supremo do espírito humano. Embora existissem várias maneiras de definir filosofia, o pensador a interpretava como sendo o estudo da virtude. Filosofia e virtude eram, portanto, inseparáveis.<sup>66</sup>

A piedade, a inveja, o ódio, a rivalidade, a cólera, o amor e o ressentimento eram contradições irracionais da alma. Sêneca propunha o combate desses vícios pelo exercício da virtude, o domínio dos sentimentos e o enfrentamento das vicissitudes com tranquilidade. Felicidade, portanto, era o homem “dotado de reto juízo, feliz; que se contente com seu estado e condição, qualquer que seja, e aprecie o que é de sua posse; feliz quem confia à razão a gerência de toda a vida”.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> OMENA, 2009, p. 93-98.

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*, p. 39.

<sup>64</sup> De acordo com Maria Helena (1989), a *virtus* era sentida como um valor fundamentalmente romano, não obstante o paralelismo que acusa com o conceito grego correspondente. As interpretações podem reduzir-se a três orientações principais: a que vê aqui a antiga *virtus* aristocrática, a que lhe opõe a etiqueta estoica e a que a situa na convergência da *virtus* romana com a *aretê* grega. A interpretação estoica a designa com as noções de “reto”, “útil” e “honesto”. Em *Tusculanas* (II, 13, 30), Cícero se aproxima da definição dada como estoica: “[...] aquilo que chamamos honesto, reto, conveniente, dando-lhe por vezes o nome de virtus [...]”.

<sup>65</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.

<sup>66</sup> *Epist. Mor.* 89,8.

A forte influência estoica presente nos comportamentos de parte da sociedade em muitos momentos afirma a ausência de uma unanimidade entre os romanos, no que diz respeito a sua conduta sexual, ou melhor “homossexual”. Pode-se afirmar que os romanos, sem chegar ao culto e à predileção pela pederastia que tiveram os gregos,<sup>67</sup> foram sumamente permissivos com esse tipo de relação sexual, comum em todas as épocas da história de Roma, e que a bissexualidade, em consequência, não só foi tolerada pela sociedade romana, como também as relações com jovens bonitos se fizeram mais e mais frequentes em todos os estratos sociais à medida em que foram se impondo em Roma os costumes helênicos. Como prova, nos bairros do Subura e Esquilino, encontravam-se prostíbulos unicamente com homens e jovens, dispostos a desempenhar o papel ativo ou passivo, segundo as preferências do cliente.

Segundo Cuatrecasas, as relações homossexuais aumentaram notavelmente no decorrer do Império, e as práticas homossexuais entre cidadão romanos, que antes tinham de ser mantidas em rigoroso segredo, já não precisavam ser ocultadas. “No exército, por exemplo, essas relações eram tão frequentes que Nerva e Trajano tiveram que proibir que um oficial superior fosse sodomizado por um subalterno; mas não o contrário, evidentemente.”<sup>68</sup>

Concluindo, autores clássicos, ideais republicanos, democráticos, imperialistas e morais foram tratados convenientemente em cada país de acordo com os interesses do momento, assim como a importância dos valores clássicos foram assimilados conforme o ideal almejado; ideal de cavalheiro, de civilidade e assim por diante. Da mesma forma, ao pensarmos a respeito da literatura citada e consultada, referente a diferentes momentos históricos, é possível indagar-se a respeito do que pode ser entendido como “literatura”, tendo em vista o fato de que “nenhuma obra nasce com tal rótulo, mas são as injunções históricas e culturais que a determinam como um arranjo particular em sua relação com a linguagem”.<sup>69</sup> Nas palavras de Inácio, “o texto não ‘nasce’ literário, mas torna-se função das estratégias de leitura, abordagem da crítica e dos discursos que procuram justificar a presença da obra no interior de um

<sup>66</sup> SENECA, 1991, p. 31.

<sup>67</sup> A lei romana proibia e castigava severamente as relações sexuais entre homens de sangue romano, excetuando-se os escravos, libertos ou estrangeiros.

<sup>68</sup> CUATRECASAS, 1997, p. 112.

<sup>69</sup> INÁCIO, 2010, p. 112.

sistema mais restrito”. Nesse sentido, pode-se pensar que nada do que constatamos pertencer aos cânones literários está ali por acaso, mas, sim, pelas dinâmicas diversas que consagram ou despriorizam os diversos aspectos estéticos que concorrem numa mesma época. Sendo assim, todos e quaisquer cânones são excludentes por natureza, visto que denotam sempre uma eleição do que pode e deve fazer veicular uma “verdade”, seja ela divina, estética, literária ou legal. Em consequência, o cânone literário funcionaria como um disciplinador dos diversos discursos autodeclarados estéticos, mas que por diversas razões tornam-se excêntricos, marginais e/ou periféricos. Nessa dinâmica, inclusive com fatores que as abordagens mais tensas consideram extraliterários, como classe social, permeabilidade do autor ou da obra em determinados contextos e espaços, gênero, raça, etnia ou até mesmo com o tipo de suporte utilizado na divulgação da obra.<sup>70</sup>

Nessa linha, o trinômio gênero-sexo-orientação sexual talvez esteja entre os que mais cause ou tenha causado desconfortos ao cânone, considerando sua inscrição nas histórias literárias. O autor destaca que,

embora os tais fatores externos aludidos, dentre os quais a tríade sugerida, sejam veemente negados, muito salta aos olhos o fato de a sequência “masculino, homem e heterossexual” ser silenciosamente o *modus operandi* dos cânones literários. Nesse contexto, a literatura como expressão do cânone, por ser um veículo de circulação de discursos e ideologias, acaba por colaborar para o controle dos corpos, para a perpetuação do interdito sobre a sexualidade, e por silenciar ou punir tudo e todos os que não são contemplados pela moralidade burguesa ou que nela não se enquadram.<sup>71</sup>

Nessa perspectiva, estão presentes os discursos, explícitos ou não, em obras literárias, filosóficas ou historiográficas produzidas no decorrer da história, especificamente no séc. XIX. A relação sexual entre homens, chamada pelos modernos de homossexualidade, está entre os temas mais abordados e reinterpretados, o qual foi destinado à marginalidade, devido à forma que foi tratado pela historiografia, bem como pelos cânones literários. Assim, temas relacionados ao amor, ao sexo e às

<sup>70</sup> INÁCIO, 2010, p. 112.

<sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p. 113.

relações de gênero, os quais não fazem parte do *modus operandi*, são muitas vezes silenciados pela história, ou negligenciados e mantidos numa condição interpretativa baseada em um “senso comum”, produzido e reproduzido conforme os interesses de uma ideologia político-cultural dominante.

### **Referências**

- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARIËS, P.; BÉJIN, A. (Org.). **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BARBOSA, R.C. **Sedução e conquista: a amante na poesia de Ovídio**. 2002. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História da Universidade Federal do Paraná, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Concepções da sexualidade romana na Inglaterra vitoriana: a leitura sobre Ovídio**. 2011. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. 2011.
- BREMMER, Jan. Pederastia grega e homossexualismo moderno. In: BREMMER, Jan. **De Safo a Sade: momentos da história da sexualidade**. Campinas: Papirus, 1995. p. 11-26.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CABECEIRAS, M.R.V. Representações culturais e publicização da vida social na literatura latina: a mulher e o amor no corpus ovidianum. **Phoënix**, Rio de Janeiro, ano 4, v. 1, 1998, p. 287-298.
- CÍCERO. **Da República**. Tradução Amador Cisneiros. São Paulo: Atena, s.d.
- CHÂTELET, François (Org.). **História da filosofia: ideias, doutrinas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. v. 1.
- CUATRECASAS, Alfonso. **Erotismo no império romano**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- FEITOSA, L.C. **Amor e sexualidade: o masculino e feminino em grafites de Pompeia**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- \_\_\_\_\_. Gênero e sexualidade no mundo romano: a antiguidade em nossos dias. In: **História: Questões e Debates**, Curitiba, n. 48/49, 2008, p. 119-135.
- FEITOSA, L.C.; SILVA, G. O mundo antigo sob lentes contemporâneas. In: FUNARI, Pedro Paulo; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (Org.). **Política e identidade no mundo antigo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **History of Sexuality: an Introduction**. London: Allen Lane, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. v. 1.

FRÄNKEL, Hermann. **Ovid: a Poet Between Two Words**. Cambridge: Cambridge University, s.d.

GRIMAL, P. **O amor em Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MENDES, N.M. Política e identidade em Roma republicana. In: FUNARI, Pedro Paulo; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (Org.). **Política e identidade no mundo antigo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

GUY, Josephine M. Introduction of Sex and Gender. In: **THE VICTORIAN AGE: an anthology of sources and documents**. London; New York: Routledge, 2002.

HEKMA, Gert. Uma história da sexologia: aspectos sociais e históricos da sexualidade. In: BREMMER, Jan (Org.). **De Safo a Sade: momentos da história da sexualidade**. Campinas: Papirus, 1995. p. 237-264.

INÁCIO, E.C. Para uma estética pederasta. In: COSTA, H. **Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos**. São Paulo: Edusp, 2010.

OMENA, L.M. **Pequenos poderes na Roma imperial: os setores subalternos na ótica de Sêneca**. Vitória: Flor & Cultura, 2009.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LAQUEUR, Thomas. **La fabrique du sexe**. Tradução Michel Gautier. Paris: Gallimard, 1992.

OVIDE. **Oeuvres complètes**. Tradução Th. Burette et al. Paris: Panckoucke: 1834; 1837.

\_\_\_\_\_. **L'art d'aimer**. Tradução e estabelecimento de texto Henry Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

\_\_\_\_\_. **Las heroidas**. Tradução e prólogo Diego de Mexía. Buenos Aires: Coleção Austral, 1950.

OVÍDIO. **Obras: os fastos, os amores e arte de amar**. Tradução Antonio Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 1943.

\_\_\_\_\_. **Tristium**. Tradução Augusto Velloso. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952. Edição bilingue.

\_\_\_\_\_. **As metamorfoses**. Tradução Antonio de Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Simões, 1959.

\_\_\_\_\_. **Arte de amar = Ars amatoria**. Tradução Natália Correia e David Mourão Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1997. Edição bilingue.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. v. 2.

PERROT, M. **As mulheres e os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

POLLAK, M. A homossexualidade masculina ou: a felicidade no gueto?. In: ARIËS, P.; BÉJIN, A. **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 54-76.

- RAGO, M.; FUNARI, P.P.A. (Org.). **Subjetividades antigas e modernas**. São Paulo: Annablume, 2008.
- SÊNECA, L.A. **A vida feliz**. Tradução André Bartolomeu. Campinas: Pontes Editores, 1991.
- SHARROCK, Alison. Gender and Sexuality. In: HARDIE, Philip. **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 95-107.
- SYME, R. **History in Ovid**. Oxford: Clarendon, 1978.
- THOMAS, Yan. A divisão dos sexos no direito romano. In: DUBY, G.; PERROT, M (Org.). **História das mulheres: a antiguidade**. Porto: Afrontamento, 1991. v. 1. p. 129.
- VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. A homossexualidade em Roma. In: ARIËS, P.; BÉJIN, A (Org.). **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 39-49.

*Veneris quis gaudia nescit?*<sup>1</sup> sexo e prazer na Roma petroniana  
Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet<sup>2</sup>

### **1 Introdução**

Escrever sobre sexo na sociedade romana retratada por Petrônio em seu *Satyricon* é uma tarefa ao mesmo tempo desafiadora e altamente estimulante. O desafio maior é abordar o assunto de maneira inovadora ou pelo menos de forma a acrescentar algo, depois de alguns excelentes estudos publicados até aqui.<sup>3</sup> O estímulo inquietante vem da obra objeto do presente estudo. O *Satyricon* nos diz muito sobre muitos assuntos relativos à organização e funcionamento da sociedade romana do séc. I de nossa era. Em meio a pessoas livres, escravos, libertos, Petrônio nos apresenta, pela lente do narrador homodiegético Encólpio, discussões acerca de literatura, arte, educação, forma e modo de vida, em que o tema “sexo” é ora o fulcro do episódio/grupo de episódios,<sup>4</sup> ora é assunto

<sup>1</sup> PETRÔNIO, 2004, p. 132.

<sup>2</sup> Doutora em Letras Clássicas pela USP.

<sup>3</sup> Dentre os principais estudos que abordam a questão das experiências sexuais no mundo antigo, destacamos: *História da sexualidade* de M. Foucault, *Bisexuality in the Ancient World* de E. Cantarella, *Homosexuality in Greece and Rome* de T. Hubbard, *A homossexualidade em Roma* de P. Veyne.

<sup>4</sup> A título de exemplificação, citamos: o episódio na hospedaria com a sacerdotisa Quartila, a composição de triângulos amorosos (inicialmente entre Encólpio, Ascilto e Gitão, posteriormente entre Encólpio, Eumolpo e Gitão) e o episódio de Circe; que serão comentados adiante neste artigo.

<sup>5</sup> Diversos registros das falas dos libertos participantes da *Cena* incluem assuntos relacionados a sexo, quase sempre para condenar atitudes que consideram reprováveis, como, por exemplo, um homem com enorme apetite sexual (cap. 43); ou referências a mulheres adúlteras (cap. 45, 53 e 61).



que vem à baila em conversas entre os convivas do jantar<sup>5</sup> ou em histórias narradas para entreter.<sup>6</sup>

Nesse contexto, o *Satyricon* de Petrônio apresenta-se como preciosa fonte para a percepção de um modelo de estruturação da sociedade romana, considerando-se que a obra de ficção em prosa é o resultado final da modelagem (FICTIO) a partir de um material preexistente, mas com a ressalva de que esse pode ser entendido como verdade, ou como semelhante à verdade, ou como mera liberdade de criação do poeta.<sup>7</sup>

Acreditamos, pois, ser possível reconstruir um padrão (e não o padrão) de comportamento sexual da sociedade romana em tempos neronianos, tal como essa se nos apresenta por Petrônio. Imprescindível é, no entanto, nos desvestirmos de nossas ideias preconcebidas em relação a sexo, sem o que se torna impossível chegar ao ponto desejado: entender/identificar em que bases se estruturava a rede de relações (inter)pessoais no modelo de sociedade ali retratado e qual o espaço ocupado pelas relações homoeróticas nesse contexto.

Nosso esforço será o de compreender o *Satyricon* como um *monumentum*, termo tomado aqui em seu sentido etimológico de algo que preserva a memória de alguma coisa,<sup>8</sup> ou seja, semelhantemente a um documento, procurando entendê-lo no “universo mental, moral e cultural em que foi produzido”.<sup>9</sup>

Para tanto, é mister analisarmos as referências às experiências sexuais dos personagens do *Satyricon* de forma sistemática, não pontual e/ou casuística, de modo a evitarmos distorções, a principal das quais a afirmação de que a “homossexualidade é a norma” no romance petroniano.<sup>10</sup> Essencialmente, essa assertiva não se pode sustentar numa

<sup>6</sup> Conto da matrona de Éfeso e do garoto de Pérgamo, por exemplo, que receberão atenção especial adiante.

<sup>7</sup> Quanto ao caráter de realidade da obra de Petrônio, atesta-o a vivacidade da língua empregada, que contém incontestáveis elementos do registro oral do latim (cf. BIANCHET, 2002). Também as diversas referências historiográficas (escravidão, pobreza, relações econômicas) corroboram esse ponto de vista. Para uma discussão mais aprofundada sobre ficção em prosa na Antiguidade, remetemos o leitor a Brandão (2005), em especial o cap. 2 (“A narrativa de ficção na Grécia”).

<sup>8</sup> Tal como em Horácio, *Odes*, III, 30, 1: “*Exegi monumentum aere perennius*”.

<sup>9</sup> Cf. FEITOSA, 2002, p. 43.

<sup>10</sup> Cf. HUBBARD, 2003, p. 384: “*The novel inverts the orthodox plot of Greek romance, predicated on a chaste and unfailingly loyal heterosexual couple, by immersing us in a low life underworld where homosexuality is the norm and no couple is mutually faithful*”.

sociedade da qual as mulheres são parte integrante (note-se a participação ativa de Fortunata e Cintila durante a *Cena Trimalchionis*, com direito a cenas de troca de carícias e de ciúmes dos *pueri delicati* de seus respectivos maridos) e na qual são tão proativas em relação à busca de parceiros sexuais, como Quartila, Trifena e Circe.

## **2 Categorizando experiências sexuais na Antiguidade Clássica**

O ponto crucial da discussão aqui presente reside no próprio questionamento da aplicabilidade do conceito de homossexualidade e, por extensão, dos de heterossexualidade e bissexualidade, como categoria para o mundo romano anterior ao triunfo do cristianismo. Hubbard<sup>11</sup> destaca o fato de que o uso do termo “homossexualidade”, por si só, em se tratando de culturas antigas, impõe dificuldades, já que não há correspondente lexical em grego ou latim que cubra o mesmo espectro semântico. Williams<sup>12</sup> afirma que não fazia parte da herança cultural dos romanos categorizar, avaliar ou julgar atos e agentes sexuais com base no gênero dos envolvidos. Se o rótulo de homo/bi/heterossexual não é válido, assim como endossam Parker,<sup>13</sup> Feitosa<sup>14</sup> e Possamai,<sup>15</sup> qual seria? Parker<sup>16</sup> propõe uma categorização que considera a atividade sexual *per se* basicamente em torno da capacidade/possibilidade que o *VIR* “ativo” tem de penetrar algum orifício, independentemente de qual seja (vagina,

<sup>11</sup> HUBBARD, 2003.

<sup>12</sup> WILLIAMS, 1999.

<sup>13</sup> “*Simply put, there was no such emic, cultural abstraction as ‘homosexuality’ in the ancient world. The fact that a man had sex with other men did not determine his sexual category. Equally, it must be emphasized, there was no such concept as ‘heterosexuality’.* The application of these terms to the ancient world is anachronistic and can lead to serious misunderstanding” (PARKER, 1997, p. 47).

<sup>14</sup> “A questão da masculinidade romana tem sido tema de constantes discussões, e uma ideia que se firmou no campo historiográfico, nos últimos anos, em relação ao comportamento sexual no mundo greco-romano, é que os conceitos de ‘homossexual’ e ‘heterossexual’ são categorias analíticas inapropriadas [...]” (FEITOSA, 2002, p. 120). “Outra conhecida inadequação é a transposição simplista dos conceitos de homossexual e heterossexual para a análise da experiência sexual no mundo antigo. Nesse universo, o fato de um ‘homem’ fazer sexo com outro ‘homem’ ou ‘mulher’ não era suficiente para identificar a sua categoria sexual, como ainda é pressuposto em dias atuais” (FEITOSA, 2008, p. 132).

<sup>15</sup> “Se já na Antiguidade se falava de um comportamento antinatural com relação ao homoeroticismo, ainda assim não se dividia a humanidade em heterossexuais e homossexuais, mas sim entre ativos e passivos” (POSSAMAI, 2010, p. 81).

<sup>16</sup> PARKER, 1997.

ânus, boca), do corpo de alguém social e/ou sexualmente inferior/submisso e, portanto, apto a ser “passivo”, independentemente de qual sexo seja. Parker trabalha ainda com as noções de normalidade e anormalidade das funções de ativo e passivo, em que considera a relação sexual entre *VIR* (macho e ativo = *fututor*) e *FEMINA* (fêmea e passiva = *fututa*) como não marcada. Dessa forma, apesar de frisar a diferença entre o *fututor* e a categoria de “heterossexual”, o autor reproduz, em certa medida, a noção de normalidade vigente na sociedade ocidental contemporânea.

Quanto ao caráter de “normalidade” da relação entre homem e mulher na Roma antiga, importa destacarmos o testemunho de Metelo Numídico, em seu discurso que intentava incentivar o povo romano ao casamento, tal como citado em Aulo Gélío:

*Si sine uxores possemus, Quirites, omnes ea molestia careremus; set quoniam ita natura tradidit, ut nec cum illis satis commode, nec sine illis uno modo uiui possit, saluti perpetuae potius quam breui uoluptati consulendum est.*<sup>17</sup>

Veyne<sup>18</sup> comenta o passo, ao analisar a instituição do casamento na Roma antiga: “Por que as pessoas se casavam? Para esposar um dote (era um dos meios honrosos de enriquecer) e para ter, em justas bodas, rebentos que, sendo legítimos, recolheriam a sucessão; e perpetuariam o corpo cívico, o núcleo dos cidadãos”. Para o autor, surge, mas apenas posteriormente e sob influência do estoicismo, uma segunda “moral cívica”, em que a mulher passa a cumprir o papel de “amiga”, de “companheira de toda uma vida”.<sup>19</sup>

Nessa perspectiva, de considerar o casamento como uma espécie de parte das funções fisiológicas do homem e da mulher, sobressai-se, primeiramente, a questão biológica, e a mulher é percebida essencialmente como reprodutora, um “mal necessário” à perpetuação da espécie, uma imposição da natureza (“*quoniam ita natura tradidit*”, em palavras de Metelo

<sup>17</sup> “Cidadãos, se nós pudéssemos existir sem mulheres, todos nós estaríamos livres dessa carga. Mas, já que a natureza transmitiu a herança de não se poder viver em condições satisfatórias em companhia delas, mas sem elas nem viver se pode, deve-se deliberar em favor da prosperidade permanente, e não em função do prazer passageiro” (*Noctes Atticae*, I, 6. Tradução nossa).

<sup>18</sup> VEYNE, 2000, p. 47.

<sup>19</sup> “O estoicismo pregou à exaustão a nova moral do casal. [...] Em um século ou dois, o casamento passou de obrigação cívica para responsabilidade moral” (VEYNE, 2000, p. 48).

Numídico), à parte, portanto, da questão do prazer. Num segundo momento, se bem-sucedido do ponto de vista fisiológico, o casamento favoreceria também a formação e fortalecimento da *civitas*.<sup>20</sup> Dessa forma, a fala de Metelo Numídico evidencia o fato, reconhecido como incontestável já desde o episódio do rapto das Sabinas,<sup>21</sup> de que é impossível a formação de uma comunidade alicerçada apenas na *uoluptas breuis* – que aqui, podemos inferir, por exclusão, refere-se a sexo e prazer com outros homens, pois que tal padrão de organização biossocial infringe o princípio biológico de manutenção da espécie e inviabiliza a *salus perpetua*. Portanto, mais do que “normal”, é imperioso que homens façam sexo com mulheres, uma vez que, se houvesse apenas pessoas interessadas em fazer sexo com pessoas do mesmo sexo, a espécie/*civitas* entraria em acelerado processo de extinção.<sup>22</sup>

A partir daí, a mulher teria assumido cada vez mais um papel de grande relevância social, já que sai da posição, por assim dizer, desconfortável de simples instrumento de reprodução e passa a ocupar um lugar privilegiado na comunidade, que lhe assegura o poder de rivalizar com os homens na busca e concessão de prazer sexual. Para Feitosa,<sup>23</sup> a imagem de que a mulher estaria distante da vida pública, confinada ao lar, recorrente na literatura e em consonância com o *mos maiorum*, convivia, já no período republicano, com uma redefinição dos papéis femininos na sociedade. A autora afirma que a liberação feminina<sup>24</sup> é em geral apresentada como uma das principais causas<sup>25</sup> da “desmoralização” dos

<sup>20</sup> A esse respeito, Petrônio oferece testemunho ao leitor nesta fala do liberto Trimalquião: “Ágato [...] me chamou em particular e disse: ‘Eu aconselho você a não deixar que sua família se acabe’. Mas eu mesmo, enquanto procurava agir como homem de bem e não queria parecer fraco, atirei uma machadinha em minha perna” (*Sat.* 74).

<sup>21</sup> Cf. *Ab urbe condita*, I, 9, de Tito Lívio.

<sup>22</sup> O princípio de que a fecundidade só é possível a partir da combinação de elementos de natureza diversa se encontra expresso, por exemplo, nas *Metamorfoses*, de Ovídio (l. 430-433): “*Quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque, concipiunt, et ab his oriuntur cuncta duobus, cumque sit ignis aquae pugnae, vapor umidus omnes res creat, et discors concordia fetibus apta est*” (grifo nosso).

<sup>23</sup> FEITOSA, 2002, p. 26.

<sup>24</sup> Também aqui a obra de Petrônio documenta o fato, no cap. 65, em poema de Publílio Siro, citado por Trimalquião.

<sup>25</sup> Outras causas enumeradas pela autora são: a expansão do império, o aumento do fluxo de dinheiro e do luxo, a influência da cultura helenística (FEITOSA, 2002, p. 48).

costumes romanos do final da República e do Império, o que de resto se encontra amplamente documentado nos *monumenta* de diversos autores latinos, dentre os quais se inclui o *Satyricon* de Petrônio.<sup>26</sup>

Também no que concerne à aceitação de práticas homoeróticas, e intimamente vinculado ao movimento social de liberação feminina comentado acima, podemos afirmar que houve em Roma mudanças cronologicamente significativas no registro historiográfico e literário que chegou até nós, mudanças essas que partem do reconhecimento público da legitimidade e naturalidade da busca do prazer sexual *inter pares* e avançam até a condenação irrestrita de quaisquer atos dessa natureza,<sup>27</sup> inclusive com escravos.

A partir do exposto até aqui, procederemos, pois, à luz dos conceitos e preconceitos discutidos e apresentados, a analisar os relatos das experiências sexuais dos protagonistas do *Satyricon*, tipificando-as segundo as categorias propostas por Parker,<sup>28</sup> procurando estabelecer o sistema de organização social ali descrito em relação à temática em foco.

### **3 Sexo e prazer no *Satyricon***

No *Satyricon*, são múltiplas as alusões às experiências sexuais de seus personagens. Podemos afirmar que uma das chaves de leitura do romance petroniano é justamente o combate que o narrador homodiegético Encópio trava com seus parceiros e oponentes sexuais; não seria de fato um exagero afirmarmos que o enredo do *Satyricon* gira em torno dos conflitos sexuais de seu protagonista. Evidentemente, a narrativa não se resume a essa questão, mas, mesmo quando não é temática central do episódio, o tema das relações sexuais perpassa a narrativa. Por esse viés, percorremos a narrativa em toda sua extensão, destacando os passos que dizem respeito à questão em análise. Para tanto, trabalharemos com a divisão da obra em três grupos de episódios, adotada em estudo anterior.<sup>29</sup>

#### **3.1 Grupo de episódios iniciais (cap. 1-26)**

A cada núcleo narrativo, os traços dos personagens se apresentam

<sup>26</sup> Outros autores que fornecem importante testemunho de mulheres independentes em relação à busca do prazer sexual são Catulo, Ovídio e Propércio.

<sup>27</sup> HUBBARD, 2003, p. 383.

<sup>28</sup> PARKER, 1997.

<sup>29</sup> BIANCHET, 2002.

diante do leitor, e muito do que se diz se refere à questão aqui discutida. Assim, pelos episódios insinuam-se, brotam, subjazem, explicitam-se referências à vida sexual, ao comportamento sexual de uma certa parcela da população da sociedade romana. É possível perceber como se comportavam os cidadãos romanos, os escravos, os libertos. São apresentados detalhes, às vezes mínimos, de situações com que o romano se deleitava sexualmente...

A narrativa do *Satyricon* se inicia com um acalorado discurso de Encólpio, o narrador homodiegético do romance de Petrônio, contra o sistema de ensino nas escolas de retórica, ao qual responde seu professor Agamênon. Até o cap. 5, o leitor constrói a imagem de um Encólpio sério, que não compartilha do gosto popular. No entanto, essa imagem não durará muito tempo. Logo no cap. 6, o narrador se encontra perdido, sem saber onde é sua hospedaria, e se deixa levar por uma velhinha até um lupanar, de onde ele imediatamente procura evadir, depois de se encontrar com seu amigo Ascilto. Chama atenção aqui o fato de que nenhum dos dois aceita a oferta hedonista de prazer fácil.

Na sequência, tem-se a referência a um dos principais personagens da narrativa: Gitão. O cap. 9 é precioso para a definição do estatuto sexual dos personagens. Aqui, destaca-se a condição de escravo de Gitão e, portanto, de submissão às ordens de seu dono Encólpio. Porém, configura-se aqui o primeiro triângulo amoroso da obra, formado por Encólpio, Ascilto e Gitão. À primeira vista, poderíamos pensar num triângulo amoroso em que Encólpio e Ascilto desempenhariam a função ativa, dominadora e, portanto, mantenedora da virilidade tão cara aos cidadãos romanos, e Gitão seria o passivo da relação, função que de resto é amplamente defendida como própria dos escravos, principalmente os mais jovens, mas, como veremos adiante, essa expectativa não se confirma.

A vinculação de Gitão à condição feminina se expressa de maneira inequívoca quando esse é ironicamente chamado de “Lucrecia” (paradigma da pudicícia das matronas)<sup>30</sup> por Ascilto, que não se conforma em ser preterido em benefício de Encólpio. Destaca-se aqui a referência à condição de submissão também de Ascilto, a quem Encólpio se refere como “*muliebris patientiae scortum*” (prostituto que faz o papel passivo numa

<sup>30</sup> Para uma abordagem mais aprofundada da figura de Lucrecia e de outras mulheres marcantes na história romana dos primeiros anos, remetemos o leitor a Stevenson (2011).

relação, como se fosse uma mulher); e de Encólpio, quando o próprio Ascilto declara ter desempenhado para Encólpio o mesmo papel de Gitão e sugere que Encólpio não consegue sentir prazer com mulheres (*“quí ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnasti”*). Até aqui, compreende-se a relação entre os personagens como baseada na homoafetividade, mas claramente numa atmosfera de tensão.

A primeira tentativa de dissolução do triângulo amoroso ocorre logo na sequência da narrativa, quando Encólpio pede a Ascilto que procure outro companheiro para si, com o que Ascilto concorda seja feito no dia seguinte. A tensão, porém, se intensifica no cap. 11, quando Gitão e Encólpio são pegos em flagrante por Ascilto (*“voltei a meu quarto e, tendo finalmente arrancado beijos de verdade, agarrei meu garoto com abraços apertados e gozei de desejos amorosos de causar inveja”*), ao que tudo indica ainda nas preliminares (*“nec omnia erant facta”* – “e ainda não tínhamos acabado”). A reação violenta de Ascilto mais uma vez reforça que, até aqui, ele é o vértice excedente. O leitor terá a oportunidade de saber, mais adiante na narrativa, que o ciúme e a preocupação de Encólpio com a presença ostensiva de Ascilto são totalmente justificados...

Outra sequência de eventos importante para a discussão dos tipos de relações sexuais evidenciadas por Petrônio no *Satyricon* é o episódio de Quartila, que decorre da redescoberta de um manto roubado (cap. 12-15). A narrativa episódica com mudança de cenário constante sequencia uma série de eventos (cap. 16-26) em que a *uoluptas* do narrador protagonista é evidenciada, ou melhor dizendo, colocada à prova.

Quartila, sacerdotisa de Priapo, que teve seu culto violado por Encólpio e Ascilto, busca o que ela nomeia *medicina* e *remedium* prescrito pela *diuina prudentia*. Esse medicamento, saberá o leitor depois de muita simulação de dor e choro por parte da sacerdotisa, consiste em sessões de orgia sexual, da qual participam não só os personagens até aqui referidos, mas também todo o séquito de Quartila, composto por escravos – com destaque para duas, Psiquê e Paniquis; atletas; músicos e um *ánaedus*,<sup>31</sup> que submete Encólpio aos piores castigos. Os personagens se encontram encurralados, numa espécie de cárcere privado. Sem

<sup>31</sup> Usando termos mais gerais, Nônio Marcelo, lexicógrafo do séc. IV, destaca a vinculação do *ánaedus* a dançarinos e pantomimos. Mais especificamente, o termo é usado, de forma pejorativa, para se referir a homens efeminados que desejam ser penetrados. Ambas as definições parecem aplicar-se a esse grupo de episódios. Para outras acepções do termo, cf. HUBBARD, 2003, p. 7.

possibilidade de fuga, resta-lhes a opção de se submeterem às ordens da sacerdotisa. No entanto, o alvo principal da libido de Quartila, Encólpio, apesar de declarar pertencente ao *uirilis sexus* (cap. 19) e de se colocar prontamente para cumprir sua função de *VIR/FVVTOR*, se encontra em condições precárias de fazê-lo, como o expressa o próprio narrador no cap. 20 (“ela excitou meus órgãos genitais, gelados como se já tivessem experimentado a morte mil vezes”), ainda que tenha ingerido todo o *satyrion*, planta com reconhecida propriedade afrodisíaca,<sup>32</sup> e tenha recebido atenção especial do *cinaedus*, que, no cap. 23, tentou também em vão excitá-lo (“muito e longamente triturou meus órgãos genitais num vaivém sem resultado”).

Ainda em remissão ao lacunoso cap. 20, chama a atenção do leitor a referência à aceitação de Gitão das carícias da mocinha (*uirgumula*). Esse episódio irá desencadear a desconcertante simulação do casamento entre os escravos Gitão e Paquinis, de 16 e 7 anos de idade, respectivamente, mesmo sob o veemente protesto do ciumento Encólpio. Depois que Quartila, examinado o membro viril de Gitão, sarcasticamente dispensa o rapazinho, Psiquê sugere que Paniquis seja a noiva de Gitão.

A indignação de Encólpio, ao se contrapor ao ato, que ele classifica de leviano e desrespeitoso, contrasta claramente, no entanto, com o entusiasmo de Gitão e de Paniquis, que participam de bom grado das “núpcias” simuladas (“sem dúvida, o garoto não opusera resistência, e a menina, sem nenhuma apreensão, não se assustara com a palavra ‘núpcias’” – cap. 26).

Ao final desse grupo de episódios, há uma possível referência ao relacionamento íntimo entre Encólpio e a excitada Quartila, que assistiam à “brincadeira” dos jovens pela abertura da porta; no entanto, como o texto está incompleto, não sabemos com quem Encólpio se divertiu durante a noite, nem se ele efetivamente conseguiu excitar-se.

Até aqui, as experiências sexuais dos personagens do romance petroniano podem ser qualificadas como conflituosas, complexas, desconcertantes e, mais do que isso, difíceis de ser rotuladas: Encólpio é ativo com Gitão, possivelmente ativo e passivo com Ascilto, mas inativo com mulheres, apesar de desejar satisfazer sexualmente a insaciável e

<sup>32</sup> A propriedade afrodisíaca do *satyrion* foi registrada por Plínio, *Historia naturalis*, xxvi, 63, 98: “*Venerem, etiam si omnino manu teneatur radix, stimulari, adeo si bibatur in uino austero*” (estimula o desejo sexual, mesmo se somente se segurar a raiz com a mão, mais ainda se for bebida no vinho amargo – tradução nossa).



exigente Quartila; Gitão é passivo com Encólpio, e Ascilto, ativo com Paniquis.

### 3.2 Episódios da *Cena Trimalchionis*

Nos episódios da *Cena*, pouco é narrado acerca do apetite e/ou desempenho sexual de Encólpio e de seus amigos. Como o foco e a voz narrativa, na maior parte desse grupo de episódios, são transferidos para outros personagens, os demais convivas do jantar, Encólpio passa de narrador personagem para narrador observador e se torna ouvinte das narrativas alheias. Nessas circunstâncias, ganham atenção especial os tipos de relações afetivas que escravos e libertos mantinham na sociedade romana representada ali. Diferentemente do grupo de episódios anterior, nos episódios da *Cena* não há descrição de orgias sexuais, mas tão somente referências várias a fatos da vida cotidiana relacionados a sexo, em que os convivas expressam juízos de valor em relação aos fatos narrados. Aqui, o sexo é um assunto que surge em meio a diversos outros.

O principal ponto de referência para se analisar a questão da homoafetividade retratada nesses passos é o anfitrião do jantar. Já desde a entrada de Trimalquião no *triclinium*, em evidente simulação de um triunfo, Encólpio se refere ao escravo seu amante: um garoto “velhusco, todo remelento, mais feio do que seu dono” (cap. 28).

A partir daí, Encólpio passa a descrever com minúcia a riqueza e suntuosidade da casa de Trimalquião, até que lhe chama a atenção uma figura feminina que transita pelo *triclinium*. Trata-se de Fortunata, a esposa de Trimalquião, descrita no cap. 37 de forma minuciosa, mas depreciativa, pelo conviva indagado.

No entanto, ao procurar depreciar a imagem de Fortunata, o conviva informa a Encólpio (e evidentemente a nós, leitores) a posição estratégica que uma esposa pode desempenhar na sociedade romana, já que destaca a forma como Trimalquião confia nela e a riqueza imensa dele, que está sob a “custódia” da esposa (“só para você ter uma ideia, se, em pleno meio-dia, ela disser a ele que é de noite, ele acreditará. Ele próprio desconhece o que possui, de tão rico que é; mas essa cadela dá conta de tudo, até mesmo onde não se possa imaginar”).

Em meio à teatralidade e grande ostentação que tomam conta do jantar (cf. em especial os cap. 40-41), os convivas conversam entre si sobre questões simples da vida diária, tecem comentários sobre a fugacidade do tempo, o clima, o excesso de bebidas, vida e morte... São

discussões sobre questões filosóficas entremeadas por comentários acerca de coisas mezinhas (quantidade de vinho ingerido, se toma ou não banho, se fez ou não frio). Nesse ambiente, surgem conversas maliciosas em relação a pessoas da comunidade ausentes no jantar: crítica à mulher de um morto, por não ter chorado adequadamente em seu funeral, com a extensão da crítica a todas as mulheres; referência explícita ao enorme apetite sexual de um homem (“eu conheci este homem tempos atrás e ele já era um depravado. Por Hércules, eu acho que ele não perdoou nem a cadela da casa dele. E, além disso, ele ainda era louco por meninas [...]” – cap. 43).

Um dos convivas, expressamente incomodado com o teor da conversa, discute problemas sociais importantes, tais como inflação, falta de comida, seca, políticos que só agem em seu próprio benefício (cap. 44). Em resposta, outro conviva apresenta uma visão mais comodista e retoma assuntos leves e voltados à diversão, comentando sobre um combate de gladiadores. Importa aqui destacarmos a referência a um dos gladiadores e à visão que o conviva apresenta da mulher que tem um escravo como amante:

Ele já conseguiu alguns cidadãos romanos, uma gladiadora, que combate em cima de um carro, e o tesoureiro de Glicão, que foi apanhado em flagrante, quando se deleitava com a mulher dele. Será possível assistir a uma disputa do povo entre os que defendem os ciumentos e os que defendem os amantes. Glicão, contudo, um homem mesquinho, entregou seu tesoureiro às bestas. Isto é que é se exibir. Em que o escravo pecou, se ele foi forçado a fazer isso? Aquela prostituta, sim, é que merecia que um touro a arremessasse bem longe. Mas quem não consegue bater no burro bate na cangalha. (cap. 45)

Outras referências reprovadoras do comportamento feminino registram-se quando o contador de Trimalquião fala de uma mulher adúltera (cap. 53); ou quando, ao narrar um conto fantástico – conto do lobisomem (cap. 61-62) –, o conviva se refere a sua amante como uma mulher de bons costumes.

Até aqui, o leitor do *Satyricon*, interessado em acessar as referências ao comportamento sexual das personagens, terá tido nos episódios da *Cena* a oportunidade de ler apenas referências esparsas ao assunto, em

sua grande maioria voltadas à crítica dos costumes das mulheres. No cap. 64, por sua vez, registra-se um episódio de ciúmes de Creso, o amante de Trimalquião, por causa do cachorro Cílix, ao qual se segue uma cena de exibição pública de Trimalquião com seu amante (“sem demora, ele fez montaria no cavalo e, com a mão cheia, castigou as costas dele cadenciadamente e, em meio a uma gargalhada, proclamou: ‘Boca-livre, Boca-livre, quantos estão aqui?’”). Aqui, podemos afirmar, a submissão do *dominus* ao escravo amante é evidente e leva mesmo a que se possa inferir uma possível passividade sexual de Trimalquião, numa completa inversão do paradigma *dominus* ativo x *servus* passivo.

Com a chegada de Habinas e de sua esposa, Cintila, no cap. 65, o registro do comportamento sexual dos *domini* e de suas esposas torna-se o foco da narrativa. No cap. 67, merece destaque a naturalidade com que Encólpio se refere à cena de homoerotismo feminino entre Fortunata e Cintila.<sup>33</sup>

Na sequência da narrativa (cap. 68), quando um escravo de Habinas declama um verso de Virgílio,<sup>34</sup> desagrada imensamente a Encólpio. Habinas, em contraposição, elogia o escravo como se ele fosse bastante talentoso, o que provoca o ciúme de sua esposa. Digno de registro é o comentário de Trimalquião em relação ao ciúme de Cintila, em que destaca a lascívia das mulheres.

No cap. 71, Trimalquião, após permitir a entrada dos seus escravos na sala de jantar, realiza uma cerimônia de manumissão, em que deixa evidente a valorização da figura da esposa (“eu coloco Fortunata como minha herdeira universal e a recomendo a todos meus amigos”). No entanto, na sequência da fala de Trimalquião, esse se põe a descrever como quer seu túmulo e pede que seja dado igual destaque a Fortunata e a seu *cicaro* (“à minha direita, você colocará uma estátua de Fortunata, segurando uma pomba, conduzindo sua cadelinha amarrada pela cintura, e meu queridinho...”).

O cap. 74 descreve um episódio com informações preciosas sobre as relações afetivas de um liberto, seu amante e sua esposa. Durante a troca do grupo de escravos, um garoto, que recebe atenção especial de Trimalquião, provoca a ira e o ciúme de Fortunata, que chama o marido

<sup>33</sup> Para Aquati (2009), a relação homossexual entre Fortunata e Cintila expressa uma “igualdade entre os sexos”.

<sup>34</sup> *Eneida* V, 1.

de “nojento e sem-vergonha”, pois ele não conseguia conter sua devassidão.

Durante a briga, em meio às ofensas a Fortunata, Trimalquião justifica por que se casou, usando um argumento que evidencia a função biossocial do casamento – não deixar que seu *genus* se acabe. Trimalquião, que explica seu apeço pelo garoto em função de suas qualidades, apresenta aos leitores uma descrição de como se pode estabelecer, na sociedade retratada na obra, a relação sexual entre senhor e escravo.

Eu cheguei da Ásia tão grande quanto este candelabro aqui. Em poucas palavras, todos os dias eu costumava medir-me perto dele, e, para que eu tivesse um rosto barbudo mais depressa, embebia meus lábios com o azeite da lâmpada. Contudo, fui, durante quatorze anos, amante de meu dono. E isso não é vergonha alguma, pois é o dono que manda. Eu, no entanto, satisfazia também a esposa dele (cap. 75).

Nesse passo, Trimalquião, ao deixar claro que, enquanto escravo e jovem, era amante não só de seu dono, mas também da esposa dele, permite entrever que há um certo desconforto da audiência em relação ao fato relatado, já que as afirmativas são entrecortadas pelo seguinte comentário: “*Nec turpe est quod dominus iubet*”<sup>35</sup>

Ampliando os detalhes, no cap. 76, Trimalquião continua a descrição de como conseguiu se apoderar da fortuna de seu dono e de como a fez multiplicar. Um aspecto importante evidenciado nesse passo é a reprodução da mesma inversão de poder narrada no passo anterior: o escravo, passivo/dominado, inferior socialmente, passa a dominar sexualmente seu senhor, tomado por sua devassidão.

Também nesse grupo de episódios, as experiências sexuais dos personagens do romance petroniano apresentam dificuldade de tipificação: Trimalquião foi ativo e passivo com seus antigos senhores, é sexualmente ativo com Fortunata – presume-se – e ativo e passivo com seus escravos; Fortunata e Cintila são passivas com seus maridos e ativas entre si; a característica que mais se coloca em destaque nas mulheres é sua lascívia, o que as torna sexualmente passivas, mas socialmente ativas.

<sup>35</sup> A esse respeito, é digna de menção a fala de Hatério, tal como citado por Sêneca, o Velho: “*Impudicitia in ingenio crimen est, in seruo necessitas, in liberto officium*” (*De controuersis*, IV, 10).

### **3.3 Episódios finais**

Nesse grupo de episódios, a narrativa é predominantemente centrada nas aventuras e desventuras do narrador Encólpio, numa sequência de encontros, desencontros e reencontros afetivos. Nos primeiros capítulos desse grupo de episódios, volta a ser foco a relação conflituosa entre Encólpio, Ascilto e Gitão. Logo após conseguirem se livrar do jantar de Trimalquião (cap. 78) e de ficarem perdidos sem saber que caminho seguir (cap. 79), o trio de aventureiros finalmente chega à hospedaria, onde há um forte desentendimento entre Encólpio e Ascilto, por causa dos ataques desse a Gitão durante a noite.

[...] Quando eu, relaxado pelo vinho, afrouxei minhas mãos bêbadas e soltei Gitão, Ascilto, o inventor de toda ofensa, roubou durante a noite meu rapazinho de mim, transferiu-o para sua cama e, rolando várias vezes com um parceiro que não era seu – que não sei se não percebeu a ofensa, ou se a ocultou –, dormiu em braços alheios, passando por cima do direito humano.

Esse evento culmina na dissolução do triângulo amoroso – a já tão desejada separação proposta por Encólpio no cap. 10. No entanto, ao contrário do que espera o protagonista, Gitão escolhe ficar com Ascilto (“ele [Gitão] nem ao menos ponderou, para parecer em dúvida, mas, imediatamente após a última sílaba da minha palavra, pôs-se de pé e elegeu Ascilto como seu parceiro” – cap. 80).

Abandonado, Encólpio se retira para o litoral. Ao lamentar sua situação no cap. 81, refere-se de maneira ofensiva a Ascilto e a Gitão, colocando em destaque a condição de passividade que ambos assumem numa relação sexual.

Um jovem, impuro por toda a devassidão e digno de exílio, segundo ele próprio reconheceu, que tira seu sustento do sexo, que pagou sua liberdade com sexo, [...] a quem, mesmo o que sabia que era homem, levou pra cama como se fosse uma mulher. O que dizer daquele outro? Um que, no dia de vestir a toga de homem, pegou um vestido de mulher, que foi convencido pela mãe de que não era homem, que fez serviço de mulher na prisão, que, depois que pôs tudo a perder e reverteu a base de sua devassidão, abandonou o valor de uma velha amizade e, – que vergonha! – como se fosse uma mulher de rua, vendeu tudo isso sob a influência de uma única noite.

Na seqüência da narrativa, temos a inserção de um importante personagem: o poeta de talento duvidoso Eumolpo, que resultará na recomposição do triângulo amoroso – sai o superdotado Ascilto, e entra o velho libidinoso Eumolpo. Apesar de se apresentar como um homem austero e censurar os maus costumes, o poeta rapidamente se desfaz dessa imagem, ao narrar uma fábula milesiana, da qual ele próprio era protagonista. Trata-se do delicioso conto do garoto de Pérgamo (cap. 85-87), em que Eumolpo reproduz o padrão grego de pederastia:<sup>36</sup> o filósofo experiente apaixonado por um *ephebus*.

A relação furtiva, apesar da vigilância dos pais do garoto, se estabelece a partir da equivalência entre os presentes recebidos pelo garoto e a carícia permitida.<sup>37</sup> Beijos são recompensados com um “casal de pombos” (cap. 85, 5), toques com mão ávida merecem “dois ótimos galos de briga” (cap. 86, 1), uma relação sexual “completa e apetecível” justifica “um ótimo cavalo da Macedônia” (cap. 86, 4). Receoso de chamar demais a atenção por causa de tamanha recompensa, Eumolpo não cumpre a última promessa, conquanto a carícia tenha sido permitida, o que leva ao rompimento da relação furtiva. A relação, porém, é restabelecida mesmo sem a recompensa, o que mostra que o garoto era movido pelo prazer de ser penetrado, chegando a levar Eumolpo à exaustão (“então, apesar de tudo, triturado entre suspiros e esforços, entreguei-me a seus desejos e de novo caí no sono, esgotado pelo prazer” – cap. 87).

Encólpio, apesar dessa narrativa, fica encorajado a fazer amizade com Eumolpo. Estabelecido o pacto de amizade, com a promessa de Eumolpo não mais recitar poemas – que ele definitivamente não irá cumprir –<sup>38</sup>, Encólpio se separa momentaneamente de Eumolpo e nesse ínterim reencontra Gitão na sala de banhos.

Aceita e louvada a justificativa de Gitão por ter escolhido Ascilto como parceiro (“quando vi que os dois estavam armados, refugiei-me com o mais forte” – cap. 91, 8), Encólpio restabelece a relação com seu amado, mas, com a chegada de Eumolpo à hospedaria, os momentos

<sup>36</sup> Para uma análise do tema na Grécia antiga, remetemos o leitor a Lourenço (2009) e Brasete (2009).

<sup>37</sup> Segundo Hubbard (2003, p. 8), esse tipo de recompensa era visto, principalmente em textos cômicos, como uma forma de pagamento, o que aproximava a pederastia grega da prostituição.

<sup>38</sup> No cap. 89, Eumolpo recita 65 versos senários jâmbicos sobre a guerra de Troia, ao final dos quais é apedrejado. Os cap. 119-124 reproduzem o poema de Eumolpo sobre a guerra civil, em 295 versos hexâmetros datílicos.

de tranquilidade de Encólpio junto a Gitão terminam imediatamente, já que, como é de se prever após a narrativa do garoto de Pérgamo, Eumolpo se interessa por Gitão – chamado aqui de Ganimedes – no mesmo instante que o vê. Interessa aqui a narrativa das desventuras vividas por Eumolpo e Ascilto na sala de banhos, em que se destaca que o poder de Ascilto está em seu membro viril e como esse dom é valorizado na sociedade retratada.

[...] Para completar, uns meninos me ridicularizaram com uma imitação mais do que petulante, como se eu fosse um maluco; a ele, no entanto, uma enorme multidão rodeou com aplauso e admiração mais do que reverenciosa. A verdade é que ele tinha um pênis tão grande, que se poderia pensar que era o homem em si que fazia parte do membro viril, e não o contrário. Mas que jovem trabalhador! Acho que ele começa no dia anterior e só termina no dia seguinte. Assim, ele encontrou ajuda rapidamente; não sei quem, um cavaleiro romano, como diziam, um sem-vergonha, envolveu o vagabundo com sua própria roupa e o levou para sua casa, acho eu, para que pudesse desfrutar sozinho daquela tão grande fortuna. Mas eu não teria pegado nem sequer minhas roupas de volta com o escravo que as guardava, se não se tivesse apresentado uma testemunha. É muito mais fácil livrar-se de dificuldades com o pênis do que com a inteligência (cap. 92).

A partir de seu reencontro com Encólpio, Gitão ganha cada vez mais espaço. Passa, na verdade, a dominar a cena. Enquanto se beneficia das vantagens de ser o objeto de amor de Encólpio, não deixa de aproveitar os benesses que sua exaltada beleza lhe pode proporcionar. A beleza de Gitão é nitidamente usada por ele como arma, como moeda de troca.

No cap. 97, Ascilto reaparece em busca de Gitão, já protegido pelo cavaleiro romano e por toda a estrutura socio-política de que esse se beneficiava. Destaquemos aqui a descrição de Gitão (“perdeu-se um garoto há pouco na sala de banhos, de mais ou menos dezesseis anos, cabelos ondulados, efeminado, bonito, de nome Gitão”), na sequência comparado a Ulisses, ao evitar que Ascilto o descobrisse. O caráter plasmático do personagem Gitão se evidencia através de sua aproximação a diferentes paradigmas: de Lucrecia (cap. 9) a Ulisses (cap. 97-98), passando por Ganimedes (cap. 92).

No cap. 98, define-se a nova composição do triângulo amoroso, já que Encólpio e Gitão conseguem enganar Ascilto, o cavaleiro romano e seu séquito, mas são flagrados por Eumolpo, que quer denunciá-los. Há

uma espécie de negociação entre os três, que resulta na aceitação definitiva de Eumolpo como parceiro e no embarque do navio de Licas e Trifena, para escapar em definitivo de Ascilto.

Já no navio (cap. 100), Encólpio externa reflexões filosóficas sobre o amor, chegando à conclusão de que a beleza de Gitão, assim como não o são as águas, o sol e a lua, não pode ser de um só dono e avalia que a substituição de Ascilto por Eumolpo trazia-lhe vantagens, já que a “falta de fôlego” de Eumolpo tinha precedente.

Aqui, se inicia um importante episódio que diz respeito à questão das experiências sexuais narradas na obra. A descoberta de que embarcaram no navio de Licas e Trifena expõe Encólpio e Gitão a uma situação de alto risco. É o que se evidencia nos capítulos seguintes, que tratam do plano de fuga do navio. No entanto, segundo dizem Licas e Trifena, foram divindades (respectivamente Priapo e Netuno) que, em sonho, os informaram que Gitão e Encólpio se encontravam no navio, e nenhum plano de fuga, nenhum disfarce será capaz de evitar que sejam descobertos.

O reencontro entre os antigos amantes é digno de detalhamento. Encólpio e Gitão se encontram disfarçados, e o dolo é desvendado no cap. 105 em duas cenas de reconhecimento bastante peculiares. Gitão, ao primeiro grito de dor, é reconhecido por todas as escravas, além da própria Trifena, o que nos confirma seu poder de sedução entre as mulheres.

Quanto a Encólpio, registremos sua indignação por ter sido reconhecido pela parte de seu corpo que Licas mais conhecia: seu membro viril.

Licas, que me tinha notado muito bem, fingindo que ele também tinha ouvido uma voz, correu em minha direção e não observou nem minhas mãos, nem meu rosto, mas, com o brilho de seus olhos imediatamente curvados na direção de meus órgãos genitais, levou sua mão atenciosa até eles e disse: “Olá, Encólpio!”.

Segue-se a esse episódio uma série de discussões entre Licas, os fugitivos e Eumolpo, um “julgamento” e um “combate”, que tem fim somente quando o sagaz Gitão lança mão do recurso da navalha – que sabe funcionar, dessa vez aproximando-a de seu membro viril (cap. 108). Diante de tamanha ameaça, estabelece-se o pacto de paz, e Eumolpo firma as cláusulas do tratado de aliança, completamente favorável a Encólpio e Gitão.



A paz e a beleza dos fugitivos são restabelecidas (cap. 110), e momentos de grande alegria e prazer no navio são descritos. Nesse passo, Eumolpo acha espaço para atacar a volubilidade feminina, zombando da facilidade com que elas se apaixonam e da facilidade com que se esquecem até mesmo dos filhos, movidas por um novo desejo.

Para exemplificar esse ponto de vista, o narrador introduz o interessantíssimo relato do conto da matrona de Éfeso (cap. 111-112). O detalhe aqui recai sobre a mudança de postura da viúva que perde o marido. Decidida a manter sua condição de *univira*, ou de *unicuba*, a *matrona notae pudicitiae* (mulher casada de castidade notável), deseja consumir seus dias junto do cadáver do marido. Acompanha-a uma serva fiel. Todas as tentativas de dissuadi-la dessa decisão, por parte inclusive dos magistrados, fracassaram, o que foi visto pelos homens da cidade como “exemplo verdadeiro de castidade e amor” (cap. 111, 5). A reviravolta, porém, ocorre quando um soldado, designado a vigiar corpos de ladrões crucificados em local próximo de onde estavam o marido morto, a matrona e sua serva, se interessa pela *pulcherrima muliere* e tenta abordá-la. Inicialmente, a mulher não cede aos argumentos do soldado, que, estrategicamente, passa a contar com o auxílio da serva. Cria-se aqui uma vinculação inequívoca com o livro IV da *Eneida*, através da citação dos versos 34 e 38, não só pelo fato de a matrona do conto replicar a promessa de amor eterno feita por Dido a Siqueu, mas também pelo fato de a escrava assumir o papel de Ana, a irmã de Dido que a convence a mudar de ideia.

No cap. 112, o desfecho da história explicita a mudança radical que ocorre na atitude da mulher em relação ao marido defunto. A promessa de amor eterno é substituída por noites de deleite com o soldado.<sup>39</sup>

Surgido o problema que levaria à alta punição do soldado, por ter baixado a guarda e permitido que um dos corpos fosse retirado da cruz, a mulher não hesita em se livrar do corpo de seu marido, em benefício do soldado (“que os deuses não permitam que eu assista, ao mesmo tempo, aos dois funerais dos dois homens mais especiais para mim. Prefiro pendurar o morto a matar o vivo”).

O comentário de Licas, ao final da história, representa a expressão do sentimento de um *pater familias* inconformado com a ofensa ao *mos*

<sup>39</sup> Para uma análise específica do conto da matrona de Éfeso, remete-se o leitor a Funari e Garraffi (2008).

*maiorum* que a narrativa do conto da matrona de Éfeso evidencia: “Se o imperador tivesse sido justo, ele deveria recolocar o corpo do chefe de família no túmulo e pregar a mulher na cruz” (cap. 113, 2).

Gitão aceita as carícias de Trifena de bom grado, o que entristece Encólpio sobremaneira. Nessa única passagem, Encólpio faz referência ao fato de ter tido relações sexuais com uma mulher no passado, ou seja, de que ele desempenha, ou pelo menos o fez no passado, a função de ativo com Trifena.

Todos os beijos me feriam, todas as carícias que aquela mulher libidinosa imaginava. E, contudo, eu ainda não sabia se deveria irritar-me mais com o garoto, que me tomava a amante, ou com a amante, que corrompia o garoto: ambas as coisas eram as mais hostis a meus olhos e mais tristes do que o cativo do passado.

A submissão de Encólpio a Gitão causa irritação, que bem expressa a inversão de poder entre senhor/escravo no nível afetivo, já apresentada em detalhes nos episódios da *Cena*, principalmente através de Trimalquião e Habinas. Os termos ofensivos usados em referência a Gitão (*scortum* e *spintria*) se opõem nitidamente à condição de homem livre de Encólpio (*ingenuus*).

O cap. 114 descreve o naufrágio do navio de Licas, e a forte vinculação afetiva entre Encólpio e Gitão se expressa claramente, com uma certa igualdade de condições. Gitão, Encólpio e Eumolpo se salvam do naufrágio, e o desafio para eles, agora, é definir o que fazer. Após algumas reflexões filosóficas (de Encólpio) e literárias (de Eumolpo), resultantes do momento crítico da proximidade da morte, o novo triângulo amoroso se dirige à cidade de Crotona, descrita como um lugar propício ao dolo.

A partir do cap. 126, o foco da narrativa volta a ser a *uoluptas* – ou melhor dizendo, a falta de *uoluptas* – de Encólpio. Há aqui detalhes importantes referentes à relação senhora/escravo, semelhante à que aparece nos episódios da *Cena*. Encólpio recebe a proposta de se tornar amante de uma das habitantes de Crotona, Circe, que está interessada em ter momentos de prazer a seu lado justamente porque é “escravo”.

A beleza irretocável de Circe serve de inspiração a que Encólpio recite versos à candidata a *puella*, que fica encantada (cap. 127). Segue-se o que poderíamos chamar de negociação afetiva: Circe se oferece a Encólpio como companheira e afirma ter conhecimento da existência de Gitão, com o que ela não se importa. Encólpio, bastante deseioso de aceitar a

oferta de Circe, impetuosamente oferece Gitão a ela.

No entanto, ao abrir mão de Gitão, Encólpio, na verdade, abre mão de sua *uoluptas*, que, como evidenciado até aqui, só se manifesta com Gitão. O fato é que Encólpio falha reiteradas vezes ao tentar satisfazer os desejos de Circe. Na primeira vez que isso acontece (cap. 128), Circe questiona se a origem do problema não estaria nela. Outra hipótese levantada por ela atribui a falha de Encólpio a respeito a Gitão. Para Encólpio, a resposta estaria na ação de artes mágicas.

Até aqui, todas as vezes que a *uoluptas* de Encólpio deu sinais de fraqueza, havia a questão da escolha do(a) parceiro(a): em outras palavras, Encólpio não se interessa por ter relações sexuais no bordel, ou com Quartila. Gitão sarcasticamente refere-se à paixão de Encólpio por ele como “lealdade socrática” e afirma emular Alcibiades. Em resposta a Gitão, Encólpio diz: “Acredite em mim, parceiro, acho que não sou homem, não me sinto homem. Aquele famoso membro de meu corpo, com o qual outrora eu era um Aquiles, está pronto para receber as últimas homenagens” (cap. 129, 1).

No entanto, Circe não desiste de Encólpio e, depois de enviar-lhe uma humilhante carta, em que afirma nunca ter visto “um doente em estado tão crítico”, indica-lhe a fonte da cura: dormir por três dias sem Gitão. Em resposta, Encólpio envia uma carta a Circe, em que tenta apresentar uma justificativa para o problema – “Desta única coisa eu quero que você se lembre: não fui eu que falhei, mas sim meu equipamento. Eu, soldado preparado para a batalha, não tive armas para combater” –, e promete não decepcioná-la novamente (cap. 130).

No cap. 131, tendo se absterido do prazer com Gitão e ingerido “alimentos mais energéticos”, Encólpio se encontra com Crísida e com uma velha feiticeira, que promete curá-lo. De fato, após alguns encantamentos, a velha consegue fazer com que o membro viril de Encólpio dê sinal de vitalidade (“pronunciado o comando, meus nervos obedeceram muito prontamente e encheram as mãos da velha com seu enorme levante”).

Entusiasmado, Encólpio apressa-se a se encontrar com Circe, na ânsia de desfazer a má, ou melhor, a péssima impressão do primeiro encontro. Circe, desconfiada do que estaria por vir, recebe-o com sarcasmo: “Como é que é, paralítico? Será que hoje você veio inteiro?” Encólpio, muitíssimo confiante depois da intervenção da velha feiticeira, rebate: “Você prefere perguntar a experimentar?”. Circe certamente opta por

experimental. No entanto, após infindáveis carícias, ainda assim a *uoluptas* de Encólpio não se manifesta (cap. 132).

Ofendida pela segunda vez, Circe resolve vingar-se: ordena que Encólpio seja açoitado e alvo de cuspes, que a feiticeira Proselenos seja expulsa, que Crísida seja surrada. Envergonhado, Encólpio se refugia em casa. Chama a atenção o poema em versos sotádicos, que Encólpio dirige ao seu membro viril, no qual, em linguagem metafórica e paródica, se refere à sua falta de rigidez.

Três vezes agarrei com a mão esta terrível faca de dois gumes, três vezes, subitamente mais mole do que caule de planta sem raiz, temi sua falta de sensibilidade, que dava vantagem a este mal alarmante. E eu já não conseguia executar o que ainda há pouco tanto queria, pois aquele inverno, mais frio do que o insensível medo, refugiara-se em minhas vísceras enclausuradas em suas numerosas rugas. Assim, não pude enfrentar o castigo de cabeça erguida, mas, ridicularizado por um mortífero temor de meu membro viril, recorri a estas palavras, que mais podiam fazer-lhe mal.

Primorosa é a intervenção poética seguinte, em que Encólpio, usando a técnica de composição conhecida mais tarde como centão, recorre a versos de Virgílio,<sup>40</sup> para expressar a ausência de reação de seu membro.

Merecem ainda grande destaque alguns versos de um dos mais comentados poemas do *Satyricon*, em que Encólpio (não seria o próprio Petrônio?) defende suas intervenções poéticas (não seria a própria obra?) do ataque dos “Catões”, mantenedores do *mos maiorum*. São versos – um dos quais intitula este artigo – que descrevem o *modus uiuendi* do povo romano e, no que se refere à questão sexual, expressam o *modus uidendi* da sociedade aqui retratada, vinculando-a ao epicurismo.

No cap. 133, Encólpio busca desesperadamente pela cura de seu problema. Como as fórmulas mágicas não foram efetivas, nem o diálogo com seu membro viril, o protagonista volta a atribuir o mau funcionamento de seu “equipamento” (*instrumenta*) à ação da divindade, cujo culto violara nos episódios iniciais. Nessas circunstâncias, dirige-se a um templo e busca aplacar a ira de Priapo contra a parte de seu corpo que aqui recebe o nome de “arquivo-morto” (*depositum*). Em seguida, retorna a velha Proselenos – aquela mesma que fora a responsável pelo

<sup>40</sup> *Eneida*, VI, 469-470; *Bucólicas*, V, 16; e *Eneida*, IX, 436.

funcionamento efêmero do membro viril – que, depois de açoiar Encólpio violentamente, o conduz até uma outra feiticeira mais poderosa, Enótia, provavelmente uma sacerdotisa de Priapo. Ao apresentar o problema de Encólpio, Proselenos detalha-o de forma a evidenciar que o impotente Encólpio deseja manter relações sexuais com pessoas de ambos os sexos. A resposta de Enótia atende às expectativas de Encólpio: “Eu sou a única que consegue curar esta doença”. O cap. 135 descreve a preparação de um ritual de magia, ao qual Encólpio se submete cordatamente. Na sequência (cap. 136), Encólpio descreve um episódio de mais um ultraje ao deus Priapo cometido por ele: o assassinato de um ganso consagrado ao deus, chamado de “*delicias Priapi, anserem omnibus matronis acceptissimum*” (o prazer favorito de Priapo, o ganso mais estimado de todas as mulheres casadas), que aqui, podemos inferir, remete metaforicamente ao próprio falo desmedido da divindade. As feiticeiras, apesar de aparentemente abaladas pelo ato de impiedade de Encólpio, muito rapidamente se esquecem dessas apreensões, quando Encólpio lhes recompensa pelo ganso com moedas de ouro, e cometem elas mesmas um ato de impiedade maior: preparam o ganso e o comem. No cap. 138, Encólpio descreve uma última tentativa de antídoto contra o problema que o assola.

Enótia trouxe um pênis ereto de couro, que ela, logo que lambuzou com azeite, um pouco de pimenta e semente triturada de urtiga, lentamente introduziu em meu ânus. Depois, a cruelíssima velha cobriu minhas coxas com este líquido. [...] Ela misturou suco de mastruz com absinto e, depois de verter essa mistura sobre meus órgãos genitais, apanhou um feixe de urtiga verde e castigou vagarosamente todas as partes do umbigo para baixo.

Importa aqui destacarmos como o ritual descrito apresenta um tipo de relação sexual que, segundo Parker,<sup>41</sup> é anormal, representa uma aberração no mundo antigo e nesse relato, com o agravante de a mulher desempenhar o papel ativo na relação sexual, e um homem livre, o passivo. Encólpio, após essa dolorosa e ultrajante tentativa de cura, foge das velhas feiticeiras. O desejo de satisfazer Circe sexualmente ainda é forte, mas, mais forte do que isso, é sua incapacidade de excitação.

O cap. 140 é muitíssimo importante, uma verdadeira precisidade

<sup>41</sup> PARKER, 1997.

para o entendimento de um tipo de relação sexual da Antiguidade descrita em detalhes. Eumolpo é procurado por uma “*matrona inter primas honesta*”, que entrega seus filhos aos cuidados dele. Sob o pretexto de que Eumolpo seria o melhor preceptor para seus filhos, a caçadora de heranças presenteia Eumolpo com os filhos (“*filiam speciosissimam cum fratre ephebo*” – sua formosíssima filha com o irmão adolescente). Assim que a “zelosa” mãe sai, a garota e o rapazinho imediatamente são instados a se tornar parceiros sexuais de Eumolpo e Encólpio, respectivamente. Mas, enquanto Eumolpo, com a ajuda de um de seus escravos, cumpre os *aphrodisiaca sacra* com vigor, Encólpio, mais uma vez, não consegue se excitar (“e ele, um garoto muito bem dotado, não desprezou minhas carícias, mas aquela divindade inimiga minha me descobriu lá também”).

Depois de mais essa falha – agora com o garoto<sup>42</sup> –, Encólpio finalmente consegue recuperar sua virilidade. Do seu ponto de vista, Mercúrio seria a divindade protetora que teria concedido-lhe tão grande benefício. Nós, leitores, no entanto, não temos acesso a nenhum relato do efetivo funcionamento do membro viril de Encólpio, nem com Gitão, nem com Circe, nem com ninguém...

Mais um vez, a categorização das experiências sexuais dos personagens do romance petroniano são conflituosas, complexas, desconcertantes, difíceis de se rotular: Encólpio mantém-se inativo com mulheres e garotos, mas ainda desejoso por satisfazê-los sexualmente; Eumolpo é ativo com garotos e garotas; Gitão é superativo com diversos parceiros; Circe é proativa na busca por prazer; Enótia é ativa com Encólpio.

#### **4 Considerações finais**

A categorização proposta por Parker, ao associar as funções de ativo e passivo à anatomia humana, considera-as como exclusivas e excludentes, ou seja, se um romano pertence à categoria de *fututor*, automaticamente se exclui da categoria de *fitutus*. Todavia, ao se cotejar a categorização proposta por Parker com as experiências sexuais dos personagens do *Satyricon*, prontamente evidencia-se a impossibilidade de descrição da sociedade romana retratada por Petrônio segundo esse modelo em que ativo e passivo estejam em distribuição complementar. O fato é que os personagens do romance petroniano não são ou ativos ou passivos: são

<sup>42</sup> Esse relato contradiz a afirmação de que Encólpio é impotente apenas com mulheres (cf. HUBBARD, 2003, p. 3).

ora ativos, ora passivos; ou são ativos, tendo sido passivos. E mais: não mantêm relação afetiva ou com homens ou com mulheres: fazem sexo ora com homens, ora com mulheres. Ou seja: eles não são um ou outro, mas um e outro...

Conforme comentado, as experiências sexuais dos personagens do *Satyricon* são múltiplas e variadas. Os encontros e desencontros, às vezes atribuídos à interferência exterior da Fortuna ou de deuses, às vezes simplesmente movidos pela *uoluptas* (ou por falta dela), apresentam a nós, leitores, uma sociedade na qual poucos rótulos podem ser atribuídos. Os personagens do *Satyricon* não são nem homo, nem bi, nem heterossexuais – são simplesmente sexuais, apreciam os *Veneris gaudia* e não se furtam a buscá-los. Esqueçamos, pois, nossos conceitos e rótulos atuais, fundamentados em nossa visão do que seja homem e mulher e na aceitação de uma homogeneidade cultural – eles definitivamente não se aplicam à Roma petroniana.

### Referências

AQUATI, C. Personagens femininas no *Satiricon*, de Petrônio. In: VIEIRA, B.V.G.; THAMOS, M. (Org.). **Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2011.

BIANCHET, S.M.G.B. ***Satyricon*, de Petrônio: estudo linguístico e tradução**. 2002. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 2002.

BRANDÃO, J.L.L. Sexo e poder na Roma dos Césares. In: RAMOS, J.A.; FIALHO, M.C.; RODRIGUES, N.S. (Org.). **A sexualidade no mundo antigo**. Lisboa; Coimbra: Universidade de Lisboa; Universidade de Coimbra, 2009.

BRASETE, M.F. Homoerotismo feminino na lírica grega arcaica: a poesia de Safo. In: RAMOS, J.A.; FIALHO, M.C.; RODRIGUES, N.S. (Org.). **A sexualidade no mundo antigo**. Lisboa; Coimbra: Universidade de Lisboa; Universidade de Coimbra, 2009.

FEITOSA, L.M.G.C. **Amor e sexualidade no popular pompeiano: uma análise de gênero em inscrições parietais**. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

\_\_\_\_\_. Gênero e sexualidade no mundo romano: a Antiguidade em nossos dias. In: **História: Questões e Debates**, Curitiba, n. 48/49, 2008, p. 119-135.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. v. 1.

FUNARI, P.P.; GARRAFONI, R.S. Gênero e conflitos no *Satyricon*: o caso da dama de Éfeso. **História: questões & debates**. Ano 25, n. 48-49, jan.-dez. 2008.

HUBBARD, T.K. (Ed.). **Homosexuality in Greece and Rome: a Sourcebook of Basic Texts**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2003.

LOURENÇO, F. Homossexualidade masculina e cultura grega. In: RAMOS, J.A.; FIALHO, M.C.; RODRIGUES, N.S. (Org.). **A sexualidade no mundo antigo**. Lisboa; Coimbra: Universidade de Lisboa; Universidade de Coimbra, 2009.

PARKER, H.N. The Teratogenic Grid. In: HALLET, J.P.; SKINNER, M.B. (Ed.). **Roman Sexualities**. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1997.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Tradução e posfácio Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PIMENTEL, M.C.C.S. A sexualidade na literatura latina: algumas reflexões. RAMOS, J.A.; FIALHO, M.C.; RODRIGUES, N.S. (Org.). **A sexualidade no mundo antigo**. Lisboa; Coimbra: Universidade de Lisboa; Universidade de Coimbra, 2009.

POSSAMAI, P.C. Sexo e poder na Roma antiga: o homoerotismo nas obras de Marcial e Juvenal. In: **Bagoas**. n. 5, p. 79-94, 2010.

STEVENSON, T. Women of Early Rome as *Exempla* in Livy, *Ab urbe condita*, book 1. In: *Classical World*. v. 104, n. 2, winter 2011.

VEYNE, P. (Org.). **História da vida privada: do império romano ao ano mil**. São Paulo: Cia das Letras, 2000. Coleção dirigida por P. Ariès e G. Duby.

WILLIAMS, C.A. **Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity**. Oxford: Oxford University Press, 1999.



## Homoerotismo nas paredes de Pompeia

Renata Senna Garraffoni<sup>1</sup>

Pérola de Paula Sanfelice<sup>2</sup>

### **1 Introdução**

Clarke, ao publicar um livro sobre imagens eróticas romanas, iniciou com uma pergunta simples e direta: “Por que um livro sobre sexo na antiga Roma?”.<sup>3</sup> A princípio, o que nos chamou a atenção foi o fato de que mesmo em 2003, cerca de duas décadas após a publicação da *História da sexualidade* de Foucault e das discussões dos estudos de gênero, ainda era preciso justificar a pertinência da temática para os pesquisadores do mundo clássico. É verdade que, se por um lado as discussões acerca de gênero e as práticas sexuais demoraram um pouco para se tornarem objeto de preocupações dos estudiosos do mundo romano, por outro, o que Clarke busca explorar é um aspecto mais sutil do problema – o excesso de generalizações e o anacronismo do olhar moderno sobre as práticas sexuais no mundo antigo.

A reflexão que segue a pergunta ainda é, em nossa opinião, bastante instigante, e, por isso, a retomamos aqui. Para Clarke, a grande maioria do público é familiar com imagens de práticas sexuais dos romanos – sejam elas provenientes da cultura material como da literatura –, pois muitas se encontram em livros nos mais distintos lugares. Com o mercado ávido por literatura erótica, há boas traduções de Catulo, Ovídio, Marcial, Petrônio ou Juvenal, para citarmos alguns exemplos, e imagens de pinturas, mosaicos ou esculturas se tornam cada vez mais populares

<sup>1</sup> Professora no Departamento de História da UFPR e tutora do PET-História/ UFPR.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da UFPR, bolsista CAPES.

<sup>3</sup> CLARKE, 2003, p. 11.

na medida em que são parte essencial na construção da estética nos épicos holywoodianos ou da ilustração dos textos mencionados. O conjunto dessa massificação, por meio da mídia e do consumo em larga escala das imagens, acaba por ignorar as atitudes dos antigos romanos diante do sexo e prazeres da vida e inseri-los na percepção moderna de pornografia. É exatamente esse ponto que nos interessa discutir aqui: como pensar a temática do amor, do erotismo romano sem prendê-los nas percepções modernas, muitas vezes aprisionadoras, de pornografia, obsceno, homossexual, heterossexual ou bissexual?

Para Clarke, essa é uma barreira que precisa ser desafiada e transposta. Para tanto, é preciso termos em mente os contextos, ou seja, refletirmos sobre o fato de que *pornografia*, assim como *homossexualidade* ou *heterossexualidades* são categorias e percepções de mundo que se formaram na Modernidade e que moldam nossas visões quando dirigimos nossos olhares para o passado. Pornografia e sexualidade, nesse sentido, são conceitos criados no séc. XIX em um contexto de discussão sobre obscenidade e das práticas médicas que definiam o que era saudável e/ou racialmente superior. Ao apontar essa historicidade, Clarke destaca as possibilidades de mudança dos significados dos conceitos e das atitudes diante do que nos é imposto ou dos modelos socialmente aceitos, e, para ele, o séc. XX seria o grande contraponto ao estabelecido. Destacando as lutas que surgiram na década de 1960 contra as visões aprisionadoras do século anterior e ainda vigentes, em especial os questionamentos feministas e *queer*, Clarke ressalta a possibilidade de alterar noções fixas dos papéis de gênero.

Assim, seu posicionamento diante da temática se exprime de maneira clara: entender as particularidades da Modernidade ao pensar e construir as relações sexo-afetivas, seus limites ou possibilidades de questionamento e como, a partir delas, compreendemos o passado. Clarke defende um olhar menos convencional para o mundo romano, estimula o leitor a ver as diferenças e não as heranças e, com isso, desnaturaliza o lugar dessas imagens no âmbito da pornografia e do desregramento. Em uma palavra, incentiva o leitor a contextualizar. Tal prática ajuda a produzir questionamentos sobre o significado do que foi escrito ou se tornou arte no mundo romano, saber que boa parte do que chegou até nós hoje é produto de camadas sociais específicas da sociedade e o que pode ser preservado, seja pela tradição textual, seja pela cultura material. A partir dessa postura, percebe-se que aprender a reconhecer as diferenças

é o primeiro passo para uma postura mais crítica diante do passado e presente.

Essa ruptura é bastante instigante. Ao invés de tratar a arte erótica romana (aqui pensamos escrita e imagem) como algo natural e que não precisa ser explicado, pois se encontra no âmbito do pornográfico, essa perspectiva nos leva a refletir sobre a historicidade das práticas eróticas e afetivas, a perceber que suas representações nem sempre foram escondidas ou afastada dos olhares de crianças e mulheres, mas que em alguns momentos o sexo ou as práticas sexuais foram entendidas como algo especial, com bom humor ou simplesmente como um presente muito apreciado pelos deuses.

O desafio apontado por Clarke é, em nossa opinião, bastante atual e abre perspectivas para contextualizar melhor tais representações. Ao revermos nossos preconceitos e visões de mundo e, também, ao buscarmos um novo suporte teórico-metodológico, torna-se possível explorar o amor e práticas sexo-afetivas na sua diversidade. A partir dessa perspectiva, nossa intenção é propormos uma reflexão sobre as relações entre homens a partir de um estudo de caso, as paredes de Pompeia. Por meio de pinturas e grafites espalhados pelas paredes de Pompeia, nosso objetivo com essa abordagem é duplo: explorarmos as potencialidades da cultura material para pensarmos as práticas sexuais romanas e, também, discutirmos sua diversidade.

Recentemente, Voss e Casella<sup>4</sup> afirmaram que, mesmo sendo efêmeras e sensíveis, as práticas sexuais podem ser estudadas por meio da materialidade e os seus efeitos, ser conhecidos. Explorar os silêncios e os hiatos dos estudos sobre a relação entre materialidade e práticas sexuais nos proporciona caminhos alternativos para pensarmos as relações de poder e gênero durante os distintos impérios e, como apontou Hall,<sup>5</sup> ajuda a construirmos um novo olhar hermenêutico para interpretarmos os fragmentos deixados para a Modernidade. A partir dessas perspectivas, que permitem uma reflexão teórico-metodológica crítica, optamos por organizar o texto da seguinte maneira: iniciaremos comentando sobre Pompeia, cidade antiga e sítio arqueológico moderno, para em seguida focarmos em suas paredes, destacando algumas de suas pinturas e grafites. Ao contrapormos pinturas e grafites cuja temática versa sobre as

<sup>4</sup> VOSS; CASELLA, 2012.

<sup>5</sup> HALL, 2012.

práticas sexuais, buscamos problematizar como os encontros íntimos, na sua diversidade, são fundamentais para refletirmos sobre corpo, amor, desejo, humor, sorte, conflitos e a complexidade das relações humanas no passado romano. Nesse sentido, nossa proposta não é respondermos a pergunta inicial de Clarke, mas, inspiradas por ela, buscarmos meios alternativos para pensarmos as práticas sexuais entre homens em uma província romana, focada no cotidiano de pessoas comuns, pobres, livres, libertos ou escravos e, por meio de seus conflitos e afetos, mapearmos desejos efêmeros e fragmentados, explorando a diversidade das paixões humanas.

## ***2 As paredes de Pompeia: um lugar da diversidade***

A antiga cidade de Pompeia, coberta pelas cinzas e lavas do vulcão Vesúvio em 24 de agosto de 79 d.C., com sua posterior redescoberta no séc. XVIII, representa um ponto crucial na construção de novos conhecimentos sobre o mundo romano. Muitos descreveram e ainda descrevem Pompeia como se tivesse sido selada em uma cápsula do tempo, paralisada em 79 d.C., com suas casas, monumentos públicos, ruas, muros, lápides, preservando, tal como era, o estilo e o modo de vida romano e explorando suas possíveis heranças para a Modernidade. Destacamos que esse discurso, sobre a imortalidade de Pompeia, não resiste a um olhar mais atento, pois o que temos hoje são vestígios de uma cidade destruída pelo desastre e que também sofreu interferências das distintas políticas acerca de escavações arqueológicas ao longo dos séc. XIX e XX.<sup>6</sup> Ou seja, defendemos aqui que, embora Pompeia seja única devido à preservação de uma quantidade de materiais sobre a vida cotidiana inigualável em outros sítios da Antiguidade, ela não está isenta de historicidade e, com isso, está inserida dentro das percepções modernas de escavação e preservação, ajudando a cunhar termos e visões sobre o mundo romano e o presente daquele que a escava.

Entre as discussões possíveis sobre esse tema, como as explorações durante a ocupação francesa ou as reconstruções no período fascista,<sup>7</sup> destacamos aqui uma perspectiva menos explorada: a sua relação com os discursos modernos sobre sexualidade, pois, segundo Clarke<sup>8</sup> e Voss,<sup>9</sup>

<sup>6</sup> GARRAFFONI, 2007; FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>8</sup> CLARKE, 2003.

<sup>9</sup> VOSS, 2012.

foi a partir de alguns objetos encontrados em Pompeia que se cunhou o termo “pornográfico”. De acordo com os autores, o arqueólogo alemão C.O. Müller se tornou um dos precursores do uso da expressão, quando, em 1850, se deparou com inúmeros objetos “obscenos” em suas escavações e consultou um dicionário de língua grega, encontrando a palavra *pornographein* significando *escrever sobre prostitutas* ( *pornos*: prostitutas e *graphô*: escrever), o que ele considerou adequado para se referir aos objetos encontrados em Pompeia. Assim, durante quase dois séculos, pinturas e outros objetos foram catalogados como pornográficos e obscenos, e os que não foram destruídos no momento do achado foram trancados em salas vigiadas, onde o público não teria acesso, como foi o caso do *Museu Nazionale di Napoli*. Os afrescos, considerados agressivos para a moral dominante das épocas das escavações, foram retirados das paredes originais e levados para o museu, assim como as lamparinas e pingentes com representações fálicas, que foram trancafiados na Coleção Pornográfica.<sup>10</sup>

Essa postura acabou por restringir as possibilidades de estudarmos essa documentação, bem como silenciou as diferentes maneiras de se representarem as práticas sexuais, buscando deixar explícitos os valores morais heteronormativos vigentes nos diferentes momentos das escavações. Nesse sentido, a postura de Clarke, assim como Voss, de questionar as noções de pornográfico e sua relação com a materialidade, nos inspira a rever o tratamento dado a essa documentação específica de Pompeia. Rever a documentação de cunho erótico de Pompeia significa, como ressaltamos anteriormente, retirá-la do isolamento e desconhecimento a que foram submetidas. Além disso, também indica nossa preocupação em considerar que tal documentação não é neutra, mas que é selecionada e moldada durante as escavações.

É importante destacarmos que os vestígios de Pompeia forneceram evidências para uma série de especialistas. Contudo, conforme assinala Wallace-Hadrill,<sup>11</sup> o problema ainda se encontra nas interpretações que fazem desses materiais, pois tanto Pompeia quanto as casas pompeianas se tornam meros repositórios de evidências nos quais os objetos estudados são divorciados dos seus contextos fisicamente, pelos museus, e conceitualmente através das abordagens das disciplinas acadêmicas.

<sup>10</sup> FEITOSA, 2005.

<sup>11</sup> WALLACE-HADRILL, 1994.

Além da descontextualização dos materiais pompeianos, ressaltamos também outro problema, em especial dos estudos que retomam as paredes de Pompeia, nos referindo aqui tanto às pinturas quanto aos grafites: é muito comum sobressair a abordagem dessas documentações como mera “complementação” das fontes literárias – tidas como mais autênticas, oficiais e reais representantes das sociedades estudadas. Essa subordinação da imagem ou do grafite ao texto, como uma “ilustração” dos documentos oficiais, retardou um pouco os debates sobre os estatutos teórico-metodológicos dessas fontes enquanto documentos. Apesar da grande atenção que se tem dado ultimamente na historiografia para os tratamentos das fontes materiais e das proficuas discussões sobre o tema, não temos a finalidade de apresentarmos aqui um debate acerca dos encontros e desencontros teórico-metodológicos desse percurso. O que se pretende são algumas reflexões a respeito das particularidades do contexto da documentação parietal, que consideramos fundamentais para o tratamento que se procura dar a nossa discussão.

Nas ruínas das paredes da antiga cidade, foram encontradas inúmeras inscrições e o mais distinto universo de pinturas romanas. O que ambas expressões possuem em comum é o fato de que só podem existir sobre um *suporte*. Desse modo, o suporte não apenas contém a imagem ou o grafite, mas exerce com esses 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 do grafite ou da imagem os acomode no espaço disponível e os torne adequados à sua matéria-prima. E, em uma segunda instância, a dimensão visual da imagem e do grafite só pode ser entendida a partir do suporte que os contém. É justamente a superfície sobre a qual se apoiam que define as formas sociais de relacionamento com a imagem, no nosso caso específico, paredes de casas e estabelecimentos romanos, como poderão ser observados na documentação que discutiremos mais adiante. Desse modo, a cultura material doméstica e de estabelecimentos romanos tem sido uma área de interesse no estudo do Império, embora menos do que a cultura material monumental de edifícios públicos e templos. Desde meados dos anos 1980, esse tipo de estudo vem propondo novas questões a fim de entender a cultura material doméstica, sobretudo a arquitetura de uma casa romana, como um elemento de matriz social, carregado da ideologia cultural de seus habitantes. Assim, as propostas produzidas nas últimas décadas enfatizaram a necessidade das expressões

como pinturas e grafites romanos serem estudadas dentro de seus próprios contextos arqueológicos.

Nesse sentido, como assinala Mark Grahme, em sua tese sobre as casas pompeianas, “questionar o contexto é fundamental para a arqueologia, a dimensão espacial é o que separa a arqueologia da história da arte”.<sup>12</sup> Desse modo, os arqueólogos têm que estar focados no sentido social dos objetos e em suas múltiplas relações com os ambientes – o significado do contexto pode indicar as condições em que os objetos foram produzidos, usados e até mesmo destruídos. Grahme afirma ainda que os estudos arqueológicos, em sua maioria, são capazes de identificar a relação entre um objeto e seu contexto, contudo, essas definições são aplicáveis quando se trata de objetos mobiliários. No entanto, quando consideramos o material parietal, como a arquitetura, as pinturas ou os grafites, somos confrontados com uma situação paradoxal, pois esses materiais são ao mesmo tempo objetos e o próprio contexto. Dessa forma, para se analisarem esses documentos, é necessário pensarmos no próprio espaço como uma área da atividade humana.

É nesse sentido que há uma forte mobilização para uma revisão das interpretações sobre as representações eróticas ou de atos sexuais. Muitos pesquisadores enfatizam a necessidade de se conhecer o contexto dos materiais com essa temática. No Brasil, destacam-se os trabalhos relativos ao estudo de gênero e sexualidade na Antiguidade romana, realizados por Pedro Paulo Funari, Lourdes Feitosa e Marina Cavicchioli,<sup>13</sup> que utilizam como principais fontes para as suas pesquisas artefatos, pinturas e grafites encontrados nas escavações na cidade de Pompeia. A preservação dos grafites e de alguns objetos de uso cotidiano permitiu que esses pesquisadores apresentassem novas perspectivas relacionais sobre homens e mulheres desse período.

Com intuito de trabalharmos nesse mesmo viés, selecionamos alguns documentos provenientes da região vesúviana – alguns grafites espalhados pela cidade e pinturas encontradas em uma terma urbana, local destinado aos banhos públicos –, que retratam algumas especificidades do universo masculino. A escolha de tal documentação não foi aleatória, pois, embora a relação entre homens fosse presente no

<sup>12</sup> GRAHME, 1995, p. 3.

<sup>13</sup> CAVICCHIOLI, 2004, 2009; FEITOSA, 2005; FUNARI, 2008; FEITOSA; FUNARI; SILVA, 2003 – só para citarmos alguns exemplos.

discurso literário e bastante frequente nos grafites, é mais rara no mundo iconográfico romano. Contamos com a possibilidade de que muitas dessas representações pudessem ter sido destruídas; no entanto, conforme afirmou Cavicchioli,<sup>14</sup> como muitas imagens de temas sexuais considerados modernamente como pervertidas foram preservadas, parece-nos pouco provável que isso tenha ocorrido especificamente com as relacionadas ao homoerotismo. Nesse sentido, optamos por discutir as poucas imagens que representam relações sexuais entre homens em Pompeia em conjunto com alguns dos grafites que se referem a essa temática. Essa estratégia é, em nossa opinião, bastante instigante, pois, apesar de a documentação ser mais restrita e fragmentada que os textos, ela pode ajudar a expandir a discussão sobre as relações entre mesmo sexo. Não pretendemos com isso trazer uma postura definitiva, mas olhar as paredes de Pompeia como um campo de possibilidade de reflexão mais ampla e diversificada sobre cotidiano e prática sexuais de pessoas comuns no início do Principado.

### ***3 Pinturas eróticas: prazer e humor***

Como discutido anteriormente, o estudo da arte romana tem sido um tanto periférico nos estudos históricos sobre o Império. Para Rives, há motivos disciplinares para esse fenômeno, já que o estudo da arte romana normalmente recai sob a disciplina de história da arte, ao invés de história de Roma ou da arqueologia (2006). Assim, as preocupações da história da arte têm tradicionalmente se centrado na descrição e ordenação dos desenvolvimentos estilísticos e formais dentro de determinados períodos históricos, e a história de Roma centra-se na evolução política e militar de Roma, não havendo espaço para pensar o lugar social das pinturas.

Dentro dos estudos das artes romanas, existe um ramo em especial que trata das chamadas artes parietais: pinturas e inscrições cujos suportes eram as paredes, muros e tetos. Iniciaremos nossa abordagem ao universo parietal romano pelas pinturas conhecidas como afrescos, devido à técnica utilizada para sua confecção, para, em seguida, comentarmos sobre os grafites. Para receberem os afrescos, é importante destacarmos, as paredes eram preparadas com uma capa de cal e pó de mármore, e os extratos de preparação poderiam conter até sete camadas, em uma tentativa de refinar

<sup>14</sup> CAVICCHIOLI, 2009.



a parede e, ao mesmo tempo, evitar umidade e infiltrações. As pinturas poderiam ser realizadas nas paredes internas ou externas das casas e faziam parte de um conjunto decorativo, criado para espaços específicos, estando de acordo com a função social do espaço, com a luminosidade, com o tamanho e com relação às pinturas do teto e, em conformidade, com a decoração do chão.<sup>15</sup>

Dada a sua diversidade, Ling<sup>16</sup> afirma que as pinturas mais elaboradas foram as mais estudadas pelos historiadores da arte, sendo que o primeiro a estabelecer as diferenças e a tipologia foi Augusto Mau, em 1882. Apesar das críticas e complementações posteriores, a divisão em quatro estilos estabelecida por Mau segue sendo utilizada até os dias atuais. De maneira resumida, é possível afirmar que o critério empregado por Mau foi cronológico, estabelecendo a seguinte evolução: *estilo I: estilo estrutural (séc. III – séc. I a. C.)* – relevos de gesso que davam a impressão de placas de mármore; *estilo II: estilo arquitetônico (séc. I a. C.)* – composto por perspectivas falsas de colunas e vistas arquitetônicas; *estilo III: estilo ornamental (final do séc. I a. C. – princípios do séc. I d. C.)* – composto por uma ornamentação rica e delicada, domina o painel central, onde muitas vezes há o motivo mitológico; *estilo IV: estilo fantástico (meados do séc. I d. C.)* – constituído de uma arquitetura irreal, decoração exagerada que mescla pinturas e relevos de estuque, sendo esse o estilo mais encontrado nas paredes de Pompeia.<sup>17</sup>

Como pudemos averiguar, as preocupações da história da arte, de acordo com essa perspectiva, têm se centrado nos desenvolvimentos estilísticos. Contudo, nas últimas décadas, estudos arqueológicos têm transformado as abordagens sobre as pinturas parietais, exibindo um interesse crescente na análise dessa documentação como um meio de comunicação, de construção de significados sociais que podem ser entendidos como lugares de subjetividade, desvelando temas pouco explorados pela historiografia tradicional. A partir dessas indagações, proporemos um olhar divergente daqueles dados outrora, que estabeleceram como pornografia uma série de representações de cunho erótico presentes nas paredes de Pompeia. Selecionamos para essa ocasião algumas pinturas que fornecem representação da atividade sexual entre

<sup>15</sup> CAVICCHIOLI; FUNARI, 2005, p. 111.

<sup>16</sup> LING, 1991.

<sup>17</sup> Para mais detalhes sobre os estilos, consultar as obras: LING, 1991; MAIURI, 1953; FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005.

homens; no entanto, destacamos que eles não aparecem sozinhos nas imagens, ou seja, nas imagens a que pudemos ter acesso, embora haja a representação de sexo entre homens, há a representação de figuras femininas no conjunto. As imagens selecionadas foram encontradas em um banho público pompeiano.

Na vida cotidiana romana, havia apenas dois lugares em que os romanos tiravam suas roupas – nos banhos e nos quartos. Enquanto os aposentos eram um espaço privado, os banhos eram locais públicos em que as pessoas ficavam totalmente nuas e eram observadas pelos mais diferentes olhares. Conforme Ray Laurence,<sup>18</sup> os banhos eram os únicos espaços públicos, exceto bordéis, em que se poderia encontrar um homem romano nu; dessa forma, a nudez definia a experiência do banho público como algo único na sociedade romana. Os banhos públicos foram um fenômeno que surgiu na Itália antes do séc. III a.C e se propagou para toda cidade em que o Império se instalou. Para Ray Laurence,<sup>19</sup> os banhos envolviam uma experiência corpórea individual, com sensações de calor, frio e nudez, resultando em uma série de sensações, contudo, há outro aspecto a ser ressaltado: o banho era um prazer social experienciado coletivamente.

As casas de banho poderiam ser separadas entre masculino e feminino ou compartilhadas entre ambos os sexos em horários alternados.<sup>20</sup> O ritual ligado aos banhos consistia em chegar ao camarim (um quarto em que se deixavam as vestimentas), ir para uma sala de exercícios, depois passar por salas cada vez mais quentes até chegar a uma piscina com água fria. No caso específico de Pompeia, acredita-se que se tratasse de um local compartilhado por ambos os sexos; para Clarke,<sup>21</sup> isso pode ser evidenciado pelas pinturas, que possuíam temáticas que só fariam efeito de sentido caso fossem observadas por espectadores de ambos os sexos. Laurence<sup>22</sup> partilha da mesma perspectiva de Clarke, no entanto seus argumentos se concentram na arquitetura do local, pois, geralmente, os banhos mais claros, construídos com vidros, eram destinados a banhos segregados; já os mais escuros tinham a característica de ser compartilhados, como é o caso do banho público pompeiano. Abaixo, temos a planimetria

<sup>18</sup> LAURENCE, 2010.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

<sup>20</sup> CLARKE, 2007.

<sup>21</sup> *Idem*, 2001.

<sup>22</sup> LAURENCE, 2010, p. 65.

do banho público suburbano<sup>23</sup> romano.

Muitas pinturas desse banho pompeiano foram encontradas em escavações de 1986, e a descoberta de pinturas que representavam a atividade sexual em um complexo de banho colocou em dúvida a utilidade do



Mapa do banho público de Pompeia<sup>24</sup>

local. Por um tempo, estudiosos questionaram se o edifício fora utilizado como um bordel, gerando um debate ainda não solucionado. As únicas imagens pompeianas com reproduções homoeróticas masculinas foram encontradas no quarto representado com o número 7, considerado o *apodyterium*, um camarim, o local onde as pessoas deixavam suas roupas. Esse cômodo era o único destinado a essa função, o que para Clarke<sup>25</sup> comprovaria a tese de que se tratava de uma casa de banho mista, tanto homens quanto mulheres faziam uso do mesmo local em horários alternados. Dentro desse cômodo, supostamente haveria uma prateleira para depositar as roupas, e em cima dessa prateleira estão localizadas as pinturas – talvez fosse uma maneira de identificar o lugar dos pertences, não se sabe ao certo. Inicialmente, somariam dezesseis; no entanto, temos registro de apenas oito, e são essas pinturas que traremos para a nossa discussão. Embora apenas duas façam menção à relação homoerótica masculina, acreditamos que essas só possam ser interpretadas diante do conhecimento de toda a sequência de cenas apresentada.

A primeira cena da sequência é uma representação de sexo bastante comum entre as pinturas eróticas. Há uma mulher, que aparentemente encara o observador e está sentada sobre o pênis do homem. O homem, de costas, recebe pouca representatividade na cena, e o que chama atenção é perspectiva utilizada pelo pintor, a qual nitidamente diminuiu o corpo masculino, enfatizando assim o feminino; tal atitude poderia ser interpretada como a emancipação sexual da mulher romana. A princípio, essa cena não tem nada de exagerado, contudo ela é parte fundamental

<sup>23</sup> Esse banho, em específico, é considerado suburbano no sentido de que ele está do lado de fora das muralhas da cidade, em uma estrutura de dois andares, localizado junto à estrada íngreme que leva até a Porta Marina de Pompeia.

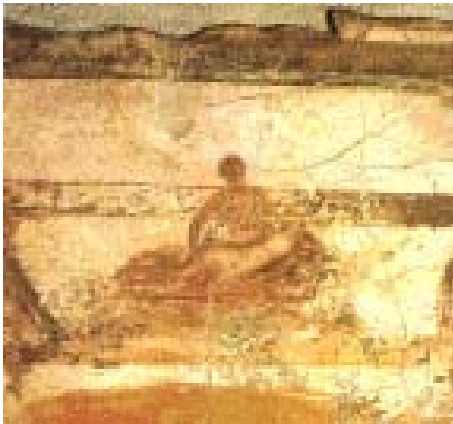
<sup>24</sup> CLARKE, 2001, p. 213.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 213.



**Cena 1: homem com uma mulher na cama<sup>26</sup>**

posição típica em que um homem penetra um garoto, é incomum entre relações de sexos opostos. Isso sugere uma ambiguidade na cena, pois ao



**Cena 2: homem com uma mulher de costas<sup>27</sup>**

contrário da cena 1, não sabemos ao certo se a penetração é anal ou vaginal. Nessa cena, bem como na anterior, o corpo feminino é privilegiado, contudo uma mulher que observasse a cena poderia achar graça, devido à posição em que a figura feminina se encontra. Já a terceira cena é bem incomum nos registros visuais romanos – há uma mulher praticando feleção em um homem. O homem retratado está sentado sobre a cama e em uma de suas mãos segura um pergaminho; já a mulher está ajoelhada no chão praticando sexo oral em seu parceiro. Nessa imagem, também podemos encontrar uma ambiguidade, pois tanto na literatura antiga quanto nos grafites há indícios

das próximas que serão apresentadas.

A cena seguinte também é de uma representação sexual entre um homem e uma mulher, no entanto, é um pouco atípica – o homem está ajoelhado sobre a cama enquanto a mulher está deitada de costas para ele. Conforme Clarke,<sup>28</sup> esse é um padrão representativo em outros artefatos espalhados pelo Império, contudo, essa é uma

<sup>26</sup> CLARKE, 2001, anexo 09

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, anexo 10

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*.

de que a felação é uma prática socialmente condenada, relacionada geralmente às prostitutas. Isso porque os romanos tinham uma convicção da função sagrada da boca – era um órgão destinado a proferir discursos e à oratória pública.

Desse modo, as cenas seguintes vão aumentando o grau de envolvimento sexual, e de certa forma aumenta-se o grau de comicidade também. A

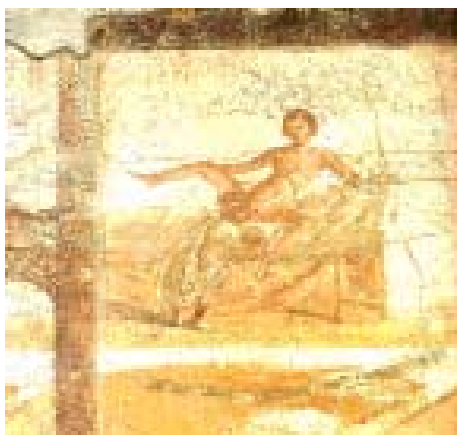
quarta cena é um pouco mais audaciosa – temos a inversão da cena anterior, pois aqui o homem pratica o sexo oral (*cunnilingus*) na mulher, ricamente adornada por joias, o que denota um alto *status* social. Podemos

notar que mais uma vez o homem aparece num papel minimizado, enquanto o prazer feminino é ressaltado. O chiste da cena é dado ao fato de que, enquanto a mulher está se deleitando de prazer, o homem estaria colocando a sua vida em desgraça, por contaminar sua boca – seria o ápice da perversão masculina –, o que torna a representação desse homem extremamente cômica para um romano de ambos os sexos. Para Clarke,<sup>31</sup> o

artista soube se aproveitar de questões sociais que eram consideradas tabus,



Cena 3: mulher praticando felação<sup>29</sup>



Cena 4: homem praticando cunilingua<sup>30</sup>

<sup>29</sup> CLARKE, 2001, anexo 11.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, anexo 12.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 226.



**Cena 5: duas mulheres na cama**<sup>32</sup>

Apesar de a nitidez da imagem estar um pouco comprometida, as duas mulheres estão imitando uma posição que seria mais comum a um



**Cena 6: dois homens e uma mulher na cama**<sup>33</sup>

homem e uma mulher, como se na ocasião estivesse ocorrendo uma penetração, o que deixa a cena engraçada, pois as duas dispensam o prazer fático.

para criar comicidade nas cenas – o que é engraçado aqui de fato talvez nem seja a cunilingua, mas sim o fato de uma mulher rica obrigar um homem a fazer isso: será que ela pagou um homem do ramo da prostituição para fazer isso? Será um escravo? Será que submeteu seu marido?

A cena 5 muda um pouco de teor – nela estão representadas duas mulheres em atividade sexual; é uma cena bem rara para o padrão representativo romano.

Na cena número 6, há a representação de um trio na cama, em plena atividade sexual – há uma mulher que está de joelhos na cama, sendo penetrada por um homem, que seria supostamente o ativo da relação; no entanto, ele também é penetrado por outro

homem e, assim, assume o papel de passivo, o que é considerado uma infâmia na sociedade romana. Nesse caso, há várias situações que geram

<sup>32</sup> CLARKE, 2001, anexo 13.

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, anexo 14.

risos, pela ofensa que causa aos sentimentos morais. Essa mulher representada permitiu ser penetrada por um homem passivo; o homem do meio assumiu um *status* duplo – além de ser ativo sexualmente, ele também assume um papel condenado socialmente (*inaedus*); é uma realidade um tanto quanto irônica. Contudo, a cena mais instigante é a de número 7, em que há quatro sujeitos se relacionando na cama, dois homens e duas mulheres. Da direita para esquerda, podemos observar uma mulher praticando cunilingua em outra, que, por sua vez, também faz sexo oral em um homem, e esse está servindo como o homem passivo da relação. Já o último homem mantém seu *status* intacto, o que provoca maior comicidade na cena – “atingir o prazer máximo, em quatro pessoas, sem perder o seu *status*”.<sup>34</sup> Essa cena também é interessante, pois há uma mulher que está se relacionando com um homem e com outra mulher ao mesmo tempo – na literatura latina não há registros desse tipo de prazer feminino.

Em uma sequência de humor crescente, provavelmente esperaríamos



Cena 7: dois homens e duas mulheres na cama<sup>35</sup>



Cena 8: caricatura de um poeta com hidrocele<sup>36</sup>

<sup>34</sup> CLARKE, 2001, p. 236.

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*, anexo 15.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*, anexo 16.

que a última cena fosse a representação de cinco pessoas na cama ou que os sujeitos representados estivessem em posições acrobáticas, contudo, temos na oitava cena a representação de uma única pessoa, um artista, um homem nu, com enormes testículos, em frente a uma mesa, com um pergaminho na mão, o que é claramente uma caricatura, de um poeta, um literato, alguém importante, que está com uma doença em seus testículos, provavelmente, uma hidrocele, que condena o seu poder fático.

Com essa sequência de imagens, inseridas em um banho público, procuramos evidenciar, primeiramente que toda sorte de pessoas tinha acesso a tais imagens. Destacamos que era um ambiente público frequentado por homens e mulheres de diferentes classes sociais e, inclusive, por crianças. Nesse sentido, as cenas de cunho sexual não podem simplesmente ser definidas como pornográficas, no sentido que comentamos anteriormente, pois o banho pode ser entendido como um lugar onde crianças recebiam instruções sobre o corpo e os comportamentos sexuais. Conforme Laurence,<sup>37</sup> pelo fato de os banhos públicos serem um dos poucos locais em que se poderiam presenciar corpos nus, seriam apropriados para ensinamentos, para identificar os comportamentos dos indivíduos. As crianças, portanto, poderiam receber instruções do que era ser afeminado, através da linguagem corporal ou o aspecto dos pelos (homens depilados eram considerados afeminados). Também poderiam se deparar com eunucos, considerados socialmente como afeminados, ou seja, era comum encontrar escravos castrados, e eles ficavam de certa forma expostos num momento como esse.

Acreditamos que a proposta de Clarke,<sup>38</sup> que indica que tais imagens poderiam provocar o riso, seja interessante de ser ressaltada. Em um contexto no qual as pessoas estavam muito expostas aos olhares, era comum que nos camarins de banhos públicos existissem algumas imagens que provocassem risos ou objetos e representações de falos ou figas, pois se acreditava que assim afastariam toda a energia ruim. Essa prática era recorrente em toda a cidade de Pompeia, pode ser percebida através do culto aos símbolos fáticos feitos, em sua grande maioria, de terracota e que, fixados em paredes, ruas ou locais de trabalho, eram interpretados como amuletos para atrair boa sorte e agir contra os maus

<sup>37</sup> LAURENCE, 2010.

<sup>38</sup> CLARKE, 2007.



espíritos. Pedro Paulo Funari faz menção à simbologia fálica, afirma que o culto a esses objetos faz parte de hábitos apotropaicos, destinados a afastar o mal olhado: “As representações e ilustrações fálicas eram usadas, especialmente, para afastar as forças negativas (a raiz do verbo grego *apotropein* – “desviar”),<sup>39</sup> atraindo assim boas vibrações e prosperidade.

E, no que diz respeito às representações homoeróticas, poucos autores comentam os possíveis significados de tais imagens. Nappo,<sup>40</sup> quando apresenta a terma, em seu catálogo arqueológico, não problematiza as cenas localizadas no banho público, apenas afirma que eram um cardápio de posições e serviços a serem ofertados no local. Contudo, discordamos dessa afirmação, pois os estudos das casas destinadas à prostituição<sup>41</sup> evidenciam que no local havia exclusivamente pinturas retratando relações sexuais entre homens e mulheres, em posições variadas, o que não ocorre na Terma Suburbana, já que há diversidade maior de performances e número de parceiros. Já Varone,<sup>42</sup> quando apresenta as imagens da Terma Suburbana, curiosamente omite a imagem das duas mulheres se relacionando na cama (cena 5), a qual consideramos uma das imagens mais chamativas de todo o conjunto, tendo em vista que não há conhecimento de outra representação em Pompeia que apresente duas mulheres durante o ato sexual, e também é a única, entre as oito, que mostra exclusivamente pessoas do mesmo sexo se relacionando. Varone também não discorre sobre as especificidades da sequência de representações, apenas afirma que o intuito de tais pinturas não era o de provocar excitação aos observadores.

Contudo, Clarke,<sup>43</sup> além de enfatizar a presença do humor, afirma que as imagens da Terma Suburbana denotam um outro lado das práticas sexuais romanas. Esse autor acredita que, nessa terma, encontra-se um trabalho de um artista que representou práticas sexuais que a lei, os costumes sociais e a elite proibiram. Para Clarke, todas as imagens localizadas no camarim são de certa forma consideradas tabus pela elite romanas, e, para esse autor, os tabus gerados em torno das práticas sexuais são uma das formas mais comum de controle social. Nesse sentido, os tabus gerados na sociedade romana eram uma ferramenta

<sup>39</sup> FUNARI, 1994, p. 2.

<sup>40</sup> NAPPO, 1999.

<sup>41</sup> CLARKE, 2003; CAVICHIOLLI, 2009.

<sup>42</sup> VARONE, 2000.

<sup>43</sup> CLARKE, 2001; CLARKE, 2003.

poderosa exercida por homens de elite para manter seus níveis de controle sobre as mulheres de sua própria classe e justificar a submissão sexual de homens e mulheres que não pertenciam à elite.<sup>44</sup> O autor deixa claro que não era o fato de ter uma relação homoerótica que carregava o estigma social, e sim ser o passivo da relação, se submeter ao poder fálico. Dessa forma, as pinturas do banho pompeiano são uma maneira de quebrar as regras impostas. Clarke<sup>45</sup> acredita que o artista que pintou tal sequência tinha como objetivo registrar aquilo que não era previsto pelas leis e condutas sociais, o que era corriqueiro, o que as pessoas poderiam praticar.

Diante desses argumentos apresentados, pudemos perceber que ainda há um grande silêncio em torno da iconografia com representações homoeróticas romanas. Muito se discute a respeito do *status* dos personagens, se são de elite ou se são escravos, ou libertos, se são considerados passivos, afeminados ou viris. Desse modo, denota-se que ainda há um discurso muito genérico a respeito da iconografia sobre essa temática, o que privilegia e se baseia majoritariamente no discurso literário. É fato que essas imagens são escassas no contexto pompeiano, o que não está diretamente ligado à existência da prática sexual homoerótica, tendo em vista que há grafites que registram tais encontros íntimos. Uma leitura possível é que a maioria das representações eróticas vinculava o ato sexual à potencialidade procriadora da fertilidade, que, portanto, apenas entre dois homens ou duas mulheres não existia.<sup>46</sup>

Por fim, chamamos atenção que esse contexto de pinturas eróticas nos mostra uma concepção de sexo, humor e sorte muito diferentes dos nossos e, conseqüentemente, pouco explorado pela arqueologia clássica. Embora escassas, a presença dessas imagens em um lugar público e de visitação diária constante é um desafio para pensarmos a historicidade das práticas sexuais. O mesmo ocorre com os grafites, expostos nos mais diferentes contextos da cidade – eles reinserem as práticas sexuais no âmbito público e nos convidam a refletir sobre suas diferentes formas de discursos. Vejamos, a seguir, como nos aproximar dessa documentação e possíveis formas de ler seu conteúdo.

<sup>44</sup> CLARKE, 2003, p.116

<sup>45</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>46</sup> CAVICCHIOLI, 2009, p. 93.

#### **4 Lendo paredes: os grafites de Pompeia e diversidade**

Os grafites de Pompeia são inscrições feitas com estiletos e se encontram distribuídos por toda a cidade, nos muros e paredes, dentro e fora das casas e de edifícios públicos. Diferentemente das inscrições de propaganda política ou de lutas de gladiadores que eram pintadas por profissionais com letras grandes para serem lidas à longa distância, os grafites são pequenos, o que faz com que as pessoas se aproximem das paredes para lê-los ou modificá-los. Imediatos e carregados de espontaneidade, os grafites que remanesceram nas paredes de Pompeia nos permitem conhecer aspectos diversos do cotidiano dos habitantes da cidade e, diferentemente de outros tipos de documentação, são escritos pelas pessoas das mais diferentes camadas sociais, sejam elas livres, libertos ou escravos, homens ou mulheres, adultos ou crianças.

Embora sejam conhecidos pelos arqueólogos desde as escavações do séc. XIX, diferentemente das pinturas parietais, esses grafites nem sempre foram estudados de maneira aprofundada. Nos anos de 1930, Tanzer<sup>47</sup> chamou atenção para o fato de que os grafites de Pompeia nos ajudam a reconstruir aspectos do cotidiano da cidade e que sua preservação é extraordinária na medida em que nos conecta com reminiscências das visões de mundo e percepções das pessoas comuns. É interessante notarmos, no entanto, que Tanzer é uma voz isolada no período. Seu livro é um balanço dos temas encontrados nas paredes até então, uma tentativa de formar tipologias e indicar a potencialidade para estudos, mas mesmo assim, durante décadas, a maioria dos arqueólogos os considerava vulgares demais para serem estudados.<sup>48</sup> Nesse sentido, os grafites foram cadastrados no CIL (*Corpus Inscriptionum Latinarum*) e, muitas vezes, apareceram como ilustrações em livros sobre o cotidiano romano, mas estudos sistemáticos só começaram a ser feitos mais para o final da segunda metade do séc. XX.

Nesse contexto, estudiosos brasileiros possuem um papel relevante: com a publicação de “Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompeia: da vertical da cidade ao horizonte do possível” na *Revista Brasileira de História e Cultura Popular na Antiguidade Clássica*, Pedro Paulo Funari<sup>49</sup> chamou a atenção para os grafites de parede de Pompeia e

<sup>47</sup> TANZER, 1939, p. 4.

<sup>48</sup> CEBE, 1966.

<sup>49</sup> FUNARI, 1986; *Idem*, 1989.

ênfaticamente como eram importantes para tratar de temas ainda pouco valorizados no contexto dos estudos clássicos, aproximando os estudos sobre cultura material e camadas populares romanas. Ao publicar “Graphic Caricature and the Ethos of Ordinary People at Pompeii”, Funari<sup>50</sup> internacionalizou os estudos brasileiros sobre grafites e estabeleceu pontos de diálogos com estudiosos europeus que também começaram a se interessar pelo tema. O resultado disso foi uma maior difusão dos estudos sobre Pompeia no Brasil como um lugar de diversidade étnica e de gênero.<sup>51</sup> Fortalecendo o diálogo com pompeianistas de diferentes países europeus, foi possível participar da mudança de interesse com relação aos grafites: aos poucos, estudiosos foram percebendo a potencialidade dessa documentação, e, como destaca Laurence e Garraffoni (comunicação em evento inédita),<sup>52</sup> o interesse vem crescendo nos hemisférios norte e sul, haja vista o evento realizado na Universidade Leicester em 2008, cuja temática foi a diversidade dos grafites.

Feitosa<sup>53</sup> já destacava que há no CIL mais de onze mil grafites cadastrados. As temáticas, como comentamos, são as mais distintas possíveis – há piadas, caricaturas, sátiras políticas, declarações de amor, xingamentos, alfabetos escritos por crianças, desenhos variados, referências a gladiadores, caçadas, amantes, inimigos, amigos, pedidos aos deuses, paródias dos cânones literários ou seus trechos, há grafites em grego, em latim, osco, há os que mesclam línguas ou letras dos alfabetos... Ou seja, a infinidade de temas abordados e a diversidade das formas de escrever têm atraído arqueólogos, historiadores e estudiosos do latim e grego. Sua variedade e, muitas vezes, o seu ineditismo – afinal quase sempre são registros únicos – atraem cada vez mais estudiosos interessados nas singularidades da cultura romana ou mesmo da

<sup>50</sup> FUNARI, 1993.

<sup>51</sup> CAVICCHIOLI, 2004; *Idem*, 2008; FEITOSA, 2005; FUNARI, 1992; *Idem*, 2009; GARRAFFONI, 2005a; *Idem*, 2005b; *Idem*, 2010 – para citarmos alguns exemplos. Para maiores detalhes da consolidação dos estudos sobre Pompeia no Brasil, confira: SANFELICE; GARRAFFONI, 2011.

<sup>52</sup> O texto é resultado do trabalho em conjunto realizado em Birmingham entre 2008 e 2009, quando uma das autoras, Garraffoni, obteve bolsa da British Academy para a realização de Pós-Doutorado. Parte dos resultados da pesquisa foi apresentada na Universidade de Michigan, EUA, na ocasião do RAC 2009 – The 8th Roman Archaeology Conference –, e será publicada em livro organizado por Laurence e previsto para 2013.

<sup>53</sup> FEITOSA, 2005.

flexibilidade do latim e suas formas de grafia.

Como fizemos anteriormente com as pinturas parietais, separamos um pequeno *corpus* e optamos por destacar aqueles grafites que abordam o universo masculino, pois acreditamos que as relações entre pessoas do mesmo sexo, sejam elas afetivas ou não, são sempre bastante complexas. Da mesma forma como já trabalhamos as imagens, o recorte que fizemos com os grafites busca aquilo que apontou Gilchrist:<sup>54</sup> desnaturalizar visões essencialistas da masculinidade e evitar defini-la como oposição ao feminino é fundamental para entender as relações entre pessoas do mesmo sexo de forma menos monolítica e mais diversificada. A partir dessa abordagem, o que propomos é reinserir alguns dos grafites de cunho sexual homoerótico nos seus contextos materiais e discutir sua potencialidade para rever universos masculinos marginalizados pela historiografia.

Antes da análise da documentação selecionada, gostaríamos de lembrar que a marginalização de determinadas formas de masculinidade na historiografia clássica moderna não se restringe às homoeróticas. Feitosa<sup>55</sup> discutiu diferentes aspectos acerca das práticas sexuais romanas a partir dos grafites e, mesmo que o foco tenha sido nas relações afetivas e sexuais entre homens e mulheres, um dos aspectos mais relevantes de sua abordagem é indicar como essa documentação escrita a partir da experiência de vida das camadas populares se contrapõe com os modelos definidos pela historiografia moderna do que é 'ser romano' durante o Império. A discussão proposta por Feitosa indica que a historiografia moderna se baseou em ideias de alguns textos escritos pelos membros das elites que defendiam uma masculinidade baseada na virtude política e do autocontrole das emoções para a construção da noção de 'homem romano'. Nesse sentido, os grafites analisados por Feitosa, nos quais aparecem homens implorando pelo amor de mulheres e dividindo com elas suas alegrias e tristezas cotidianas, explicitam posturas muito diferentes da do soldado viril ainda amplamente difundida tanto na historiografia como no imaginário moderno.

É por essa razão que as paredes de Pompeia são tão relevantes, pois, como destaca Williams,<sup>56</sup> elas fazem parte do contexto urbano da cidade

<sup>54</sup> GILCHRIST, 1989.

<sup>55</sup> FEITOSA, 2005.

<sup>56</sup> WILLIAMS, 1999.

e estão abertas aos mais diferentes tipos de leituras e comentários, transformando-se em um meio de comunicação e expressão de uma variedade de pensamentos no qual as relações afetivas e o vocabulário sexual marcam presença e desafiam nossas percepções ao encontrar novas faces, aquelas que Clarke<sup>57</sup> aponta como novos sujeitos que nos ajudam a entender as atitudes dos romanos diante do sexo. Do ponto de vista do vocabulário, Williams<sup>58</sup> destaca que, mesmo que haja aqueles que se referem ao amor ou amizade, cerca de 260 grafites possui termos explicitamente sexuais como os substantivos *mentula*, *cunnus* e os verbos *fituere*, *pedicare* ou *fellare*. Ou seja, a grande maioria das inscrições que tratam de encontros possui conotação sexual explícita. Ainda acompanhando o levantamento de Williams,<sup>59</sup> o autor aponta que, dos verbos mencionados, *fituere* é o que mais aparece nas inscrições. A repetição do verbo nas inscrições gerou várias discussões entre estudiosos: Varone<sup>60</sup> atribui isso ao desejo incontrolável dos homens de falar sobre seu prazer sexual; já Adams<sup>61</sup> considera uma demonstração de virilidade do autor do grafite.<sup>62</sup> Williams,<sup>63</sup> por outro lado, destaca que, embora *fituere* seja predominante nas inscrições, não é possível entender sua recorrência sem examinar as situações que aparecem *pedicare* ou *fellare*, pois são três formas de penetração distintas. O que Williams ressalta, e que mais tarde é retomado por Guerra,<sup>64</sup> é que, embora a maioria das inscrições se refira a encontros sexuais entre homens e mulheres, as que se referem aos encontros entre homens não podem ser menosprezadas e nos ajudam a perceber os discursos que se formam a partir delas.

Nesse sentido, seguindo os levantamentos propostos por Williams, temos alguns pontos interessantes de reflexão. Há mais grafites que mencionam sexo oral (em homens ou em mulheres, cerca de 126) que penetração vaginal (64) ou anal (19), assim como há cerca de trinta ocorrências do termo *cinaedus*. Diante desse universo amplo, selecionamos alguns exemplos para nossas reflexões.<sup>65</sup> São eles:

<sup>57</sup> CLARKE, 2001.

<sup>58</sup> WILLIAMS, 1999.

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, p. 293.

<sup>60</sup> VARONE, 2000.

<sup>61</sup> ADAMS, 1996.

<sup>62</sup> Para mais detalhes, confira também: FEITOSA; GARRAFFONI, 2010.

<sup>63</sup> WILLIAMS, 1999.

<sup>64</sup> GUERRA, 2009, p. 477.

<sup>65</sup> Embora tenhamos selecionado dez, acreditamos que eles representam bem o universo de 260 que Williams menciona, pois os temas se repetem bastante.

- 1 *Hic ego puellas multas futuit.*<sup>66</sup>
- 2 *Martialis fellas Proculum.*<sup>67</sup>
- 3 *VII Idus Septembres Q. Postumius rogavit A. Attium pedicari.*<sup>68</sup>
- 4 *Verpa es qui istuc leges.*<sup>69</sup>
- 5 *Imanis mentula es.*<sup>70</sup>
- 6 *Qui lego felo, sugat qui legi.*<sup>71</sup>
- 7 *Ismenus felattor.*<sup>72</sup>
- 8 *Vesbinus cinaedus Vitalio pedicavit.*<sup>73</sup>
- 9 *Albanus cinaedus est.*<sup>74</sup>
- 10 *Crescens Publicus cinaedus.*<sup>75</sup>

O grafite 1 corresponde ao tipo mais comum – relação entre homem e mulher e o verbo *futuere*. Já o 2 e o 7 se referem ao sexo oral, destacando que o 2 é uma relação entre homens, e o 7, mais ambíguo. O grafite 3 também alude à relação entre homens, enquanto 4, 5 e 6 são grafites jocosos que brincam com os leitores, falando tanto de pênis como de sexo oral. Já os grafites 8, 9 e 10 caracterizam o homem em questão como efeminado. A partir dessa pequena amostra, notamos algumas particularidades, em especial sobre a localização espacial e as formas de escrever sobre as relações sexuais homem/homem. Do ponto de vista da localização, todos estão em lugares público ou espaços de circulação, abertos aos olhares e comentários de todos os que poderiam ler e escrever – o mesmo ocorre com os números levantados por Williams, na sua maioria estão em basílica, bares, prostíbulos, paredes externas e, quando em casas, em colunas de peristilos.

Dos dez exemplos que destacamos, temos os grafites que se encontram em fachadas, prostíbulo, colunas da grande palestra e anfiteatro. Como observou Laurence e Garraffoni (comunicação em evento inédita), esses grafites se encontram mais no contexto escrito; são bem raros os que são acompanhados de desenhos ou falos, mais comuns no caso dos grafites apotropaicos, por exemplo. Dessa amostragem

<sup>66</sup> CIL IV 2175.

<sup>67</sup> CIL IV 8841.

<sup>68</sup> CIL IV 8805.

<sup>69</sup> CIL IV 8617.

<sup>70</sup> CIL 7089.

<sup>71</sup> CIL IV 8230.

<sup>72</sup> CIL IV 2169.

<sup>73</sup> CIL IV 2319.

<sup>74</sup> CIL IV 4917.

<sup>75</sup> CIL IV 5001.

específica, há diferenças que merecem destaques: os que mencionam o termo *cinaedus* encontram-se mais nas fachadas das ruas e menos nas palestras – lugar onde se localizam mais os de cunho jocoso como o de número 4.

Os exemplos que listamos, não por acaso, nos ajudam a pensar os lugares desse tipo de escrita. Grafites jocosos se encontram em lugares com maior circulação de pessoas; os que mencionam termos sexuais explícitos são mais abundantes em lugares de encontro e prazer – bares e prostíbulos –, enquanto os de caráter mais ofensivo, no caso os que mencionam o termo *cinaedus*, em fachadas de edifícios. Embora muitos sejam anônimos, é bastante comum se atrelarem nomes tanto às práticas de penetração como às que se referem a sexo oral, como nos grafites 2, 3, 7, 8, 9, 10. Mesmo que consideremos que os nomes não necessariamente são dos autores, das situações que listamos, é possível entendê-los tanto como de tom jocoso e/ou ofensivo, como de busca de prazer, pago ou não.

Williams<sup>76</sup> afirma que, seguindo os padrões da literatura, os termos mais populares para ofender seriam *fellator*, *cunnilingus* e *cinaedus*. Os *cinaedi*, como atesta Williams a partir de Sêneca,<sup>77</sup> tinham presença garantida nas cidades e poderiam ser tantos homens mais velhos como garotos escravos. Há uma ampla discussão sobre o significado do termo *cinaedus*. De acordo com Williams<sup>78</sup> e Sihvola & Nussbaum,<sup>79</sup> o termo *cinaedus* pode designar diferentes situações: dançarino que veio do Oriente, homem afeminado, aquele que rompe com as noções de masculino, mas que não necessariamente é penetrado. Os autores mencionados defendem que um *cinaedus* pode manter relações sexuais com mulheres e mesmo assim continuar sendo entendido como tal, e, por outro lado, nem todos os homens que mantinham relações com outros homens eram chamados de *cinaedus* – podemos com isso entender melhor a ambiguidade da pintura (cena 6) que comentamos anteriormente. Todos são claros em afirmar que não é a penetração que define o *cinaedus*, mas, para além disso, uma série de questões como maneira de andar, falar, de vestir, enfim, de como se relaciona com seu corpo e extravasa as noções

<sup>76</sup> WILLIAMS, 1999, p. 293.

<sup>77</sup> SÊNECA, 1999, p. 203.

<sup>78</sup> WILLIAMS, 1999.

<sup>79</sup> SIHVOLA; NUSSBAUM, 2002.



de feminino e masculino. Ou, como observou Halperin,<sup>80</sup> a questão não estava na relação sexual em si, e sim na subversão dos papéis de gênero, daí os motivos para o riso em alguns contextos literários e nossa hipótese para uma aproximação entre humor e sexo nas paredes de Pompeia.

No caso dos grafites, os limites entre a piada, a ofensa e o prazer são mais difusos devido à sua característica fragmentada. No contexto de um prostíbulo, por exemplo, como no caso da inscrição 7, é possível pensar o sexo oral como prazer, uma vez que é um serviço pago e não como ofensa, enquanto o grafite 3 encontrado na grande palestra é mais ambíguo, podendo ser entendido das duas formas. Nesse sentido, do pequeno *corpus* que selecionamos, o que temos de certeza é que todos se referem ao universo masculino ou ao pênis, e, com exceção do primeiro, todos se referem explicitamente a relações homem/homem ou aludem a elas de forma ambígua. As leituras e seus significados são abertos e podem se modificar com novas descobertas arqueológicas ou com o avanço das pesquisas sobre as relações homem/homem nos estudos clássicos.

O que temos assegurado, no caso específico das inscrições de Pompeia, é a possibilidade de mapear os lugares em que o tema estava presente e as formas discursivas nas quais aparecem: sejam eles para marcar os prazeres, fazer rir ou ofender, o fato é que estavam visíveis e ao alcance de todos. Faziam parte da paisagem urbana e, por isso, não devem ser ignorados ou entendidos como obscenos, mas pensados como parte do cotidiano dos homens romanos comuns que muitas vezes foram marginalizados pela historiografia, mas que, devido à preservação dos seus suportes, desafiam modelos modernos ao registrarem abertamente suas formas de prazer e visões de mundo.

### **5 Considerações finais**

Por acreditarmos na possibilidade de uma história mais dinâmica e plural, buscamos trazer aspectos da Antiguidade pouco explorados tradicionalmente na historiografia romana. Discutir pinturas e grafites com temas homoeróticos é uma maneira de mostrar que o estudo da Antiguidade não deve reforçar preconceitos, sejam eles étnicos ou de gênero, nem constituir-se em elemento de opressão. Afinal, como destacou Funari, “o domínio da cultura clássica tem como principal

<sup>80</sup> HALPERIN, 2002, p. 36.

objetivo promover uma reflexão constante sobre as condições humanas e sociais que conduza a crítica social contemporânea”.<sup>81</sup> Para tanto, cabe ampliar o universo de abordagens da Antiguidade; assim, por meio de pinturas e grafites de Pompeia, buscamos tornar evidente que representações de encontros íntimos de mesmo sexo estavam presentes na vida cotidiana romana, embora muitas vezes omitidos dos discursos históricos e arqueológicos modernos, como no caso da pintura com a cena de sexo entre mulheres. Acreditamos que discutir essas representações seja uma maneira de reconfigurar os lugares do discurso sobre sexo em Pompeia, de evitar restringi-lo aos moldes da pornografia moderna e explorar as suas possíveis relações com a vida cotidiana pela via do humor, do prazer e do conflito. Esse deslocamento e busca por meios alternativos de tratar uma documentação tão particular e cercada por tabus modernos nos desafiam a construir olhares menos normativos sobre as práticas sexuais humanas e seus contextos históricos.

Essa perspectiva é inspirada, também, em Dowson<sup>82</sup> quando afirma que pensar o passado a partir do que é menos comentado ou do que excluído pela arqueologia é um meio de questionar modelos heteronormativos que permeiam nosso presente e definem os modelos de estudos sobre o passado, tanto o mais antigo como o mais recente. Nesse sentido, as pinturas analisadas e os grafites selecionados são importantes para revermos modelos monolíticos designados aos “homens romanos”. Cultura material e interdisciplinaridade são, portanto, importantes ferramentas para repensar a hegemonia da perspectiva da família heterossexual nos estudos sobre os homens romanos e trazer à tona a complexidade e historicidade das experiências sexo-afetivas. Não pretendemos aqui negar a importância de estudos centrados nas famílias ou nas relações de *amicitia*, mas ressaltar que há outros aspectos do universo masculino romano ainda pouco compreendidos ou estudados.

Os exemplos que ressaltamos são fragmentados e, talvez, para alguns, numericamente restritos, mas o que enfatizamos aqui não é a quantidade de registros e sim as possibilidades de reflexão que eles representam. Ao se localizarem em um mesmo suporte – as paredes – e na sua diversidade – escrita e imagens –, o que temos em mãos é um *corpus* diversificado

<sup>81</sup> FUNARI, 2003, p. 30.

<sup>82</sup> DOWSON, 2000.

que nos leva a refletir sobre relações com o corpo, nudez, discursos sobre práticas sexuais nos espaços públicos e de circulação de pessoas, abertos aos olhares de moradores da cidade, visitantes, letrados ou não. Tanto as pinturas da terma suburbana como os grafites espalhados em lugares diversos da cidade possuem narrativas que, mesmo fragmentadas, ao serem analisadas em conjunto, nos abrem possibilidades de pensar os espaços que os discursos sobre encontros íntimos de mesmo sexo ocupam em Pompeia e a sua visibilidade. À vista de todos, representando pessoas de diferentes categorias sociais, definindo ou subvertendo papéis de gênero e relações de poder, essa documentação nos instiga a rever modelos estáticos sobre as relações humanas no passado e no presente.

Por fim, mesmo que se trate de um estudo ainda em desenvolvimento, consideramos importante apresentar nossas reflexões iniciais, pois acreditamos que a luta por políticas de igualdade de gênero e o questionamento da heteronormatividade, tão importante na atualidade, como ressaltamos na introdução desta reflexão, ao citarmos o trabalho de Clarke, passam pela compreensão de que os discursos sobre os encontros íntimos são, também, frutos de construtos sociais e históricos. Com essa perspectiva em mente, é possível pensar que, uma vez que o sexo e as práticas sexuais forem entendidos nos termos da análise social e histórica, a possibilidade de uma reflexão crítica sobre sexualidade e poder, seus dispositivos e formas de rompê-lo se fortalece, e nossos olhares se tornam mais sensíveis para explicitar o não dito. Nesse sentido, as paredes de Pompeia podem ser entendidas como ferramentas importantes, pois estavam abertas a todos os que por lá passaram, e, ironicamente, sua diversidade e espontaneidade desafiam as certezas da Modernidade sobre a vida cotidiana romana.

### ***Agradecimentos***

As autoras gostariam de agradecer aos seguintes colegas pelas trocas de ideias em diferentes momentos: Ana Paula Vosne Martins, Barb Voss, Eleonor Casella, Lourdes Feitosa, Marina Cavicchioli, Miriam Adelman, Pedro Paulo Funari, Ray Laurence e Roberta Gilchrist. Em especial, agradecem a Anderson Martins Esteves pelo convite para participar desta coletânea. Institucionalmente, agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em História, à Capes e à British Academy. A responsabilidade das ideias recai apenas sobre as autoras.

### Referências

- ADAMS, J.N. **Il vocabolario del sesso a Roma**: analisi del linguaggio sessuale nella latinità. Roma: Argo, 1996.
- CAVICCHIOLI, M.R. **As representações da sexualidade na iconografia pompeiana**. 2004. Dissertação (Mestrado) – IFCH, Campinas. 2004. Inédito.
- CAVICCHIOLI, M.R. **A sexualidade no olhar**: um estudo da iconografia pompeiana. 2009. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas. 2009.
- CAVICCHIOLI, M.R. Sexualidade, política e identidade: as escavações de Pompeia e a Coleção Erótica. In: Funari, P.P.; Silva, G.J.; Martins, A.L. (Org). **História antiga**: contribuições brasileiras. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008. p. 47-64.
- CEBE, J.P. **La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines**. Juvenal. Paris: De Boccard, 1966.
- CLARKE, J.R. **Looking at Lovemaking**: Construction of Sexuality in Roman Art, 100 B.C. – A.D. 250. Los Angeles: University of California Press, 2001
- \_\_\_\_\_. **Roman Sex**: 100 B.C. to A.D. 250. New York: Harry N. Abrams, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Roman Life**: 100 B.C. to A.D. 200. New York: Abrams, 2007.
- FEITOSA, L.C. **Amor e sexualidade**: o masculino e o feminino em grafites de Pompeia. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.
- FEITOSA, L.M.G.C.; GARRAFFONI, R.S. *Dignitas* and *Infamia*: Rethinking Marginalized Masculinities in Early Principate. **Studia Historica Historia Antigua**, n. 28, p. 57-73, 2010.
- FEITOSA, L.; FUNARI, P.P.; SILVA, G. **Amor, desejo e poder na antiguidade**. Campinas: EdUnicamp, 2003.
- FUNARI, P.P.A. Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompeia: da vertical da cidade ao horizonte do possível. **Revista Brasileira de História**, n. 7, v. 13, p. 33-48, 1986.
- \_\_\_\_\_. **A vida popular na antiguidade clássica**. São Paulo: Contexto, 1989.
- \_\_\_\_\_. Caricatura gráfica e o ethos popular em Pompeia. **Clássica**, suplemento 1, p. 117-137, 1992.
- \_\_\_\_\_. Graphic Caricature and the Ethos of Ordinary People at Pompeii. **Journal of European Archaeology**, n. 1, v. 2, p. 133-150, 1993.
- \_\_\_\_\_. As inscrições populares pompeianas e seu caráter apotropaico. Artigo apresentado, originalmente, no Grupo de Trabalho “Os sentidos do Apotropaico”, no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Antiguidade clássica**: a história e a cultura a partir dos documentos. 2. ed. Campinas: EdUnicamp, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A vida quotidiana na Roma antiga**. São Paulo: Annablume, 2009.

FUNARI, P.P.A.; CAVICCHIOLI, M.R. A arte parietal romana e diversidade. In: **Revisão historiográfica: o estado da questão**. Campinas: Unicamp; IFCH, 2005.

GARRAFFONI, R.S. **Gladiadores na Roma antiga: dos combates às paixões cotidianas**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005a.

\_\_\_\_\_. Contribuições da epigrafia para o estudo do cotidiano dos gladiadores romanos no início do Principado. **História**, v. 24, p. 247-261, 2005b.

\_\_\_\_\_. Arte parietal de Pompeia: imagem e cotidiano no mundo romano. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano 1, n. 1, p. 149-161, 2007.

GILCHRIST, R. **Gender and Archaeology: Contesting the Past**. Londres: Routledge, 1989.

GRAHME, M. **The Houses of Pompeii: Space and Logical Interaction**. 1995. Tese (Doutorado) – University of Southampton. 1995.

GUERRA, A. Do grafito ao fresco: sexualidade e cultura popular entre os habitantes de Pompeios. In: RAMOS, J.A.; FIALHO, M.; RODRIGUES, N.S. (Org.). **A sexualidade no mundo antigo**. Portugal: Clássica, 2009.

HALL, M. Conclusion: Sexuality and Materiality – the Challenge of Method. In: VOSS, B.L.; CASELLA, E.C. (Ed.). **The Archaeology of Colonialism: Intimate Encounters and Sexual Effects**. Nova York: CUP, 2012. p. 323-340.

HALPERI, M.D. **How to do the History of Homosexuality**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

LAURENCE, R. **Roman Passions: a History of Pleasures in Imperial Rome**. New York: Continuum, 2010.

LAURENCE, R.; GARRAFFONI, R.S. Writing in Public Space: the Meaning of Graffiti. Comunicação inédito.

LING, R. **Roman Painting**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **Pompeii: History, Life and Afterlife**. S.l.: Tempus, 2005.

MAIURI, A. **Roman Panting**. Geneva (Switzerland): Albert Skira, 1953.

NAPPO, S. **Pompeii: a Guide to the Ancient City**. Vircelli: White Stars, 1999.

NUSSBAUM, M.C.; SIHVOLA, J. **The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

RIVES, J.B. Interdisciplinary Approaches. In: POTTER, D. (Org.). **A Companion to the Roman Empire**. United Kingdom: Blackwell, 2006. p. 98-113.

SANFELICE, P.P.; GARRAFFONI, R.S. A religiosidade em Pompeia: memória, sentimentos e diversidade. **Mneme**, v. 12, p. 204-226, 2011.

TANZER, H.H. **Common People of Pompeii Study of the Graffiti**. Baltimore: Johns Hopkins, 1939.

VARONE, A. **L'erotismo a Pompei**. Roma: L' Erma, 2000.

VOSS, B.L.; CASELLA, E.C. (Ed.). **The Archaeology of Colonialism:**

Intimate Encounters and Sexual Effects. Nova York: CUP, 2012.

WALLACE-HADRILL, A. **Houses and Society in Pompeii and Herculaneum**. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

WILLIAMS, C.A. **Roman Homosexuality**: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity: Ideologies of Desire. Oxford: CUP, 1999.

A TODO momento, no mundo contemporâneo, as questões ligadas às preferências sexuais se multiplicam, ocupando lugar de destaque em nossa vida social, política, religiosa e familiar. A homossexualidade passou a ser referida às claras, tornando-se objeto de acaloradas discussões, de leis específicas e de significativos espaços em todas as mídias. Nada mais oportuno, pois, do que proceder a investigações sobre suas características na cultura greco-romana, uma vez que nela se encontram as raízes das modernas civilizações ocidentais.

*Homoerotismo na Antiguidade Clássica*, livro organizado por Anderson de Araujo Martins Esteves, Fábio Frohwein de Salles Moniz e Katia Teonia Costa de Azevedo, é fruto de investigações dessa natureza. Apresenta, como o título indica, ensaios que focalizam o caráter da homoafetividade no mundo antigo e que, por decorrerem de acuradas pesquisas, revelam importantes aspectos da questão.

Postos agora ao dispor do público, bastante diversificados quanto aos enfoques, mas relacionados por um eixo comum, esses estudos mostram a posição da crítica em face do tema, apresentam discussões de problemas teóricos a ele atinentes e oferecem análises de manifestações culturais nas quais, de alguma forma, foi o assunto explorado. São ensaios concernentes aos diversos períodos em que a Antiguidade Clássica se ocupou do homoerotismo ou o utilizou como motivo principal em suas obras. Textos literários, que vão do surgimento da literatura à expansão do cristianismo, tais como os de Homero, Teógnis, Aristófanes, Straton de Sardis, Plauto, Catulo, Virgílio, Tibulo, Ovídio e Petronio são citados ou analisados; livros de caráter histórico ou filosófico, a exemplo dos de Platão, Cícero, Sêneca, Suetônio, dos quais emanaram conceitos e informações sobre a homossexualidade, são revistos; inscrições epigráficas pompeianas e motivos pictóricos presentes na cerâmica grega e em velhos afrescos são estudados, numa complementação ao que as letras conservaram.

Por meio desses ensaios, o leitor entrará em contato com a cultura greco-romana e terá oportunidade de verificar a ocorrência da homoafetividade na rica herança que o mundo antigo nos legou.

Zelia de Almeida Cardoso

