



Figurações do Masculino e do Feminino na Antiguidade



Organizadores

Leni Ribeiro Leite

Gilvan Ventura da Silva

Raimundo Nonato B. Carvalho

Carla Francalanci

Figurações do masculino e do feminino na Antiguidade

Leni Ribeiro Leite
Gilvan Ventura da Silva
Raimundo Nonato Barbosa Carvalho
Carla Francalanci

Organizadores

Figurações do masculino e do feminino na Antiguidade

Vitória
PPGL
2011

© *Copyright* dos autores, Vitória, 2011.

Todos os direitos reservados. A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja ela total ou parcial, constitui violação da LDA 9610/98.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Reinaldo Centoducatte

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-graduação: Francisco Guilherme Emmerich

Diretor do Centro de Ciências Humanas e Naturais: Edebrando Cavaliere

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Wilberth Salgueiro

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História: Antonio Carlos Amador Gil

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia: Fernando Mendes Pessoa

Imagem da capa: Anaise Perrone

Layout da capa: Joyce Cavalcanti do Carmo

Revisão: Rafael Cavalcanti do Carmo

Catálogo: Saulo de Jesus Peres - CRB6 - 676/ES

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Os organizadores

Programa de Pós-Graduação em Letras - Ufes

Telefone: (27) 3335-2515

E-mail: ppglufes@gmail.com

Site: <http://www.ufes.br/ppgl>

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-graduação em Letras da
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

F477 Figurações do masculino e do feminino na Antiguidade /
Leni Ribeiro Leite ... [et al.], organizadores. - Vitória :
Ed. PPGL, 2011.
105 p. : Il. ; 14 cm x 21 cm.

ISBN 978-85-99345-15-3

1. Civilização clássica - Discursos, ensaios,
conferências. 2. Mulheres - Antiguidade clássica. 3.
Mulheres - Condições sociais. I. Leite, Leni Ribeiro.

CDU: 94(37+38)

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	7
ENTRE MATÉRIA E PRIVAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O FEMININO NO PENSAMENTO DE ARISTÓTELES Carla Francalanci.....	10
“TECENDO” O FEMININO NA ATENAS CLÁSSICA: A MULHER ARANHA Fábio de Souza Lessa.....	20
AS MULHERES E OS PERIGOS DA CIDADE: CASAMENTO ESPIRITUAL, VIRGINDADE E PROSTITUIÇÃO SEGUNDO JOÃO CRISÓSTOMO Gilvan Ventura da Silva.....	32
O MITO DE PROMETEU E PANDORA E OS PRINCÍPIOS MASCULINO E FEMININO NOS PRIMÓRDIOS Izabela Bocayuva.....	51
A MULHER E A CASA: GÊNERO E ESPAÇO DOMÉSTICO EM ESTÁCIO I.2 Leni Ribeiro Leite.....	59
TROCANDO DE SEXO: UMA REFLEXÃO SOBRE GÊNERO NAS <i>METAMORFOSES</i> DE OVÍDIO Raimundo Carvalho.....	73
AS EFÍGIES FEMININAS EM CATACUMBAS ROMANAS: UMA ANÁLISE DA FIGURAÇÃO PALEOCRISTÃ Sílvia M. A. Siqueira.....	87
Sobre os autores.....	104

Apresentação

Os Estudos Clássicos são uma área do saber intrinsecamente interdisciplinar. Na interseção entre a História, a Filosofia, a Literatura, a Arqueologia, entre outras áreas do conhecimento, os Estudos Clássicos, constituídos como área autônoma em outras partes do mundo há séculos, somente na segunda metade do século XX se firmaram em solo brasileiro. No Espírito Santo, porém, os profissionais que desenvolvem pesquisas sobre a Antiguidade ainda se encontram espalhados em diversos departamentos, e há poucos espaços comuns para o debate entre essas diversas áreas do saber que são, de fato, diversas faces do mesmo objeto. Acreditando que era tempo de integrar os Estudos Clássicos no Espírito Santo, numa iniciativa pioneira, os Programas de Pós-Graduação em Filosofia, em História e em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo decidiram promover um encontro para reunir pesquisadores e alunos de pós-graduação e graduação que vêm desenvolvendo pesquisas na área dos Estudos Clássicos. Assim surgiu a ideia das Jornadas de Estudos Clássicos da Ufes.

Em sua primeira edição, ocorrida em maio de 2010, a Jornada de Estudos Clássicos da Ufes teve como tema *Representações do Masculino e do Feminino na Antiguidade* e contou com a participação de importantes pesquisadores brasileiros que têm o Mundo Antigo como foco de seu trabalho.

A atenção dos pesquisadores para a existência social de um universo feminino particular, com regras de conduta, sociabilidade e valores próprios que não se resolveriam num suposto sujeito universal ou, em outras palavras, a constatação de que os processos sociais são desencadeados por indivíduos que apresentam múltiplas distinções entre si, dentre as quais a variação sexual é, sem dúvida, uma das mais evidentes e importantes, não é uma conquista tão antiga quanto possamos imaginar, a despeito do fato de que a tão propalada “invisibilidade feminina” ao longo dos séculos seja muito mais

um *constructo* mental do que propriamente uma evidência empírica. É bem verdade que quando manipulamos as informações sobre as mulheres disponíveis para períodos mais recuados do tempo, como a Antiguidade e a Idade Média, temos que nos contentar com pouquíssimos relatos acerca do *modus vivendi* feminino, relatos esses produzidos, em sua esmagadora maioria, pelos homens, de maneira que a mulher se encontra, num certo sentido, privada da palavra. Incapaz de se fazer ouvir na *polis*, no espaço público dominado pelo elemento masculino, as mulheres raramente nos legaram textos de sua própria autoria, razão pela qual muito do que sabemos sobre elas é o resultado de uma leitura específica feita pelos homens, com todos os “ruídos” que um procedimento como esse pode acarretar. E, não obstante, as mulheres, nem ontem nem hoje, jamais passaram despercebidas. Da Antiguidade aos dias atuais, a escassez de narrativas nas quais as mulheres apareçam como protagonistas contrasta nitidamente com a profusão de imagens que temos sobre elas.

Desse modo, aos poucos se consolida uma área de estudos multidisciplinar tendo como principal objetivo discutir as particularidades da condição feminina em suas múltiplas vertentes: histórica, filosófica, literária, sociológica, antropológica. Para tanto, outros fatores foram igualmente importantes, dentre os quais podemos citar: a) o avanço nos estudos das estruturas de parentesco e da sexualidade obtido pelos antropólogos; b) o aumento do interesse acadêmico pelos “vencidos”, i.e., pelos exilados e minorias, especialmente a partir de maio de 1968; c) o revisionismo marxista que, ao longo da década de 1960, começa a assumir como objeto de estudo as massas populares, incluindo as mulheres do povo e d) o alargamento do campo de investigação para incluir as práticas cotidianas e as mentalidades. Ao longo dessa trajetória, o antigo ideal de sororidade, ou seja, de uma suposta identidade biológica entre as mulheres, que até então havia estimulado os estudos feministas, começa a se revelar cada vez mais obsoleto. Com isso, os estudos sobre a mulher passam a evidenciar a diversidade, a pluralidade da condição feminina e, mais que isso, o caráter relacional da categoria “mulher”, ou seja, a sua construção sociohistórica diante da categoria “homem”, como nos sugere o conceito de *gênero* que, a

partir de fins da década de 1970, se converte no mais eficaz aporte intelectual para as pesquisas em torno da sexualidade. Doravante, o investimento intelectual será na *relação* entre homem e mulher, considerados aqui como artefatos culturais, ou seja, como categorias produzidas em interação contínua mediante a intervenção dos valores e crenças sociais.

Tendo em vista estas considerações, a primeira Jornada de Estudos Clássicos da Ufes fez-se um espaço de discussão sobre a maneira pela qual, na Antiguidade grecorromana, foram constituídas figurações do elemento masculino e do elemento feminino que nos permitem compreender a lógica de interação entre os diferentes agentes sociais em Grécia e Roma. Este livro é fruto daquele evento, que iniciou com felizes auspícios o que esperamos seja uma série de encontros que venham a fomentar os estudos sobre a Antiguidade em solo capixaba.

Vitória, setembro de 2011

Os Organizadores

ENTRE MATÉRIA E PRIVAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O FEMININO NO PENSAMENTO DE ARISTÓTELES

Carla Francalanci

No primeiro livro da *Física*, temos a afirmação da necessidade da matéria (*hýlê*), como princípio de sustentação aos contrários, condição para que a geração tenha lugar. É a postulação de um suporte servindo de base aos contrários que permite recusar o problema da geração como dilema entre o ser e o não ser; segundo Aristóteles, dilema insolúvel para os filósofos que lhe antecederam nessa investigação. A fim de enfatizar a positividade e necessidade da matéria como princípio, cumpre distingui-la, no movimento em direção à forma característico da geração, da privação (*stérêsis*). Podendo ambas inscrever-se na ordem do não ser, a matéria é afirmada um não ser apenas em caráter coincidente (*katà symbebêkós*), enquanto a privação é dita um não ser por si (*kath'autên*); estando a matéria próxima da *ousía*, devendo mesmo ser considerada de um certo modo como tal, a outra não pode de maneira alguma receber essa denominação¹. Nessa passagem, e a fim de enfatizar a distinção em questão, Aristóteles lança mão de analogias entre a matéria e o feminino: assim, enquanto concausa subsistente para a forma (*hypomévousa synaitia tê morphê*), a matéria é dita ser “como uma mãe” (*hôsper mêtêr*). E ainda, dado algo que se apresenta como divino, bom e ao qual se tende, a matéria é caracterizada por, segundo sua própria natureza, tender para ele e desejá-lo (*ephiesthai kai orégesthai*), tal como a fêmea

¹ Aristotle. *Physique*. I-IV. Texte établi et traduit par Henry Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 2000, 192a 3-6.

(tende) para o macho e o feio para o belo, não sendo, contudo, feia ou fêmea em si mesma, mas apenas de modo coincidente².

A questão que este trabalho busca aclarar tem início a partir dessa última afirmação: o que quer dizer, em termos aristotélicos, esse desejo ou tendência da fêmea em direção ao macho? Em que medida o feminino na geração animal pode ser identificado à matéria e em que medida a noção de matéria, por outro lado, recusa tal identificação?

Em seu estudo *Da geração dos animais*, Aristóteles investiga, entre outras questões, a da diferença sexual, bem como o papel correspondente a cada sexo para que a procriação se realize.

Uma vez que alguns animais procriam através da cópula de macho e fêmea - enquanto outros advêm por outras causas, como a putrefação do solo e outros resíduos -, macho e fêmea podem, nesses casos, ser apontados como princípios (*arkhás*) da geração. Macho e fêmea diferem de saída quanto à causa própria a cada um, o masculino conferindo ao embrião o princípio do movimento (*tês kinêseôs*), enquanto o feminino contribui com a matéria (*hýlê*) para esse³. A explicação para essa diferença quanto à causa reside em uma diferença quanto ao *logos*⁴, consistindo em um poder (*dýnamis*) presente no macho de levar o seu sêmen a um estado consumado, como o resíduo final do processo de nutrição, enquanto a fêmea se caracteriza precisamente por uma impotência (*adynamía*) quanto a essa consumação.

Caracterizando o sêmen (*spérma*) como um resíduo corporal, formado a partir da porção útil do processo nutritivo, sendo nesse sentido como o sangue (*haimatikês*), ambos os sexos são ditos possuir um tal resíduo, esse sendo, na fêmea, o fluido menstrual (*katamênia*), dito ser análogo à secreção masculina, uma vez que ambos ocorrem pela primeira vez no mesmo período de vida, operam as mesmas mudanças nos corpos, bem como diminuem e cessam do mesmo modo na velhice⁵. Contudo, devido à natureza mais quente do macho, esse possui o poder (*dýnamis*) de elaborar o resíduo em seu estado final e mais concentrado, o sêmen, enquanto a fêmea apresenta uma certa

² Id., *ibid.*, 192a 13-25.

³ Id., *ibid.*, 716a 7-8.

⁴ Aristotle, *Generation of animals*. Translated by A. L. Peck. Cambridge & London: Harvard University Press, 2000, 716a 19.

⁵ Id., *ibid.*, 727a 6-10.

impotência (*adynamía*) quanto a essa elaboração, sendo assim o seu fluido mais próximo do sangue. Isso leva Aristóteles a afirmar, já no primeiro livro desse estudo, que, a forma da mulher sendo semelhante à do menino, a mulher é, pelo motivo apresentado, como que um homem infértil⁶.

Não sendo sêmen e não se encontrando em estado completo de elaboração, fica patente para o filósofo nesse ponto de sua investigação que a mulher não contribui para a geração com nenhum sêmen; sendo assim, a criança não deve ser pensada como algo formado pela mistura de ambos, mas sim pela atuação do sêmen masculino sobre o fluido menstrual; esse último provê, dessa maneira, o suporte para o desenvolvimento do embrião⁷.

Apesar de o fluido menstrual, à continuação de sua investigação, ganhar o direito de receber a denominação de sêmen por Aristóteles, por apresentar-se como um dos princípios para o advento do embrião, ele precisa contudo ser considerado algo que não se encontra em estado puro, necessitando que haja atuação (*deómenon ergasías*) de algum tipo sobre ele para que a geração possa ter lugar⁸. Essa atuação é realizada pelo macho ou pelo princípio masculino, ainda que não de maneira direta e sem que haja a mistura de ambos. O sêmen masculino opera conferindo não apenas o princípio de movimento ao feminino, que serve, então, como matéria ou suporte (*hýlê*), mas ainda ao imprimir nele a sua configuração (*eidos*)⁹. É pelo seu calor, em comparação com a natureza mais fria do princípio feminino, que o sêmen masculino age, conferindo por seu contato movimento ao fluido menstrual e imprimindo nele a sua configuração. Em virtude da *dýnamis* contida em seu sêmen, ele faz com que a matéria e a fonte de nutrição presentes na fêmea assumam um determinado modo, um caráter particular, isto é, ele a configura de uma certa maneira (*poián tiná*)¹⁰.

⁶ Id., *ibid.*, 728a 17-18.

⁷ Em 727b 14-30, Aristóteles fornece uma explicação para a concepção dar-se sobre o fluido menstrual e, simultaneamente, não poder ocorrer durante a eliminação do mesmo. A fêmea é incapaz de conceber na completa ausência do fluido menstrual, visto que nesse momento ela não possui nutrição (*trophê*) nem matéria (*hýlê*) para a *dýnamis* fornecida pelo macho; tampouco é capaz de fazê-lo se ele se encontra presente e a sua descarga está em andamento, pois o sêmen é aí levado embora, devido ao volume do fluxo menstrual. Assim, a concepção apenas pode ocorrer após a evacuação do fluxo, mas enquanto algum fluido ainda permanece na fêmea.

⁸ Id., *ibid.*, 728a 26-28.

⁹ Id., *ibid.*, 729a 10-11.

¹⁰ Id., *ibid.*, 730a 14-16.

O filósofo assemelha a operação do masculino sobre o feminino à ação do agente de movimento em uma realização técnica: assim como na relação macho-fêmea, nada proveniente do carpinteiro passa para o pedaço de madeira, bem como não há nenhuma parte da arte da carpintaria enquanto tal presente no que ela efetivamente produz. São apenas a forma e a configuração (*he morphê kai ho eidos*) que provêm do carpinteiro, e elas vêm a ser através do movimento que ele imprime sobre a matéria. É a sua alma, na qual estão presentes sua configuração e seu conhecimento, que move suas mãos de um modo particular; suas mãos por seu turno movem os instrumentos e esses movem a matéria¹¹. Semelhantemente, a natureza age sobre os machos dotados de sêmen, empregando esse último como um instrumento (*hôs orgânô*), como algo que tem movimento para a atualização (*energeía*).

Essa divisão na geração animal pode ser explicada ainda em termos universais: em todo vir-a-ser, é necessário (*anáncê*) haver o que gera (*to gennôn*), assim como o a partir de que (*ex hou*) algo é gerado. Ainda que eles se encontrem no mesmo indivíduo - o embrião -, por operar diferentemente, eles se distinguem em espécie e configuração (*eidei*), e assim por isso que torna o *logos* de cada um distinto¹².

O Livro II dessa obra tem início com a pergunta acerca de por que algo é formado, e assim é, macho ou fêmea. Aristóteles aponta uma dupla direção que deverá ser tomada para resolver essa questão: por um lado, a divisão sexual será mostrada como advindo por necessidade (*ex anánkê*), a partir do movente próximo e de uma certa qualidade de matéria; por outro lado, essa distinção deverá ser pensada através do melhor (*dia tò béltion*) e da causa em vista de que algo se dá (*tên aitían ten héneká tinos*)¹³. É importante marcar que o problema da diferença sexual ocorre tendo como pano de fundo um problema maior no horizonte das investigações aristotélicas acerca da *phýsis*, o da distinção e, em determinadas instâncias, da complementaridade entre *anáncê* e *télos*, ou entre, de um lado, a necessidade, e de outro a causa que direciona cada ente para o melhor, para sua realização mais plena. A essa

¹¹ Id., *ibid.*, 730b 12-19.

¹² Id., *ibid.*, 729 a 24-28.

¹³ Id., *ibid.*, 731b 18-28.

questão, central para a compreensão das opções tomadas por Aristóteles em sua interpretação da diferença sexual, retornarei mais adiante.

Nesse ponto da investigação, Aristóteles parece excluir simplesmente a necessidade, optando por tomar como causa principal o *télos*. Diz ele que, havendo uma classe de entes eterna e divina, e uma outra que admite tanto ser quanto não ser, a primeira classe atua sobre a segunda como a causa que a direciona para o melhor. Como ser é melhor do que não ser, assim como a alma é melhor do que o corpo, e viver melhor do que não viver, essa é a causa que promove a geração dos animais. Como a sua natureza, por comportar simultaneamente ser e não ser, é incompatível com o eterno enquanto tal, o modo de eternidade facultado à classe dos viventes é a da eternidade em espécie (*eídei*), em contraposição à eternidade numérica ou individual, propriedade dos entes que são em si mesmos eternos. Por esse motivo, há sempre um gênero de homens, de animais e de plantas. Sendo os princípios para esses gêneros o masculino e o feminino, é no sentido da e em direção à geração (*héneka tês genéseôs*) que a diferença sexual acontece. E ainda, como o princípio que instaura o movimento, no qual subsiste o *logos* e o *eidos*, é melhor (*béltion*) do que a matéria, é assim melhor que o superior se encontre separado do inferior. É por isso que, na natureza, sempre que possível o macho se encontra em um indivíduo separado da fêmea¹⁴.

Retornando aos elementos constituintes da geração, elencados anteriormente - todo gerado se gera a partir de algo (*ek tinos*) e por algo (*hypó tinos*) - o filósofo se detém de modo mais esmiuçado na questão de como os animais se formam pelo sêmen, uma vez já assentado que o seu “a partir de que” é a matéria¹⁵. Como algo, tanto na natureza quanto na arte, somente chega a ser por um movimento que imprime, nele, o seu *logos*, que podemos compreender aqui como o seu princípio intrínseco de individuação, enquanto na arte esse movimento pertence ao artífice e é externo ao que por ela é gerado, na natureza ele é, ao contrário, interno, e deriva de outro ente natural que possui essa configuração (*to eidos*) em atualidade (*energéia*)¹⁶. Esse movimento, proveniente do pai, é impresso na matéria materna pelo

¹⁴ Id., *ibid.*, 731b28-732a 12.

¹⁵ Id., *ibid.*, 733b24-34.

¹⁶ Id., *ibid.*, 735a 1-5.

sêmen, que deve, então, possuí-lo em caráter potencial¹⁷. E o nome desse princípio intrínseco de movimento e de configuração para o vivente é, segundo Aristóteles, alma (*psykhê*). Assim, uma vez impresso na matéria esse princípio de movimento, ela passa a ser animada e, desse modo, a desenvolver-se por si. Contudo, o autor sente a necessidade de marcar: a potência pertencente ao sêmen difere da que pertence à matéria, no sentido de, como potência ativa, encontrar-se mais próxima de sua atualização do que a que possui o poder de receber esse movimento. Como o próprio filósofo enfatiza nessa passagem, algo pode ser e estar em estado potencial de modos diferentes, mais perto ou mais longe de passar ao estado de atualização da mesma - exemplos disso são o geômetra dormindo com relação ao geômetra desperto e o desperto com relação ao que está realizando seus estudos¹⁸. E ainda, a alma precisa ser pensada, por seu turno, como um princípio de realização não apenas de todo vivente, mas ainda de cada uma de suas partes, de modo a ser possível afirmar que uma parte do corpo morto não compartilha mais do que o nome com relação à parte correspondente do corpo animado¹⁹. A razão para isso se encontra no fato de que os animais são caracterizados pela sensação (*aísthêsis*); assim, qualquer parte do corpo somente será se estiver provida de alma sensível (*aísthêtikês psykhês*), ainda que somente em potência²⁰.

Desse modo, na geração, o feminino comparece com a matéria, enquanto o masculino provê isso que a confecciona (*dêmiourgoûn*). Essa parece ser o poder ou faculdade própria (*dýnamis*) de cada um dos sexos. Nesse sentido, deve-se dizer que, no gerado, o corpo vem da fêmea, enquanto a alma vem do macho, e essa última é compreendida como a substância (*ousía*) do corpo, por ser aquilo que dá a cada animal sua determinação e lhe permite existir como indivíduo autônomo²¹. Precisamente por essa divisão, a fêmea deve ser dita como o que precisa (*prosdeítai*) do macho, porque, estando nele o princípio constituidor da alma e existindo ambos em separado,

¹⁷ Id., *ibid.*, 735a 8-9.

¹⁸ Id., *ibid.*, 735a 9-12.

¹⁹ Id., *ibid.*, 735 a 6-8.

²⁰ Id., *ibid.*, 741a 10-12.

²¹ Id., *ibid.*, 738b 20-28.

é impossível para a fêmea gerar por si mesma um vivente completo²². Mas aqui há uma consideração: a fêmea pode, contudo, prover o embrião com um tipo de alma; contudo, essa não é alma sensível, mas apenas a alma em seu tipo mais básico e imperfeito, a alma nutritiva. Esse é o motivo pelo qual os ovos não fecundados dos animais ovíparos possuem, de um certo modo, vida, ainda que apenas em potência²³.

Uma vez explicado o processo pelo qual acontece a geração, bem como o que é fornecido por cada um dos pais, o filósofo pode começar a aclarar a origem da diferença entre os sexos: se a fêmea contribui com o corpo do que vem a ser gerado, o seu fluido menstrual deve conter potencialmente todas as partes do que será formado pelo encontro sexual, incluindo aquelas que marcam o sexo do futuro vivente. “Como acontece muitas vezes que pais mutilados (*pepêrômênôn*) gerem por vezes crias mutiladas e por vezes não, assim as crias das fêmeas são por vezes fêmeas, outras vezes machos. A razão para isso é que a fêmea é como um macho mutilado”²⁴.

A partir desse momento, fica claro o que já havia sido insinuado, na imagem da mulher como um homem infértil: pode-se agora afirmar com segurança que não há, propriamente falando, nas definições explícitas de Aristóteles acerca do feminino, diferença sexual. Não se trata verdadeiramente de um outro; o “outro” só é assim considerado devido a uma falta, uma privação no mesmo princípio de constituição, o que equivale a dizer: a fêmea só é fêmea pelo que lhe falta, pelo que ela não pode ser nem realizar. Talvez possamos pensar um motivo para essa divisão por hierarquia residindo precisamente em sua compreensão universal do direcionamento teleológico. Se existe um sentido único em cada espécie em direção a seu máximo de perfeição, as diferenças entre os indivíduos de uma mesma espécie somente poderão ser consideradas como graus distintos em uma escala ascendente.

Contudo, não é intenção desse trabalho acusar Aristóteles de “sexismo” ou algo do gênero, o que seria, no mínimo, filosoficamente estéril. É interessante, a meu ver, marcar a identificação do feminino com a privação

²² Id., *ibid.* 741a 5-6; 15-

²³ Id., *ibid.*, 741a 18-28.

²⁴ Id., *ibid.*, 737 a 23-28.

(*stérêsis*), em questão no desenrolar de suas explicações, para que se possa também procurar onde ocorrem as aproximações realizadas entre o papel do feminino e o lugar positivo por ele conferido para a matéria.

No Livro IV desse tratado, o filósofo prossegue investigando a razão dessa distinção sexual. Quando o princípio que confere a forma falha em dominar a matéria, por deficiência de calor e não consegue assim conduzi-la ao seu próprio *eidos*, mas gera, nessa tentativa, algo pior, a matéria muda no sentido contrário ao da forma, isto é, no sentido da privação da mesma. O contrário do macho nesse sentido é a fêmea, contrário com respeito a isso devido ao qual um é macho (sua *dýnamis*) e o outro fêmea (sua *adynamía*)²⁵. E como diferem em potência, diferem também quanto ao instrumento que cada um possui, essa sendo a condição pela qual a matéria se transforma. Dependendo da parte do animal que recebe modificação, toda a ordenação (*sýstasis*) do animal mudará, devido ao fato de que algumas partes do corpo funcionam também como princípios; quando um princípio se transformam, muitas das partes que o seguem por necessidade também sofrerão transformação²⁶. Isso explica as demais distinções presentes na fêmea, como decorrentes da modificação do órgão sexual.

Quando o princípio masculino domina, ele conduz a matéria para si e imprime nela sua configuração; ao contrário, se ele é dominado, ele se transforma, seja em seu oposto, seja no sentido de sua destruição. Os que não se parecem com os seus genitores em espécie são de certa forma monstros, pois nesses casos a natureza desviou-se, de algum modo, do gênero e da linhagem (*génos*). O princípio desse desvio ocorre precisamente quando a fêmea é gerada em lugar do macho, pois esse é o primeiro caso de desvio e, assim, de mudança na configuração²⁷. Segundo o princípio de que a transformação de algo por perda de sua força de configuração não se processa aleatoriamente, mas sim no sentido do seu contrário, se a perda ocorrer no poder de gerar um macho, a cria será fêmea; se ocorrer no poder pelo qual algo é determinado indivíduo, a cria não se parecerá com o seu pai, mas sim com sua mãe; uma vez que “mãe” é, em sentido geral (*tô hólôs*), o contrário

²⁵ Id., *ibid.*, 766 a 14-23.

²⁶ Id., *ibid.*, 766 a 25-30.

²⁷ Id., *ibid.*, 767b 7-8.

de “pai”; da mesma maneira, cada mãe será o contrário de cada pai individualmente considerado. Assim a perda de dominação vai afastando a cria cada vez mais de sua configuração primeira, cuja impressão é sempre tentada pelo princípio masculino; quando esse movimento proveniente do macho se dissolve e a matéria falha em ser dominada, o que persiste não é mais o individual, mas sim o universal como o seu contrário, e esse é o animal; esse é o motivo que gera as monstruosidades e os seres polimorfos²⁸.

Se a geração da fêmea deve ser apontada como o início do processo que culmina na monstruosidade, cabe no entanto a Aristóteles fazer uma ressalva crucial: a diferença entre a mulher e outra modalidade de desvio reside em que a geração da fêmea é um desvio imposto por necessidade pela própria natureza, a fim de (*héneká*) preservar a separação entre os sexos, que, como vimos, ocorre a partir do princípio direcionado pelo melhor. Ao contrário, as demais modalidades de desvio são apenas coincidentemente necessárias (*katà symbebêkòs anankaion*)²⁹, uma vez que seu desvio poderia não ter sido produzido, sendo, contudo, a origem desse desvio a necessidade da divisão sexual.

A partir do exposto, torna-se possível compreender tanto a comparação do feminino com a matéria quanto a sua recusa. Em sentido mais forte, vemos a segunda: se o característico do feminino está em sua *adynamía*, sua impotência em levar seu sêmen ao estado completo de elaboração e assim de empregá-lo como princípio de movimento e de configuração, a aproxima, com relação ao seu logos, muito mais da privação - sendo mesmo afirmada o contrário da configuração representada pelo masculino - do que da matéria. No entanto, seu ser constitutivamente privativo lhe permite desempenhar a função positiva característica da matéria, qual seja, servir de suporte à geração, recebendo a configuração e o movimento advindos do macho.

Podemos ainda compreender como o feminino é pensado na complementaridade, antes do que na contraposição, entre necessidade e finalidade, a diferença entre ambos aparecendo para Aristóteles antes como uma diferença quanto ao tipo de causa que se põe em questão. O necessário

²⁸ Id., *ibid.*, 769b 7-10.

²⁹ Id., *ibid.*, 767b 15.

seria como o princípio de movimento ou causa instrumental, enquanto o sentido em direção a algo (*hénéká tinos*) atua como o princípio em direção ao melhor, contado, esse, como a razão ou fator explicativo primeiro. O exemplo fornecido para essa questão seria: é como se dissessemos que a água é removida de um paciente com hidropisia devido ao estilete ou bisturi, ou devido à recuperação de sua saúde, sendo no sentido dessa última (*hou hénéka*), evidentemente, que a incisão é feita pelo bisturi³⁰.

Referências bibliográficas

ARISTOTLE. *Physique*. I-IV. Texte établi et traduit par Henry Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

ARISTOTLE. *Generation of animals*. Translated by A. L. Peck. Cambridge & London: Harvard University Press, 2000

³⁰ Id., *ibid.*, 789b 3-15.

“TECENDO” O FEMININO NA ATENAS CLÁSSICA: A MULHER ARANHA

Fábio de Souza Lessa

Há um consenso na historiografia contemporânea, construído a partir das informações dos textos antigos gregos - literários e imagéticos, que o ideal de esposa para os helenos é a *mélissa*¹ - a mulher abelha. Uma das atividades exclusivamente feminina no mundo antigo grego é a arte de tecer. A tecelagem, além de necessária à prosperidade do grupo doméstico, possui outra conotação: a de ser um meio de se comunicar essencialmente feminino. Nesta pesquisa, defenderemos a existência de um vínculo entre o ato de tecer e a expressão feminina, falada ou figurativa. E é justamente a existência desse vínculo que pode explicar a associação, que faremos com base nas colocações de Aristóteles, por exemplo, entre as mulheres gregas e a descrição da aranha - e não a da abelha (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX, 39, 623a).

As questões com as quais vamos nos deparar na presente análise aparecem intimamente vinculadas a duas narrativas míticas, a saber: o mito de Filomela e de sua irmã Procne e o da Aracne, que disputa a habilidade do tecer com a deusa Athená.

O mito de Filomela, irmã de Procne e cunhada de Tereu, rei da Trácia pode ser sintetizado da seguinte forma: Procne foi dada em casamento a Tereu, depois deste ter ajudado Pandion, rei de Atenas, na guerra contra

¹ A partir da análise da documentação textual, organizamos um modelo contendo as características mais frequentes de uma esposa “bem-nascida”/*mélissa* de acordo com os signos recorrentes. Com base neste modelo, podemos dizer que as mulheres administram o *oikos* (as ocupações domésticas são de sua responsabilidade), se casam quando muito jovens, se dedicam à fiação e à tecelagem, possuem como função primordial a concepção de filhos (preferencialmente do sexo masculino), atuam no espaço interno (enquanto o homem, no externo), participam das *Thesmophórias* (festa em homenagem a Deméter) e das *Panathéneias* (cerimônia religiosa em homenagem à deusa Athená), permanecem em silêncio, são débeis e frágeis, apresentam a cor da pele clara (um indício de vida longe do ambiente exterior ao *oikos*), são inferiores frente aos homens e apresentam uma atividade sexual contida (LESSA, 2001, p. 17).

Labidaco, rei de Tebas. Com a ajuda de Tereu, Atenas saiu vitoriosa do conflito, que fora desencadeado por uma questão de fronteira. Posteriormente, Filomela acaba sendo violentada por Tereu, seu cunhado. Este, para que a violação não fosse revelada, corta a língua de Filomela. Resta-lhe, então, a arte de tecer para narrar à sua irmã o que havia acontecido. Ela tece um tapete com a narrativa do ocorrido. Procne - como forma de punição, pois Tereu havia transgredido uma das regras de relações de intimidade entre os que viviam no interior do *oîkos* - mata o próprio filho Itis e o oferece como refeição ao marido. Após descobrir, ele as persegue. Elas fogem e são transformadas em pássaros: Procne num rouxinol² e Filomela em uma andorinha (BRANDÃO, 2000, v. II, p. 41 e v. III, p. 150 e 236; FRONTISI-DUCROUX, 2006, p. 226; BUXTON, 1996, p. 141; HARVEY, 1998, p. 235)³.

Já Aracne, uma jovem da Lídia e órfã de mãe, desafia Athená na arte da tecelagem. Seu pai, Idmón, era tintureiro, um artesão de múltiplos recursos. De acordo com o próprio mito, Aracne, vaidosa e hábil na tecelagem, não aceitava que se atribuíssem seus méritos aos ensinamentos da deusa e a desafiou a um concurso. Frente ao desrespeito de Aracne para com as divindades, Athená resolve oferecer-lhe uma oportunidade, aparecendo a ela como uma anciã que lhe recomenda moderação e respeito aos deuses. Aracne, irritada, a expulsa com insultos. Athená representa a si mesma vencendo Poseidon na disputa para converter-se em protetora de Atenas, enquanto Aracne descreve com entusiasmos os ardis, o erotismo e as metamorfoses que utilizavam os deuses masculinos. Um trabalho tão perfeito que Athená não encontrou qualquer coisa para objetar. Aracne ganha a competição e a deusa irada a transforma em uma aranha para que permaneça compulsivamente a tecer (FRONTISI-DUCROUX, 2006, p. 251-2; HORNBLLOWER; SPAWFORTH, 2003, p. 135).

Na descrição de ambos os mitos, a tecelagem se constitui numa atividade exclusivamente feminina, explicitando uma linguagem que somente

² No caso específico do rouxinol, Aristóteles o associa ao canto. “Já se viu mesmo um rouxinol ensinar os filhos a cantar, o que significa que a linguagem e a voz não são da mesma natureza, e que aquela é suscetível de ser educada” (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IV, 9, 536a).

³ Ver referências ao mito em: ARISTÓFANES. *As Aves*, vv. 203-214.

era decodificada pelos diversos grupos de mulheres. Nesse momento julgamos ser pertinente fazermos referência à *voz da lançadeira* mencionada por Aristóteles na *Poética* (XVI, 34-36). Outro fator a ser salientado é que, segundo Buxton, os mitos selecionam aspectos da experiência social, neste caso a feminina, e colocam em relevo um cotidiano não oficial (BUXTON, 1996, p. 149).

Trabalharemos a tecelagem como um tipo de comunicação indireta. Guy Achard conceitua comunicação indireta como consistindo em um jogo complexo de signos, de símbolos..., que agem sobre aqueles que os vêem e que chamam por uma resposta de sua parte (ACHARD, 1994, p. 15). Enfatizamos mais uma vez a existência de um vínculo entre o ato de tecer e a expressão feminina, falada ou figurativa (BUXTON, 1996, p. 143; PRIETO, 1991, p. 451).

E é justamente a existência desse vínculo que pode explicar a associação, feita por A. Prieto, entre as mulheres gregas e a descrição aristotélica da aranha - e não da abelha - conforme o predominante na historiografia contemporânea e na própria documentação produzida pelos gregos antigos. Começemos por refletir acerca da proximidade entre as esposas e a abelha - *mélissa*, cujos seguintes traços nos são apresentados por Marcel Detienne: tipo de vida puro e casto, ou seja, uma atividade sexual bastante discreta; hostilidade aos odores, à sedução; fidelidade conjugal (DETIENNE, 1976, p. 55-56; LESSA, 2001, p. 58).

Essa associação também pode ser atestada no poema *lambos* do poeta Semônides de Amorgos. Este poeta lírico compara a mulher a vários animais, tais como: porca, raposa, cadela, mula, égua, macaca e, por fim, a abelha. O seu objetivo é o de descrever melhor a *phýsis* feminina (LESSA, 2010, p. 55). Vejamos o que ele nos diz da mulher que descende da abelha:

a ela - qualquer é feliz - conquistando:
pois só a ela censura não se liga,
florescem por sua causa e crescem os bens da casa.
Amiga (**phíle**), com o que a ama envelhece, com o esposo,
gerando uma bela (**kalón**) e célebre prole (**génos**).
Notável entre as mulheres torna-se,
entre todas; divina em torno corre-lhe a graça (vv. 83-89).

No poema de Semônides de Amorgos, o *bom* é definido fundamentalmente a partir do significado de *ruim*. Observamos, por exemplo, que algumas das descrições positivas da mulher abelha são expressas em termos negativos. Vejamos, nesse sentido, o verso 84: "...pois só a ela censura não se liga,...". Outra ressalva a ser feita é o fato de que nada é dito acerca do que a mulher sente no poema de Semônides, com exceção do verso 86: "Amiga, com o que a ama envelhece - *gyráskei* - com o esposo,..." (LEFKOWITZ, 1983, p. 32; LESSA, 2001, p.)⁴.

Na *História dos Animais* de Aristóteles (IX, 40, 623a) encontramos algumas características das abelhas que foram associadas pelos atenienses ao modelo ideal de esposa. Da mesma forma que as esposas, as abelhas são as responsáveis por preparem o seu alimento: o mel - *méli*. Os zangões dividem com as abelhas o mesmo alvéolo, mas não produzem a sua alimentação. Outro aspecto que aproxima as abelhas do comportamento esperado para uma esposa legítima é a preocupação em armazenar o seu excedente de alimentos. Sabemos que para os atenienses a prosperidade do *oîkos* está vinculada ao êxito da esposa na sua tarefa de administração doméstica. As esposas legítimas são associadas pelos atenienses às abelhas-rainhas (XENOFONTE. *Econômico*.VII, 32; LESSA, 2001, p.), que não voam para fora da colméia, salvo acompanhadas de todo o enxame, "...elas não saem nem para ir buscar de comer nem para nada" (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 40, 624a-625a).

Este comportamento da abelha-rainha é idêntico àquele que a sociedade ateniense impõe às esposas legítimas. Estas só devem deixar o gineceu em ocasiões específicas e acompanhadas. Porém verificamos que a produção do mel obriga as abelhas a deixarem suas colméias (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 40, 624a). Semelhante situação também se adapta à rotina das esposas, que necessitam atuar no espaço externo do *oîkos* para conseguirem administrá-lo. Outra característica das abelhas é a aversão aos maus odores e aos perfumes (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 40, 626a). Os perfumes nos inserem no universo da sedução. Esta informação contraria as conclusões que obtivemos a partir da verificação da frequência com que aparecem

⁴ Essa associação entre a mulher ideal e a abelha também está presente no *Econômico* de Xenofonte (VII, 32-37).

frascos de perfumes nas cenas ambientadas no interior do *oîkos* e mesmo na arqueologia com os artefatos femininos.

Já a aranha - *arachniōn* - nos remete ao papel reservado às mulheres na arte da tecelagem, mas também é capaz de revelar uma postura mais ativa por parte dos grupos de mulheres, pois a *mulher-aranha* pratica a caça. O caráter mais ativo presente na *mulher-aranha* evidencia um homem mais passivo (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 39, 623 a 23-24; PRIETO: 1991, p. 450). Talvez a principal contribuição dessa associação, entre esposas atenienses e a aranha, reside na possibilidade de se fazer uma distinção entre a representação ideológica das mulheres atenienses, ou gregas em um contexto mais amplo, e a realidade à qual elas eram confrontadas (PRIETO, 1991, p. 449; LESSA, 2004, p. 72).

A tessitura se faz presente no universo da aranha desde o nascimento. O próprio Aristóteles observa isso ao afirmar que após nascerem elas começam logo a mover-se e a fazer uma teia (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. V.23, 555b; VIII (IX). 39, 623a). A teia é usada ainda pelas aranhas para prenderem as suas presas (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. VIII (IX). 39, 623a); elas permanecem no seu interior e taticamente se apropriam de suas presas. Talvez pudéssemos fazer a seguinte associação: teia - tecelagem - trama. O significado metafórico da ação feminina de tramar os fios de lã na tecelagem pode ser associado à *métis* (astúcia), que caracteriza a sua *phýsis*. Isto é, as esposas *tecem tramas* e através delas se fazem presentes na dinâmica social *políade*.

Assim sendo, mais do que tecer tramas e intrigas, as esposas podiam lançar mão da tecelagem como um meio de comunicação entre si. Elas podiam informar através da arte de tecer, e neste sentido esta atividade feminina podia ser entendida como uma tática das esposas para manterem sua coesão enquanto grupo.

Interessante nesse momento é resgatar a colocação de Frontisi-Ducroux de que “a atividade de tecer é por duas razões o espaço de voz feminina”. Primeiro, porque a arte de tecer pressupõe a convivência em grupo, isto porque as esposas, exercendo tal atividade em conjunto, formavam uma equipe eficiente, e com isso produziam mais e bem melhor do que se

estivessem atuando em separado (BARBER, 1992, p. 108; LESSA, 2004, p. 44). E o mais significativo para nós é que juntas mãe, filhas, amas, cunhadas, amigas se estabelecia um lugar de fala, de trocas de informações. Segundo, porque é um dos espaços de transmissão da tradição helênica. Ao tecer as mulheres cantam as canções e as narrativas importantes para a formação, principalmente dos filhos homens que permanecem junto delas até os sete anos de idade. Recuperando a fala de Frontisi-Ducroux:

Em resumo, o tear é o instrumento através do qual se transmite o patrimônio cultural aos futuros cidadãos, o qual os marcará para sempre. E esta transmissão se realiza por meio da voz das mulheres, muito antes que os poetas coloquem em relevo esta função educativa. Uma formação audiovisual na qual as palavras e as imagens tecidas se entrelaçam e se conjugam (FRONTISI-DUCROUX, 2004, p. 240).

Retornemos à articulação entre a tecelagem e a comunicação através dos mitos de Filomela e de Aracne. Começamos com as implicações da atitude de Tereu ao cortar a língua de Filomela. Se a palavra é própria do humano, a sua exclusão é como uma desumanização da personagem. O silêncio que é esperado como virtude essencial em uma esposa e exaltado nos textos literários não implica na interdição total da fala. Apenas a título de exemplo, podemos recuperar a tragédia *Ájax* de Sófocles onde o silêncio é concebido como o maior ornamento das mulheres (SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 405-408). Voltamos à mutilação sofrida por Filomela, ela evoca, antes de tudo, o trauma da violação e o mutismo que se imprime a ela, incapaz de verbalizar o que aconteceu (FRONTISI-DUCROUX, 2004, p. 236-7).

Através da tecelagem, a personagem mítica revela para a sua irmã (Procne) um relato de violação e de incesto. A linguagem do tecer, que é silenciosa, pode ser um indício dos segredos femininos que os homens não conseguem decodificar. Decifrar a mensagem do bordado de Filomela requer do receptor um saber específico que os grupos masculinos não possuem acesso. Até mesmo porque, a tecelagem é uma linguagem silenciosa que substitui a sonora. E para os grupos de homens, a linguagem sem a sonoridade é uma anomalia com a própria ideia de publicidade da *pólis*. Até mesmo porque a leitura sonora era vista como uma prática de vida em sociedade

(CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 11) e propiciadora de uma integração da comunidade.

O ato de tecer pode ser analisado também como uma metáfora à união sexual. O entrelaçamento, em especial quando o ato sexual tem uma função geradora ou engendradora, implica em dois indivíduos sexualmente diferentes. Frontisi-Ducroux afirma que:

Tecer se descreve como cruzar dois fios de diferente gênero; o fio da urdidura, cujo nome, *stémon*, é masculino, e é grosso e sólido; e a *króke*, palavra feminina, a trama, mais fina e mais flexível. Estes dois fios saem das mãos da fiandeira, que faz girar entre seus dedos umedecidos com saliva, ou sobre a sua coxa, o copo de lã que deverá afinar, estirar e solidificar. Gesto não isento de contornos eróticos e cuja finalidade também é geradora (FRONTISI-DUCROUX, 2004, p. 237-8).

A tecelagem possibilita às mulheres um poder de controle sobre o tempo. O ato cíclico de tecer e de destecer permite que o tempo *pare* na *Odisséia* de Homero. Vejamos para tal o caso de Penélope:

Passa ela, então, a tecer uma tela mui grande, de dia:
À luz dos fachos, porém, pela noite destece o trabalho.
Três anos isso; com dolo consegue embair os Aquivos.
(HOMERO. *Odisséia*. II, 104-106).

Penélope faz uso dessa artimanha para retardar a sua decisão frente a um novo casamento e para aguardar o retorno de Odisseu, que ela acredita irá acontecer. Não importando as razões que a move, a personagem de Homero consegue o controle por mais de três anos sobre o tempo. Poder esse assegurado pela sua *métis* e pela sua *sophía* acerca de uma atividade, conforme já mencionamos, essencialmente do universo das mulheres. Pela tecelagem as mulheres podiam se realizar e angariar o reconhecimento coletivo de uma de suas competências. A arte de tecer se constituía em uma das formas de garantia de acesso das mulheres à cultura, pois tecer é próprio da vida civilizada. A habilidade nas atividades manuais é tida como uma das principais virtudes que se esperam das mulheres; porém, essas mesmas atividades tão nobres para as mulheres também são objetos de desmedida,

hýbris. Nesse sentido, o exemplo mais contundente é o mito de Aracne. A sua desmedida se caracteriza pelo excesso de orgulho que os deuses não toleram.

Ao desafiar Athená, Aracne se excede e deixa de lado o respeito aos deuses, rebaixando a fronteira que existe entre os humanos e as divindades. O mito vinculado à Athená está centrado na forma de seu nascimento e nos seus variados atributos: guerreira, aversa ao casamento e à maternidade, vinculada à *téchne*, às artes urbanas, e principalmente à produção têxtil (REEDER, 1995, p. 239; LESSA, 2004, p. 128).

Mas o desrespeito à autoridade de Athená pode ter explicações no fato de Aracne ter sido educada sem a presença feminina. Nesse sentido, ela rejeita a tutela de uma mulher, mesmo que deusa. Educada exclusivamente por seu pai, ela ignora a autoridade e a experiência da deusa, se esquivando de aceitar a “transmissão cultural e religiosa que une a deusa às mulheres, as quais ela ensina os labores femininos” (FRONTISI-DUCROUX, 2004, p. 256).

Enquanto no mito de Aracne o respeito ao pai é constante e *explica* a afronta à Athená, no caso de Filomela vemos uma situação oposta. Ao optar por matar o filho e dá-lo como refeição ao próprio marido e pai da criança, Procne se vale do fato da sociedade grega antiga considerar a participação feminina na geração de filhos como passiva, garantindo aos homens a condição de ativos e de detentores exclusivos de paternidade. Vale ressaltar que a presença masculina nos dois mitos é fundamental, mas no de Filomela a *hýbris* é desencadeada pelo masculino. Tereu assume o comportamento de um bárbaro quando violenta Filomela.

O êxito de Aracne é desencadeado pela cólera de Athená. Aracne se iguala ou até mesmo supera a deusa no trabalho da lã, campo mais feminino de suas atividades artesanais. Mais uma vez recorreremos a Frontisi-Ducroux, que aponta duas razões para a cólera da deusa:

1. O conflito acontece no campo da beleza estética. As atividades manuais ensinadas por Athená às mulheres são obras de beleza estética e Aracne ao tecer um tapete esteticamente perfeito, ameaça a deusa;
2. O tema desenvolvido por Aracne abarca a intensa atividade sexual. Seu tapete respira desejo e prazer, representando a felicidade dos

deuses. Athená é uma deusa que se mantém virgem, rejeitando a esfera dos desejos envolvidos na sexualidade (FRONTISI-DUCROUX, 2004, p. 264).

Antes já havíamos dito que tecer significa entrelaçar dois fios de gêneros diferentes. A linguagem da tecelagem é a que reproduz metaforicamente o entrelaçamento do masculino e do feminino através do entrecruzamento da trama (*króke*) e da urdidura (*stémon*), nos permitindo refletir acerca das relações de gênero.

A categoria gênero procura evidenciar que a construção do feminino e do masculino aparece interligada; isto porque, cada um dos gêneros é definido em função do outro. O principal pressuposto da categoria gênero é, de acordo com P.S. Pantel, entender a diferença entre masculino e feminino como resultado da organização cultural da relação social entre os sexos, logo distanciada do determinismo biológico (PANTEL, 1998, p. 101).

Além de relacional e historicamente construído, o gênero é plural. Segundo Maria Izilda S. de Matos, “existem muitos ‘femininos’ e ‘masculinos’, e esforços vêm sendo feitos no sentido de se reconhecer diferenças dentro da diferença, apontando que mulher e homem não constituem simples aglomerados:...” (MATOS, 2006, p. 13).

Se distanciando de pensar a categoria gênero através de um modelo binário, Kate Gilhuly propõe a reflexão a partir de uma *matriz feminina*. Segundo a autora:

A matriz feminina - que configurou o relacionamento entre a prostituta, a esposa e a sacerdotisa ou agente ritual - foi um princípio organizacional utilizado pelos atenienses do Período Clássico para pensar e falar de si mesmos; era parte do imaginário social ateniense. Esta estrutura opera em uma variedade de textos e gêneros e estava, portanto, ligada a várias facetas da identidade ateniense (GILHULY, 2009, p.2)

Ao invés de conceber o feminino como oposto ao masculino, a matriz feminina permite que um tipo de mulher seja definido em relação aos outros (GILHULY, 2009, p.2-3), dimensionando com maior destaque a heterogeneidade dos grupos femininos. Até mesmo porque, segundo ainda a

autora, gênero não é um campo unificado - há diferentes estratégias para representá-lo, e elas circulam em uma variedade de permutações. Além disso, “cada tipo feminino simboliza um domínio do masculino, e cada um desses domínios é entendido em relação aos outros” (GILHULY, 2009, p.8 e 23).

Independente de serem personagens míticas, Filomena, Procne e Aracne revelam um comportamento feminino distanciado do modelo idealizado pelos gregos antigos, caracterizado pela passividade, silêncio e submissão. Esse relacionamento entre representação e realidade é um enigma inexorável para o classicista interessado em gênero; isto porque enquanto as mulheres da vida cotidiana têm as suas vidas relegadas ao mundo do silêncio público, da reclusão no *oîkos* e da passividade, as personagens da ficção exercem papéis excepcionalmente ativos (Ver: GILHULY, 2009, p. 5). No caso das personagens míticas que estamos abordando observamos que elas se caracterizam pelas relações de poder, pela ausência do silêncio, pela postura ativa, entre outras.

Retornando aos mitos de Filomela e de Aracne, a título de conclusão, podemos enfatizar que a tecelagem, elemento que os une diretamente, pode ser concebida como expressão de defesa e de comunicação, que se configuram em relações de poder. Começamos pela defesa. Em ambos os mitos, ela se faz presente. Filomela se protege ao narrar a violação à própria irmã, evitando que a repetição da mesma e permitindo a punição de Tereu; enquanto Aracne defende a sua habilidade e a estética do seu tecido.

No que se refere ao aspecto da comunicação, Filomela tece para revelar a violação; já Aracne explicita a sua habilidade, além de evidenciar a sua desobediência aos deuses e ao comando feminino, representado por Athená.

As duas narrativas míticas *tecem* o feminino ao trazerem a público a força da comunicação dos grupos de mulheres. Elas explicitam um feminino que enuncia um distanciamento das idealizações esperadas do comportamento das mulheres. Elas explicitam mulheres que se comunicam, que denunciam, que se rebelam, que agem, que exercem o poder, que se emocionam, que se encontram, na verdade, imersas nos conflitos inerentes à natureza humana e da feminina, em especial.

Referências bibliográficas

Documentação Textual

ARISTÓFANES. *As Aves*. Trad. A.S. Duarte. São Paulo: HUCITEC, 2000.

ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Trad. M^a. F. S.e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2006 (Tomo I), 2008 (Tomo II).

ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. C. A. Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

SOPHOCLES. *Ajax*. Trad. H. Lloyd-Jones. London: Harvard University Press, 1994.

Obras de apoio

ACHARD, G. *La Communication à Rome*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1994.

BARBER, E.J.W. "The Peplos of Athena." In: NEILS, J. *Goddess and Pólis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

BUXTON, R. *La Grèce de l'Imaginaire, les Contextes de la Mythologies*. Paris: Édition la Découverte, 1996.

BRANDÃO, J.S. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2000, 3 volumes.

CAVALLO, G.; CHARTIER, R. *História da Leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo: Ática, 1998.

FRONTISI-DUCROUX, F. *El Hombre-Ciervo y la Mujer-Arana: Figuras griegas da la metamorfosis*. Madrid: Abada Editores, 2006.

GILHULY, Kate. *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press, 2009.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HORNBLOWER, S; SPAWFORTH, A. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

LESSA, F.S. *O Feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2004.

LESSA, F.S. *Mulheres de Atenas: mélixa do gineceu à agora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010 (2ª ed.).

MATOS, M.I.S. “História, Mulher e Poder: Da invisibilidade ao gênero.” In: SILVA, G.V.; NADER, M.B.; FRANCO, S.P. (org.). *História, Mulher e Poder*. Vitória: Edufes, 2006, p. 9-23.

PANTEL, P. S. “A História das Mulheres na História da Antiguidade, Hoje.” In: DUBY, G.; PERROT, M.(org.). *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, v. I, 1993.

PRIETO, A. “La Parole Féminine dans la Grèce Ancienne”. *Annales Littéraires de L’Universite de Besançon*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

REEDER, E.D. “Women and Men in Classical Greece”. In: REEDER, E.D. *Pandora: Women in Classical Greece*. Maryland/New Jersey: The Walters Art Gallery Baltimore and Princeton University Press, 1995.

AS MULHERES E OS PERIGOS DA CIDADE:
CASAMENTO ESPIRITUAL, VIRGINDADE E PROSTITUIÇÃO
SEGUNDO JOÃO CRISÓSTOMO

Gilvan Ventura da Silva

A cristianização do Império Romano, processo para o qual a atuação de Constantino e de seus sucessores imediatos foi decisiva, teve como lócus privilegiado os ambientes urbanos, nos quais as comunidades cristãs desenvolviam, de longa data, as suas atividades missionárias e intelectuais, com destaque para a conversão dos gentios e o confronto com os judeus e judaizantes, além, é claro, do esforço permanente de fixação dos cânones ortodoxos em oposição às correntes qualificadas como apócrifas e heréticas, sempre latentes nos primeiros séculos de formação do cristianismo. Não obstante algumas narrativas nos induzirem a supor que o amplo movimento de cristianização deflagrado após a batalha da Ponte Mílvia, em 312, e a promulgação do pseudo-Edito de Milão, em 313, adquiriu um caráter mais ou menos homogêneo, exibindo assim toda a pujança de uma *Ecclesia* que, outrora perseguida, despontava triunfante, o avanço das pesquisas tem nos revelado uma realidade outra, marcada por um enfrentamento contínuo, no tempo e no espaço, entre, por um lado, as tradições religiosas de filiação grecorromana e judaica e, por outro, as concepções e valores cristãos. Esse enfrentamento terá como principal cenário a cidade antiga, eivada de símbolos culturais próprios do paganismo e do judaísmo, mas que, na passagem do século III para o IV, começa a assumir cada vez mais uma face cristã, como constatamos por meio da assim denominada “revolução edilícia”, responsável por multiplicar, no perímetro urbano, os monumentos conectados com o *ethos* cristão, a exemplo das igrejas, mosteiros, *martyria*, *nosokomia* e *hospitia* (PERRIN, 1995, p. 585). A ação missionária da Igreja em prol da expansão da base de fiéis, cujo desdobramento inevitável era a erosão dos

credos concorrentes, significou uma luta pelo controle do território urbano do ponto de vista físico, arquitetônico, sendo a pedra mobilizada como um poderoso instrumento a serviço da cristianização. No entanto, considerando que os lugares e monumentos não existem *per se*, mas se encontram numa relação de estreita dependência para com os usuários, aqueles que, ao transitarem e ocuparem os *topoi* são responsáveis por envolvê-los numa rede simbólica que confere vida e movimento à fria e inerte arquitetura, a cristianização do Império Romano exigiu também um cuidado suplementar das autoridades eclesiásticas em intervir nas relações de sociabilidade próprias da cidade antiga, o que implicava, em última análise, reformar o espaço urbano à luz dos princípios evangélicos.

Por esse motivo é que, nas inúmeras páginas que brotam da lavra dos principais autores cristãos da Antiguidade Tardia - os assim denominados Padres da Igreja -, a preocupação com a *polis*, suas mazelas, vícios e perigos representa quase uma obsessão. De fato, quando nos dedicamos à exploração da obra de uma personagem tão influente como foi João Crisóstomo, uma das conclusões que logo se impõem diz respeito à centralidade da experiência cívica para esses homens da fase final do Império, razão pela qual muitos dos argumentos formulados com o propósito de obter a adesão das consciências à doutrina cristã giram em torno da condenação da cidade antiga e da fundação de uma nova *politeia*, capaz de antecipar, sobre a terra, as benesses prometidas quando do retorno do Cristo em sua glória. De modo geral, podemos afirmar que a concepção de João Crisóstomo acerca da *polis* tal como herdada dos gregos e dos romanos é marcada por um profundo pessimismo. Muito embora reconheça que a cidade é um dom de Deus aos homens (*Hom. XXXIV in I Cor, 7*), João se mostra bastante incomodado com os rumos tomados pela associação cívica sob a tutela dos gregos, romanos e judeus, vale dizer, dos “idólatras” e dos “deícidas”, que a teriam cumulado de opróbrio, injustiça e miséria, chamando então a si a tarefa de liderar a reforma da *polis* de maneira que esta, purificada dos seus desvios e transgressões, pudesse recuperar o estatuto de santidade conferido outrora pelo Criador. A cidade antiga, tal como a encontramos organizada na Antiguidade Tardia, é, para João Crisóstomo, recoberta de heterotopias, de

lugares perigosos, pecaminosos, poluidores que deveriam ser a todo custo evitados. Na contracorrente do imaginário clássico, que fazia da cidade e de suas muralhas um ambiente acolhedor diante de um entorno suspeito e hostil, numa clara oposição entre *humanitas* e *ferocitas* que, em termos geográficos, se traduzia por uma distinção entre a cidade e o território circundante por ela controlado (a *khora*) e as zonas mais distantes, de difícil acesso, habitadas por feras e salteadores, os cristãos irão converter a *polis* num território absolutamente inóspito por se encontrar repleto de lugares (teatros, termas sinagogas) que, postos sob o controle dos demônios e dos seus asseclas, afrontam a ordem natural das coisas estabelecida por Deus. Em virtude disso, João tenta, por todos os meios, impedir o trânsito dos cristãos por tais lugares, como uma maneira de bloquear as relações de sociabilidade que estimulavam o contato frequente e cotidiano entre cristãos, pagãos e judeus. Nessa empreitada, um dos principais alvos da sua pregação foram as mulheres, pois para ele a cidade antiga, ao tolerar a presença feminina em locais públicos, estimulava a licenciosidade e a prostituição, emblemas do *modus vivendi* grecorromano e judaico, colocando assim em risco um dos talismãs mais espetaculares de sacralização da *polis*, de construção de uma nova *politeia* fundada nos valores cristãos: a virgem.

As 'meretrizes' cristãs

Muito embora a reunião das virgens em uma *ordo*, um agrupamento formalmente reconhecido dentro da hierarquia eclesiástica e dotado de regras e procedimentos específicos, não tenha surgido antes de 320, isso não equivale a supor que o reconhecimento do valor espiritual da virgindade feminina seja uma inovação do século IV. Como assinala Witherington (2000, p. 203), entre 80 e 325 acompanhamos um interesse crescente das autoridades cristãs pelo tema da virgindade de Maria, alçada à condição de modelo de conduta para todas as mulheres. Aos poucos, se sedimenta uma retórica de valorização do celibato e do ascetismo, especialmente quando praticados pelas mulheres, multiplicando-se os tratados, discursos e homilias dedicados a exaltar a virgindade, como aqueles elaborados por Clemente de

Alexandria, Tertuliano, Orígenes e Metódio, apenas para citar os pioneiros. As imagens literárias responsáveis por enaltecer as virgens são abundantes e por vezes majestosas. “Noivas de Cristo”, “altares de ouro”, as virgens são também denominadas “Filhas de Jerusalém”, traindo assim a conexão direta entre o estatuto de virgindade e o processo de cristianização da *polis*, pois enquanto o homem experimenta amiúde a rudeza do ascetismo tendo como paisagem os desertos e as montanhas, ambientes insalubres e pouco recomendáveis à presença feminina, a mulher, na condição de virgem ou de viúva, se mantém circunscrita à zona urbana, que almeja purificar com a sua presença.¹ A princípio, as virgens iniciavam-se nas práticas ascéticas, incluindo jejuns e mortificações, por volta dos 16 ou 17 anos, sob a supervisão da família, que costumava reservar um cômodo da casa onde ela pudesse se instalar sozinha ou na companhia de outras colegas dispostas a compartilhar das mesmas privações. Reclusa no *oikos*, a jovem saía à rua apenas em ocasiões especiais, como para tomar parte nos ritos da congregação local. Em algumas circunstâncias, as virgens, organizadas em pequenos grupos, podiam repartir por conta própria acomodações modestas, havendo ainda a possibilidade de uma cristã abastada, desejando abraçar a vida ascética, reunir em torno de si um conjunto de 50, 70 ou mais virgens e viúvas, que passariam a formar uma comunidade instalada nas cercanias das igrejas ou mesmo nas *villae* da aristocracia, mas sem que tenhamos ainda a fundação de ordens monásticas *stricto sensu* (BROWN, 1990, p. 222). Uma outra modalidade de exercício da virgindade pelas mulheres, bastante polêmica por sinal, era o assim denominado “casamento espiritual”, a coabitação de ascetas masculinos e femininos, que poderiam colocar à prova, de modo definitivo, a sua vocação pelo celibato. As virgens que optavam por dividir o mesmo teto com um homem que não fosse seu pai, irmão ou marido costumavam ser denominadas *subintroductae*, “introduzidas

¹ As mulheres poderiam, em certos casos, optar pelo exercício da anacorese em regiões desérticas, o que, naturalmente, significava um risco permanente à sua integridade física e moral. Vale ressaltar, no entanto, que tal prática nunca foi estimulada nos círculos monásticos, uma vez que os anacoretas costumavam extrair o seu carisma exatamente das duras privações experimentadas no isolamento do deserto, um capital simbólico que não estavam dispostos a repartir com as mulheres. A presença feminina nas regiões próximas aos desertos é mais comum sob a forma de comunidades cenobitas, como aquelas fundadas por Pacômio, no Egito, conforme vemos descrito na *História Lausiaca*, de Paládio. Para uma discussão sobre a anacorese como elemento de afirmação da autoridade masculina nos círculos monásticos da Antiguidade Tardia, consultar Silva (2007).

subrepticamente”, ou *syneisaktoi*, “pessoas trazidas de modo ilegítimo para a casa”, o que denunciava o desconforto da sua condição (LEYERLE, 2001, p. 77). Já à época da redação de *O pastor de Hermas* - século II, portanto - temos registro dessa prática (WHITERINGTON, 2000, p. 203), que será mais tarde, no século IV, alvo de severos ataques por parte dos escritores cristãos, dentre os quais um dos mais combativos é João Crisóstomo, para quem as *virgines subintroductae* constituem motivo de profunda vergonha para a Igreja. Em seu tratado *Quod regulares feminae viris cohabitare non debeant*, escrito em Antioquia ou Constantinopla, não sabemos ao certo, João apresenta diversos argumentos no sentido de convencer as *virgines subintroductae* a renunciar a um costume que, de tão repulsivo, se recusa a nomear.

Quando analisamos as reflexões de João Crisóstomo acerca do comportamento impróprio assumido pelas *subintroductae*, notamos que uma das principais estratégias discursivas empregadas pelo autor é a equiparação entre essas “pretensas” virgens e as meretrizes, na medida em que ambas as categorias tinham por hábito freqüentar livremente as ruas e demais lugares públicos, socializando com os homens, expondo-se sem reservas ao olhar e, desse modo, suscitando a luxúria na alma masculina. A associação entre as *subintroductae* e as prostitutas resulta do fato de que ambas não se submetem aos preceitos divinos segundo os quais à mulher são reservados o recinto da casa e os afazeres domésticos, ao passo que a circulação nos ambientes públicos e todas as atividades daí decorrentes são uma prerrogativa masculina (*Quod reg.*, 7). Na opinião de João Crisóstomo, a cidade é feita para o trânsito dos homens, responsáveis por garantir a existência da *polis* tanto do ponto de vista da gestão política quanto do desempenho dos ofícios necessários à vida urbana, como os de ourives, pedreiro, carpinteiro e outros. Nesse sentido, a cidade é considerado um local perigoso para as mulheres decentes, que, ao adentrarem um espaço regido pelos códigos e valores masculinos, são imediatamente rebaixadas na sua dignidade, abrindo mão da honra que portam.² Independente da sua condição social, toda mulher que se

² Embora João Crisóstomo seja forçado a reconhecer que a praça do mercado é ocupada por mulheres que se dedicam tão somente à comercialização das roupas que confeccionam, ou seja, por mulheres honestas que lutam para sobreviver por meio de uma atividade desconectada com a prostituição, para ele essa é

exiba, em praça pública, na companhia de homens desconhecidos, corre o risco de ser assimilada a meretrizes, como ocorre com as *subintroductae*. O eixo do argumento de João Crisóstomo é a suposição de que a proximidade entre os sexos pelas ruas, monumentos e praças, territórios cuja amplidão os torna difíceis de ser controlados, confere às mulheres um falso senso de liberdade, incentivando-as a transgredir os limites impostos pela sua condição, principalmente a discrição, o recato e a sobriedade. Para João, se no recinto doméstico as *subintroductae* representam uma ameaça permanente, não apenas à sua própria honra, mas à honra do companheiro masculino (*philopartenos*) que com elas coabita, ao adentrarem a praça pública estas se tornam ainda mais perigosas, pois o súbito ingresso num espaço masculino por excelência assinala uma brutal degradação do seu status, fazendo recair sobre elas o estigma da prostituição, um dos mais infamantes à época, diga-se de passagem. Segundo João, a virgindade não é resguardada apenas pela integridade física da jovem ou da mulher, que, ao evitar o coito, se preserva intacta para o seu noivo espiritual, Cristo, mas por um conjunto de comportamentos que exprimem a condição de santidade atribuída à virgem, especialmente a contrição e o silêncio. No entanto, quando na presença dos homens, as *subintroductae* simplesmente renunciam a todas as normas da decência, pois

[...] riem na hora errada, rompem corações e flertam mais do que mulheres treinadas em um bordel. Elas lançam seus equipamentos de guerra para todos os lados, fazendo força para caírem na falta de decoro das prostitutas como se estivessem lutando contra elas e desejosas de disputar com elas o primeiro lugar por uma reputação desgraçada. Me digam, como, no futuro, eu seria capaz de retirar esta virgem da categoria e sociedade das prostitutas quando ela se comporta da mesma maneira que estas, inflamando os corações dos rapazes; quando ela é volúvel e devassa; quando ela tritura os mesmos venenos, mistura as mesmas taças, prepara a mesma cicuta? Mas ela não diz “Vamos fazer amor”, nem diz “Eu perfumei meu divã com açafraão e minha cama com canela”. Se fosse isso, seriam apenas seu divã e sua cama, não suas roupas e corpo! As prostitutas ocultam a isca em casa, mas vocês portam a armadilha em todos os lugares; vocês passeiam pelo mercado abrindo as asas do prazer. Dado que vocês não entabularam conversação, vocês não pronunciaram as palavras da prostituta: “Venha, vamos fazer amor”!

uma situação lamentável e imprópria para as virgens (*Quod reg.*,5). Como assinala Giner (1997, p. 143), João não revela, em sua obra, nenhum interesse particular pela mulher trabalhadora, uma realidade muito comum em seu tempo, pois o ideal feminino que acalenta é o da jovem virgem reclusa no *oikos* e livre dos inconvenientes do matrimônio.

Vocês não as pronunciaram com a língua, mas vocês o fizeram com o seu comportamento. [...] Ao agir desse modo, vocês não se livraram do pecado; de fato, esta é outra forma de prostituição. Vocês permaneceram livres da lascívia - mas do corpo, não da alma. Vocês executam a façanha pecaminosa, se não por meio do intercurso, por meio do olhar. Me digam, por que vocês provocam o transeunte? E como se imaginam livres do pecado, quando cumpriram tudo isso? De fato, vocês cometeram um adultério perfeito com o homem enredado no seu plano (Quod reg. 1).

João atribui aqui enorme importância à disciplina corporal como um indício capaz de revelar aos espectadores a devassidão da mulher, a despeito inclusive do recurso à palavra, pois não é necessário, a princípio, que a *subintroducta* faça qualquer solicitação explícita aos espectadores do mercado para que estes a cortejem. Basta transitar com desenvoltura em meio aos homens, oferecendo o seu corpo aos olhares curiosos, para despertar a luxúria que, mesmo em pensamento, representa um convite ao adultério. O cerne da preocupação de João Crisóstomo em resguardar a reputação das virgens reside, em nossa opinião, na capacidade que a exibição pura e simples do corpo feminino nos ambientes públicos tem de estimular, numa audiência masculina, a indecência, como se, ao deixarem o refúgio dos seus lares e se lançarem sobre a rua, um território inóspito e até certo ponto incontrolável, as mulheres colocassem em risco a sua honra, o que exigia delas um cuidado permanente com os gestos e atitudes a fim de, por um lado, não se deixarem contaminar pelas “tentações” da cidade e, por outro, não se tornarem elas próprias agentes dessas tentações, como ocorria com as atrizes, figuras pertencentes a lugares saturados de infâmia e indecência, como eram os teatros, nos quais os gregos (isto é, os pagãos), costumavam admitir, à revelia de todas as normas da decência, mulheres nas sessões noturnas, em meio à algazarra de rapazes embriagados (*Hom. in Tit. V*). Para João, assim como a *subintroducta*, ao frequentar o mercado, era assimilada à prostituta, a atriz (*mima*), que se exibia sobre o palco, estava sujeita ao mesmo destino, como vemos na *Nova Homilia 7*, também intitulada *Contra os jogos e os teatros*, na qual o pregador se dedica a condenar as atividades teatrais nos seguintes termos:

E o que eu poderia dizer a respeito do teatro? Na maioria das vezes, se nós encontramos uma mulher, nós nos perturbamos. Mas vocês,

sentando-se na parte mais alta [do teatro], onde há um grande incentivo para se comportarem de maneira desgraçada, se vocês vêem uma mulher que é prostituta surgindo sobre o palco com a cabeça descoberta e grande despudor, ornada com trajes dourados, débil e corrupta, cantando versos indecentes, melodias degeneradas, proferindo palavras obscenas, portando-se tão desgraçadamente (visões que, após terem observado, vocês levam em suas mentes) - vocês inclinam suas cabeças com vergonha? Vocês ousam dizer que não sentem nenhuma emoção humana? Seguramente seu corpo não é de pedra? Seguramente não é de ferro? O ponto é que, mesmo que vocês não sejam íntimos da prostituta, vocês copularam com ela por meio do desejo e cometeram o pecado em seus pensamentos. Isso não ocorre apenas nesse momento, mas quando o teatro termina e ela se foi, a imagem dela permanece na alma de vocês - suas palavras, sua aparência, seus olhares, seu andar, seu ritmo, sua pronúncia, suas canções obscenas, levando consigo inúmeras feridas.

O cuidado de João em evitar que as mulheres honradas sejam corrompidas pelos perigos que se ocultam na cidade transparece igualmente na segunda homilia da série *Adversus Iudaeos*, quando, por ocasião da proximidade do *Rosh-Ha-Shanah*, o festival judaico das trombetas celebrado no início do mês de *Tishri* (setembro/outubro), o pregador recomenda aos maridos que acompanhem de perto as suas esposas fora do lar, uma vez que estas podem ser atraídas para a sinagoga, tornando-se presas fáceis da “perfídia” dos judeus e igualando-se, portanto, às prostitutas. Segundo João,

Quando a hora estabelecida para o serviço os convoca à igreja, vocês falham em acordar suas esposas da sua indiferença indolente. Mas agora que o demônio chama suas mulheres para a Festa das Trombetas e elas prontamente voltam os ouvidos ao seu chamado, vocês não as detêm. Vocês as deixam se envolver em acusações de profanação, vocês as deixam ser arrastadas para caminhos licenciosos. Pois, como regra são as prostitutas, os afeminados e o coro inteiro do teatro que corre para o festival. [...] E por que eu falo da imoralidade que aí existe? Não estão vocês apreensivos que sua esposa possa não retornar após um demônio possuir a sua alma (Ad. Iud. II, 860-861).

Em seguida, na 4ª homilia da mesma série, João retoma o argumento segundo o qual as mulheres devam ser mantidas em casa como uma maneira de preservá-las da “poluição” que macula os espaços privados de Deus, nos seguintes termos:

Se vocês possuem uma serva ou uma esposa, tenham o cuidado de mantê-las em casa. Se vocês as proíbem de ir ao teatro, vocês devem muito mais proibi-las de ir à sinagoga. Ir à sinagoga é um

crime maior do que ir ao teatro. O que acontece no teatro é pecaminoso, mas o que acontece na sinagoga é ímpio. Quando eu digo isso não quero dizer que vocês devam deixá-las ir ao teatro, pois o teatro é vil. Eu digo isso de modo que vocês sejam cuidadosos em mantê-las longe da sinagoga (Ad. Iud. IV, 881).

Nas três situações acima descritas, o que se extrai da pregação de João Crisóstomo é um desconforto evidente diante da presença de mulheres em lugares que não foram feitos, em absoluto, para elas, como o teatro, a sinagoga e a praça do mercado, lugares que, marcados pelo contato estreito entre os corpos, pela devassidão do olhar e pela pândega, contrastam agudamente com a reclusão, o isolamento e a quietude dos *oikoi* cristãos, esses “mosteiros domésticos” que se multiplicam no século IV e que constituem, assim como os agrupamentos de anacoretas e cenobitas do deserto, uma nova modalidade de *politeia*, um novo estilo de associação em confronto com a *polis*, corrompida pela imoralidade de gregos, romanos e judeus. João estabelece assim uma nítida oposição entre as redes de sociabilidade próprias da célula familiar, alicerçadas na decência e no respeito mútuo entre os sexos, e a cidade antiga, marcada por inúmeras transgressões, dentre as quais uma das mais deploráveis é o descontrole - poderíamos mesmo dizer a *hybris* - das mulheres quando na companhia dos homens. Sem dúvida, não é por mero acaso que João Crisóstomo é um dos precursores daquilo que poderíamos qualificar como a *Christon paideia*, ou seja, um programa educacional calcado no estudo das Escrituras e voltado à formação dos “cidadãos do céu”, os rebentos das famílias cristãs, que considera uma nova geração predestinada a erradicar os vícios da *polis*, como tivemos a oportunidade de discutir em trabalho recente (SILVA, 2010). A tarefa de supervisionar essa nova *paideia*, cujos contornos começam então a ser delineados, é atribuída por João ao chefe da casa, ao homem, que tem a responsabilidade de zelar pela educação dos filhos, afastando-os a todo custo das “armadilhas” da cidade. Do mesmo modo, ao homem cabe a vigilância sobre a esposa e as servas, o que implica limitar o acesso destas aos lugares públicos, como vimos. Todas essas ações visam, em última análise, à edificação da família cristã como uma fortaleza diante das tentações oferecidas pela *polis*, até o momento em que o novo *gênos*, educado conforme os preceitos evangélicos, tenha condições suficientes para

subverter o tempo e o espaço urbanos, conferindo assim à cidade um semblante genuinamente cristão.

Os ‘vasos sagrados’ da *polis*

Dentro desse “projeto” de reformulação da cidade antiga mediante o reforço dos valores cristãos que orientam as relações familiares, as virgens talvez desempenhem o papel de protagonistas, pois, a despeito das limitações impostas pela sua natureza, são convocadas a praticar o ascetismo e o abandono do mundo no coração da própria cidade. Conforme assinalamos, as virgens, ao contrário dos monges, não têm à disposição um território desocupado que possam moldar segundo os seus interesses e necessidades, a exemplo do deserto e das montanhas, regiões nas quais a ruptura com o conforto da vida urbana, ao se processar de modo radical, lança os ascetas num ambiente hostil, é certo, mas também os coloca, à partida, ao abrigo das “tentações” da cidade, como os espetáculos, as comemorações cívicas, as competições esportivas, as visitas às termas e ao anfiteatro, atividades condenadas *ad nauseam* pelos autores cristãos. As virgens, por sua vez, ao assumirem os votos de castidade e receberem os véus, experimentam uma transição geográfica bem menos traumática do que os homens, na medida em que continuam amiúde a habitar o *oikos* paterno ou, quando muito, se deslocam para um outro domicílio, permanecendo, todavia, conectadas à cidade, o que representa uma ameaça constante aos votos que fizeram. Integrando o cenário urbano, do qual nunca se desvencilham por completo, as virgens possuem uma incumbência extremamente ambiciosa: edificar, no cotidiano, a sua cidade, purificá-la de todos os vícios, conduzir os compatriotas à renúncia da “impiedade” oculta nas práticas culturais grecorromanas e judaicas. Modelos de devoção, as “noivas de Cristo”, quando solicitadas a se ausentar de seu domicílio, a transitar pelos espaços coletivos, deveriam assumir um ar grave e solene, como marca distintiva de sua superioridade diante do mundo. Anjos sobre a terra, suas atitudes deveriam ser estáticas, sóbrias, hieráticas, contrariando assim tudo aquilo qualificado como vulgar, mundano e devasso. Essa “etiqueta” deveria ser observada em

todos os momentos, como uma lembrança permanente da sacralidade que a recepção do véu (*velatio*) encerra. De acordo com João Crisóstomo, a virgem, ao ingressar no mercado, deve fazê-lo de modo majestoso, o que implica

[...] assumir a verdadeira imagem de toda a filosofia e surpreender a todos, como se fosse um anjo recém-descido dos céus. Se um dos próprios querubins aparecesse sobre a terra, ele atrairia todos os homens para si; da mesma maneira a virgem deve precipitar aqueles que a vêem em maravilha e terror diante da sua santidade. Pois quando ela anda, é como se fosse através do deserto, e quando ela se senta na igreja, no mais profundo silêncio, seus olhos não enxergam ninguém na audiência, nem homem nem mulher, mas apenas o Noivo, como se ele estivesse presente e fosse visível, e tendo conversado com ele em oração, se retira para sua residência e ouve somente a sua voz através das Escrituras (Quod reg., 9).

Nessa passagem, João se esmera em demonstrar que a aparição de uma virgem em público seria o equivalente a uma autêntica epifania, à manifestação visível do sagrado, e, como tal, capaz de produzir um impacto extraordinário sobre os espectadores. Decerto que as atrizes e prostitutas, ao surgirem em público cobertas de maquiagem e portando vestimentas e adornos de cores vistosas, eram capazes igualmente de comover a audiência. No caso da virgem, no entanto, a sua exuberância advém, em primeiro lugar, da sabedoria que exala e, em segundo lugar, do autocontrole que impõe aos seus gestos, com destaque para a parcimônia no uso da palavra, um dos principais recursos de renúncia ao mundo empregados pelos ascetas de ambos os sexos. Portadora de uma centelha que a torna semelhante aos anjos, seres sobre-humanos, portanto, a virgem caminha nesse mundo como se a ele já não mais pertencesse, sem tomar consciência de nada nem ninguém ao seu redor, o que a habilita a estabelecer uma relação íntima com o seu Noivo místico. Um pouco depois, na seqüência do tratado *Sobre a necessidade de guardar a virgindade*, João retorna ao tema da sacralidade que cerca as autênticas virgens, aproveitando a ocasião para estabelecer um contraponto entre estas e as *subintroductae*, uma vez mais comparadas às prostitutas:

Quando ela [i. é, a virgem] se esquiva tanto dos olhares do sexo masculino quanto da associação com mulheres mundanas, e quando ela cuida das necessidades da sua aparência física (e quantas mulheres o fazem!), ela faz somente o necessário e se entrega por completo ao cuidado da alma. Quem não se sentiria extremamente feliz vendo numa natureza feminina um modo angelical de vida?

Quem, em suma, ousaria se aproximar dela, quem, sendo um homem, ousaria tocar sua alma brilhante? Essa é precisamente a razão pela qual todos se afastam dela, de bom-grado ou não, porque todos ficariam atônitos, como se vissem ouro flamejante e fosforescente. Pois o ouro, devido à sua própria natureza, tem um brilho extraordinário, mas quando ele recebe o brilho do fogo como aditivo, ele se torna uma maravilha maior e mais temível. E se isso ocorre com um objeto físico, considerem o resultado quando uma alma de ouro é afetada desse modo: isso será um espetáculo esperado não apenas pelos humanos, mas também pelos anjos. Por que então vocês se adornam com roupas quando vocês têm o ornamento dessa chama? De fato, as roupas nos foram dadas não com a finalidade de que nós as exibamos, mas para que ocultemos a vergonha da nudez. [...] Mas vocês superam até mesmo as mulheres do palco em cuidados com o vestuário, por meio dos quais vocês exibem, num modo selvagem, artifícios para excitar os rapazes. O Noivo não deseja que vocês se enfeitem e se tornem belas; em vez disso, ele ordena que toda a beleza seja depositada na sua alma. Mas vocês negligenciam a alma e ornam o barro e as cinzas de modos diversos (Quod reg., 9-10).

Para João, a verdadeira virgem é aquela que evita os olhares alheios e curiosos e não a que os excita, uma vez que o seu capital simbólico é o esplendor da alma e não a beleza física. Na condição de mulher, a virgem não poderia, naturalmente, descuidar da aparência, mas apenas num limite indispensável para não ser acusada de desmazelo, pois o seu tempo deveria ser consumido em jejuns e orações e não na busca da beleza, como o fazem as atrizes e prostitutas. Por essa razão é que o pregador censura asperamente as *subintroductae*, acusadas de demonstrar uma preocupação descabida com a própria indumentária com o propósito de atrair a atenção dos rapazes, que se esforçam por seduzir. Perante a cidade, a virgem não deveria ser reconhecida pelas vestimentas e adornos que portasse, como as mulheres devassas, mas pela sua alma resplandecente, capaz de deixar os transeuntes atônitos, maravilhados e contritos. Mesmo se tornando, por um momento, o foco das atenções, uma vez que uma figura de porte angelical dificilmente passaria despercebida em meio à multidão, a virgem conserva o recato, a economia de gestos e palavras e, desse modo, santifica a cidade, introduzindo uma pausa no burburinho das ruas e praças com a finalidade de anunciar, por meio da sua presença, a existência de um outro mundo, de uma outra realidade, alicerçada nos valores cristãos. A aparição súbita da virgem nas ruas, em geral a caminho da igreja, constitui uma singela demonstração da piedade cristã que confronta o estilo de vida das prostitutas e atrizes,

mulheres cuja presença ostensiva nos espaços públicos exprime a sua opção pela futilidade, pela luxúria e pelo adultério.

Ao estabelecer o paralelo entre as *subintroductae* e as prostitutas, João desejava denunciar, é certo, a conduta reprovável de devotas cristãs que, ao coabitar com companheiros masculinos estranhos à célula familiar, transgrediam as regras responsáveis por normalizar as relações entre os gêneros, pois, não tendo contraído matrimônio legal, se situavam no limiar do adultério e do concubinato, práticas repulsivas do ponto de vista eclesiástico. À primeira vista, portanto, o interesse principal de João Crisóstomo ao elaborar o seu tratado *Sobre a necessidade de guardar a virgindade* teria sido dissolver o consórcio entre homens e mulheres unidos sob a forma do casamento espiritual, uma prática que, como vimos, era conhecida e condenada desde pelo menos o século II. Todavia, na exposição de seus argumentos, João Crisóstomo, como de costume, não se limita a discutir assuntos de natureza privada, assuntos relativos à intimidade de “casais” que compartilham a mesma unidade doméstica, mas extrapola esse nível para incluir reflexões cujo pano de fundo é a *polis*. Ao fazer isso, retoma a antiga distinção adotada por gregos e romanos entre as mulheres honradas, cujo espaço de convivência e sociabilidade era o lar, e as mulheres infames, as meretrizes e *mimae*, que transitavam pelos espaços coletivos controlados pelos homens. Seria, no entanto, errôneo supor que João apenas reproduz a opinião arcaica expressa pelos moralistas romanos acerca dos papéis sociais reservados a homens e mulheres. Pelo contrário, o que verificamos é a retomada do debate acerca da posição social da mulher em outros termos, tendo como viés o confronto e não a solidariedade entre *polis* e *oikos*. Dentro do jogo retórico que então se estabelece, as meretrizes representam uma peça-chave, pois é por comparação a elas que João Crisóstomo traça o perfil da mulher ideal, no caso, a virgem, um dos esteios da nova ordem cristã que busca implantar. Ao fazer isso, altera por completo a compreensão de gregos e romanos acerca do próprio ofício das meretrizes, cujo nexos com a cidade antiga é simplesmente dissolvido.

A cidade das prostitutas

De acordo com a legislação romana, as prostitutas, sendo libertas ou ingênuas, recaíam na categoria de *humiles abiectaeque personae*, ou seja, na de pessoas infames, privadas de direitos civis, como o de contrair matrimônio legítimo, de testar ou de herdar, estatuto que compartilhavam com os gladiadores e os atores (FRENCH, 1998, p. 296; GONZÁLEZ, 2001, p. 115)).³ Isso não equivale a afirmar, entretanto, que o seu ofício fosse encarado como algo criminoso, ilegal ou nocivo à ordem pública, como se comprova pela inexistência de um *corpus* legislativo destinado a regular a matéria. Mesmo no *Codex Theodosianus*, um monumento jurídico para o estudo dos temas que inquietavam os legisladores na fase final do Império, já marcada pela experiência cristã, temos apenas um punhado de leis referentes à prostituição, para desapontamento dos historiadores.⁴ Por outro lado, a prostituição fazia parte da lista de ofícios cadastrados na municipalidade, cabendo aos edis a coleta do imposto devido pelas profissionais e seus proxenetas (os lenos ou lenas). Quando os imperadores se pronunciavam sobre o lenocínio, na maioria dos casos o faziam com o objetivo de aumentar a taxação de uma atividade que, a julgar pelas fontes literárias, constituía uma fonte segura de rendimentos. Em conformidade com a tolerância das autoridades romanas para com o ofício das meretrizes, estas gozaram sempre de uma acolhida favorável no recinto da *Urbs*, mais não fosse pelo fato de que a própria lenda da fundação de Roma falava de uma loba (*lupa*) que teria alimentado os gêmeos de Réia Sílvia. Como se sabe, *lupa*, em latim, é sinônimo de *meretrix*, o que nos induz a supor que, por força do imaginário, a fundação da *Urbs* estivesse desde o início conectada com a prostituição. Válida ou não uma interpretação como essa, o fato é que as prostitutas não

³ Vale a pena recordar que, no Império Romano, a maioria das prostitutas era de condição servil. Os seus senhores, os lenos, eram ao mesmo tempo proxenetas e mercadores de escravos. A fim de diversificar a oferta de serviços, os lenos costumavam educar jovens escravas para cantar, dançar, recitar poemas e tocar a lira e a flauta. Possuindo uma formação como essa, a escrava poderia ser alugada como cortesã, ou seja, como uma prostituta de categoria superior, com condições de participar dos festins e banquetes da aristocracia. Uma das maiores aspirações dessas escravas era obter a liberdade e se instalar por conta própria, livres da exploração a que eram submetidas. Para tanto, podiam, em certas ocasiões, contar com o auxílio de um cliente tomado de afeição por elas (GRIMAL, 1991).

⁴ Para algumas referências jurídicas sobre o tema nos últimos anos do governo de Constantino, consultar *C.Th.* 3, 16, 1 e 4, 6, 3. A *NTh.* 18, *De lenonibus*, é mais específica, embora de época tardia (dezembro de 439).

se encontravam excluídas da cidade, uma vez que os festivais de sua padroeira, Flora, desde 173 a.C. faziam parte do calendário oficial. Celebradas entre 28 de abril e 3 de maio, as *Floralia* davam ensejo a um cortejo multicor no qual as prostitutas, encenando mimos, se exibiam diante do público reunido no teatro (SALLES, 1983, p. 197). Outras festas incluídas no calendário romano eram igualmente associadas à prostituição, como as Afrodísias, em honra à Vênus/Afrodite do Monte Érix. Mais tarde, na era imperial, Ísis passou a gozar de uma maior popularidade entre as meretrizes, mas sem que a devoção a Flora ou a Vênus Ericínia tenha sido suprimida.

Tanto para os gregos quanto para os romanos, não havia nenhuma incompatibilidade entre o meretrício e a *politeia*, a associação cívica. Pelo contrário, as prostitutas eram consideradas componentes indispensáveis à ordem social por atuarem como uma válvula de escape para os desejos masculinos, protegendo assim as matronas e suas filhas, que não seriam induzidas ao adultério nem se tornariam potenciais vítimas de estupro (SALLES, 1992, p. 69). Desse ponto de vista, as prostitutas representavam, antes e acima de tudo, uma defesa para a integridade da família antiga. Na condição de mulheres que ofereciam a si mesmas no mercado, alugando-se por horas, dias ou mesmo por temporada - como nos revela a etimologia do vocábulo *meretrix*, “aquela que se merece” ou que se faz digna do dinheiro que recebe pelo serviço que presta (GONZÁLEZ, 2001, p. 112) -, as meretrizes eram figuras familiares e, poderíamos mesmo dizer, populares nas ruas das cidades imperiais. Por toda parte onde caminhasse, o transeunte tinha a oportunidade de se deparar com elas: no fórum, sob os pórticos e arcadas, nas termas, sob as arquibancadas do anfiteatro, nas imediações do hipódromo, nas tavernas e albergues, nas proximidades do templo de Ísis ou nos lupanares propriamente ditos, compostos por um conjunto de *tuguria*, de cubículos ao rés do chão no qual prostitutas e prostitutos exerciam o seu ofício tendo apenas uma cortina a separá-los da rua (GRIMAL, 1991, p. 145). Algumas categorias de prostitutas vagavam pelas ruas, fazendo *trottoir*, no que eram acompanhadas por proxenetas encarregados de aliciar clientes (SALLES, 1992, 72). Excetuando os cristãos, a presença de mulheres que ofereciam abertamente o próprio corpo não parecia causar espécie a ninguém, de

maneira que, segundo os fundamentos da moral clássica, as prostitutas não representavam, a rigor, um perigo ou uma ameaça à decência. Tanto é assim que os homens costumavam comissionar prostitutas de elite (as cortesãs, em latim *amicae* ou *delicatae*) como acompanhantes nos banhos, banquetes e espetáculos, introduzindo-as em círculos dos quais muitas vezes as matronas se encontravam excluídas (GONZÁLEZ, 2005, p. 98). As prostitutas poderiam representar, isso é verdade, uma ameaça ao patrimônio, pois um rapaz incauto que por elas se enamorasse seria capaz de dissipar boa parte das possessões da família com essas “aves de rapina” e “vampiras”, como por vezes são denominadas (SALLES, 1992, p. 70). E, no entanto, os ataques mais agressivos eram amiúde dirigidos contra os lenos, que gozavam de uma péssima reputação pelo fato de extorquir os seus clientes por intermédio das prostitutas, muitas delas escravas, empregadas como instrumentos de sedução e prazer.

Um aspecto singular da prostituição feminina em Roma muitas vezes negligenciado diz respeito à possibilidade de mulheres honradas ou ingênuas abraçarem a profissão como uma estratégia de emancipação diante da autoridade patriarcal masculina, o mesmo valendo *mutatis mutandis* para as atrizes, não sendo por acaso que, no vocabulário corrente da época tardia, *mima* e *meretrix* acabaram por se confundir (PEREA YEBÉNES, 2004, p. 14). Nessas circunstâncias, o abandono do lar e a vida em liberdade, na companhia de homens, mostravam-se atrativos suficientes para que essas mulheres se arriscassem a ser julgadas como adúlteras e sentenciadas à morte (GONZÁLEZ, 2005, p. 100). Por todos esses motivos, é importante compreender a prostituição como uma prática cultural constituinte do *ethos* da cidade antiga e não um desvio sexual sobre o qual pesaria uma mácula primordial. Embora as meretrizes, como personagens infames que eram, apresentassem, de acordo com os padrões morais da época clássica, uma propensão natural à torpeza, uma tibieza de caráter que aviltava o seu status social, elas, na cidade, não constituíam motivo de medo ou repulsa. Pelo contrário, reconhecia-se às meretrizes e *mimae* o direito de circular pelas ruas oferecendo os seus serviços, o que exprimia, sob certa perspectiva, uma concessão importante diante das normas arcaicas de reclusão das mulheres.

O discurso que reabilita e leva às últimas conseqüências a concepção patriarcal de que o espaço da mulher era o *oikos*, o recinto doméstico, é o cristão. Saturado de um arcaísmo que, em muitos aspectos, resvala no fundamentalismo, esse discurso, por um lado, converte a cidade, com todos os elementos que a caracterizam, num território de estranhamento, de contaminação e de perigo, um território que deve ser afrontado e reformado segundo os princípios evangélicos; por outro lado, reforça o princípio da masculinização da *polis*, fazendo com que a mulher, uma vez mais, seja retirada dos espaços de sociabilidade coletiva, pois a cidade não é, em definitivo, o *seu* lugar. No entanto, ao formular tal proposta, os autores cristãos teriam de prover uma alternativa eficiente para aquelas mulheres que, inconformadas com o jugo masculino e a rotina doméstica, desejassem se libertar de uma sina que julgavam insuportável, mas sem colocar em risco a sua reputação. A solução oferecida por João Crisóstomo a essas mulheres é a prática da virgindade, por meio da qual Deus lhes concede a chance de romper com os laços de escravidão contidos no casamento (*Quod reg.*11), um argumento até certo ponto surpreendente por reverter toda a retórica clássica acerca do papel da mulher como sócia do homem na gestão do *oikos* e como responsável pela geração de filhos capazes de manter a cidade. Recuperando o antigo discurso patriarcal de confinamento das mulheres no recinto doméstico, João Crisóstomo ao mesmo tempo subverte esse mesmo discurso ao propor a virgindade como uma maneira de as mulheres obterem a independência diante dos homens, mas sem, contudo, comprometer a sua honra. Se levado às últimas conseqüências, um pensamento como esse resultaria no desmantelamento da cidade antiga e na instituição de uma nova *politeia*, formada apenas por ascetas (CLARK, 1979, p. 16), uma proposta que, diga-se de passagem, nunca esteve ausente por completo da agenda de reformas preconizadas por João Crisóstomo, embora sua realização fosse uma miragem, como reconhecia o próprio pregador.

Referências bibliográficas

Documentação textual

JOHN CHRYSOSTOM. “Homilies on First Corinthians”. In: SCHAFF, F. (Ed.) *Nicene and post-Nicene fathers*. Translated by Talbot W. Chambers. Peabody: Hendrickson, 2004. v. 12.

PHARR, C. & DAVIDSON, T. S. (Trad.) *Codex Theodosianus and novels and Sirmondian Constitutions*. Princeton: Princeton University Press, 1952.

ST. JOHN CHRYSOSTOM. “Against the games and theatres”. In: MAYER, W. & ALLEN, P. *John Chrysostom*. London: Routledge, 2000.

ST. JOHN CHRYSOSTOM. *Discourses against judaizing Christians*. Translated by Paul W. Harkins. Washington: The Catholic University of America Press, 1999.

ST. JOHN CHRYSOSTOM.” Homilies on Thessalonians; homilies on Titus”. In: SCHAFF, F. (Ed.) *Nicene and post-Nicene fathers*. Peabody: Hendrickson, 2004. v. 13.

ST. JOHN CHRYSOSTOM. “On the necessity of guarding virginity”. In: CLARK, E. A. *Jerome, Chrysostom and friends*. New York: The Edwin Mellen Press, 1979, p. 209-248.

Obras de apoio

BROWN, P. *Corpo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

CLARK, E. A. *Jerome, Chrysostom and friends*. New York: The Edwin Mellen Press, 1979.

FRENCH, D. Maintaining boundaries: the status of actresses in Early Christian society. *Vigiliae Christianae*, v. 52, n. 2, p. 293-318, 1998.

GINER, C. A. “Entre la tradición clásica y la moral cristiana: la mujer en la obra de San Juan Crisóstomo”. *Antigüedad y cristianismo*, n. XIV, p. 135-149, 1997.

GONZÁLEZ, C. H. “Las meretrices romanas: mujeres libres sin derechos”. *Iberia*, n. 4, p. 89-11, 2001.

GONZÁLEZ, C. H.; PASTOR, M. C. S. “Prostitución y matrimonio en Roma: Uniones de hecho o de derecho?”. *Iberia*, n. 8, p. 89-11, 2005.

GRIMAL, P. *O amor em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LEYERLE, B. *Theatrical shows and ascetic life: John Chrysostom’s attack on spiritual marriage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.

PEREA YEBÉNES, S. “Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres, mimas y pantomimes, el teatro en la calle y la fiesta de Flora”. *Gerión*, VIII, p. 11-43, 2004.

PERRIN, M. Y. « Le nouveau style missionnaire : la conquête de l’espace et du temps ». In: MAYEUR, J. et al. *Histoire du Christianisme*. T. 2. Paris: Desclée, 1995, p. 585-621.

SALLES, C. “As prostitutas de Roma”. In: BOTTÉRO, J. et al. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 68-81.

SALLES, C. *Nos submundos da Antiguidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, G. V. da. “Ascetismo e disciplina no Baixo Império romano: a ‘fabricação’ do corpo do anacoreta na *História Lausíaca*”. In: SOUZA, O. M. M. C.; SOUBBOTNIK, M. A. (Organizadores). *O corpo e suas fixações*. Vitória: PPGL, 2007, p. 23-37.

SILVA, G. V. da. “A formação dos cidadãos do céu: João Crisóstomo e a ‘christon paideia’”. *Acta Scientiarum Education*, Maringá, v. 32, n. 1, p. 1-11, 2010.

WHITERINGTON, B. *Women in the earliest churches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

O MITO DE PROMETEU E PANDORA E OS PRINCÍPIOS MASCULINO E FEMININO NOS PRIMÓRDIOS

Izabela Bocayuva

A partir dos mitos de Prometeu e Pandora tal como narrados por Hesíodo e que se complementam em suas aparições tanto na *Teogonia* quanto em *Os Trabalhos e os dias*, pretendemos compreender a concepção mítica dos primórdios do ocidente a respeito da condição humana e considerar nesse contexto os princípios masculino e feminino. Certamente que se a sociedade grega desse momento histórico fosse um matriarcado, a narrativa mítica que encontraríamos seria outra. Sendo, porém, aquela sociedade grega um patriarcado, aquilo que é concebido como humano começa com a criatividade do puro masculino, ficando reservado para o feminino o papel *sui generis* de desestabilizar. Veremos, no entanto, que a desestabilidade não pertence menos à condição humana do que a criatividade própria ao princípio masculino.

Segundo Hesíodo, em *Os Trabalhos e os dias* os homens (seres inteira e somente masculinos) nasciam como e viviam com os deuses. Tinham vida como que paradisíaca. Não experimentando qualquer tipo de sofrimento, nem a morte percebiam:

Se queres, com outra estória esta encimarei;
bem e sabiamente lança-a em seu peito!
Como da mesma origem nasceram deuses e homens.
Primeiro de ouro a raça dos homens mortais
criaram os imortais, que mantém olímpias moradas.
Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava;
como deuses viviam, tendo despreocupado coração,
apartados, longe de penas e misérias; nem temível
velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos,
alegravam-se em festins, os males todos afastados,
morriam como por sonhos tomados; todos os bens eram
para eles; espontânea a terra nutriz fruto
trazia abundante e generoso a eles, contentes,

tranqüilos nutriam-se de seus próprios bens.¹

Compreendo esse momento da raça de ouro como a descrição da “primeira luz, da primeira visão” propriamente humana. Nessa hora o que o humano vê são só deuses. Como dizia Tales: Tudo está cheio de deuses. Por isso os homens tinham o mesmo nascimento que os deuses, um nascimento assexuado já que se trata da descrição do fenômeno do acontecer do humano independentemente da geração biológica. Trata-se do advento ontológico do homem. Mas, homens não são deuses. Assim é inevitável também descrever o momento da separação entre deuses e homens, e então todo um conjunto de acontecimentos decisivos entra em cena.

Antes de prosseguirmos, é fundamental fazermos a seguinte observação: se realmente atentamos para a narrativa mítica percebemos que ela não está submetida à ordem do tempo a que estamos habituados, a saber, uma temporalidade linear. A temporalidade mítica é bastante peculiar. Só para mostrarmos um exemplo, o mito que aqui nos interessa explorar, a saber, o mito de Prometeu e Pandora que “no tempo” deveria ocorrer depois daquilo que na citação acima é descrito como “tempo da raça de ouro” aparece narrado em versos anteriores a esses. Além disso, o mito ele mesmo de Prometeu, à medida que é desenvolvido e mostra transcorrerem acontecimentos que parecem suceder uns aos outros, a nosso entender, quer, na verdade, *dar conta de descrever um único instante: o instante da instauração da condição humana* tal como ela se configura para nós hoje, um “hoje” que é o mesmo desde a época de Hesíodo e que é chamado por ele “tempo da raça de ferro”:

Antes não estivesse eu entre os homens da quinta raça,
mais cedo tivesse morrido ou nascido depois.
Pois é a raça de ferro e nunca durante o dia
cessarão de labutar e penar e nem à noite de se
destruir; e árduas angústias os deuses lhes darão.
Entretanto a esses males bens estarão misturados.² (...)

¹ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991. v.106-119

² Idem. v.174-179

Na verdade, a condição humana abarca mesmo a totalidade das cinco “raças” descritas sucessivamente por Hesíodo³, ainda que o poeta assuma seu pertencimento à quinta raça, a qual, nos parece, estaria mais próxima do “homem” tal como explicitado na altura do mito de Prometeu, isto é, o momento em que aparece sermos nós fundamentalmente diversos dos deuses, o momento em que sofremos (sofremos literalmente) a marca dessa diferença a partir da partilha realizada por Prometeu das carnes de um touro sacrificado. Zeus deve escolher a parte que achar melhor para si e deixar para os homens a outra parte. Prometeu, definido na *Teogonia* por sua méti, sua astúcia, pretendendo beneficiar os homens com a parte comestível da carne, oferece à escolha de Zeus um monte de ossos cobertos pela banha suculenta e cheirosa à medida que é queimada e outro monte de carnes comestíveis coberta pelas horríveis vísceras do animal de tal modo que aparentemente o monte de ossos é bem mais interessante e atraente. Zeus também é definido por sua suprema méti. Na verdade ele sabe do golpe de Prometeu, mas sua astúcia superior implica em levar até o fim o jogo astucioso deste último.

Em *Os trabalhos e os dias* o “mito de Prometeu” começa já supondo o conhecimento por parte do leitor daquele malogro da divisão do touro sacrificado, por causa do qual Zeus oculta dos homens o fogo natural do raio, isto é, a possibilidade do alimento, do pão. Para que os homens não sucumbam, Prometeu rouba, então, o fogo dos deuses numa oca férula e o dá a eles, o que deixa Zeus furioso. Além de aprisionar Prometeu num rochedo e castigá-lo diariamente⁴, sua raiva vai inventar um “belo mal” para presentear os homens, assim como ele mesmo teria sido enganado inicialmente com o “belo mau monte de carnes”. Zeus, como castigo (!), presenteia os homens com a primeira mulher (símbolo da gestação, do nascimento) criada por Hefesto e adornada por Athena, segundo o texto da *Teogonia*. Em *Os trabalhos e os dias* toda a descrição do presente é bem mais elaborada.

Ali Zeus ordena a Hefesto que forje a mulher a partir do barro e nela ponha voz humana e que a deixe com aparência de uma deusa. Athena e

³ Não vamos desenvolver essa idéia aqui, mas fica a sugestão de que nunca deixamos de pertencer à raça de ouro. É que aquela primeira hora da luz em que tudo o que vemos é divino somos nós ainda hoje, mesmo que nos mantenhamos distantes e esquecidos disso.

⁴ outro “braço” desse mito e que aqui é somente mencionado por Hesíodo. A tragédia de Ésquilo *Prometeu cadeeiro* desenvolve exatamente essa parte do mito.

Aphrodite lhe atribuem graça, cada uma a seu modo. Hermes lhe inspira dissimulada conduta e espírito canino. Ela recebe o nome Pandora que significa literalmente “todo presentes”. É que a ela Zeus entrega um vaso cheio de “presentes” dos deuses para que ela os leve e dê aos homens, “presentes de grego”, pois na verdade são males: difíceis trabalhos e terríveis doenças. Quando Pandora estava pronta, com o vaso na mão, foi enviada ao irmão de Prometeu, Epimeteu, o sem astúcia, que apesar dos conselhos do irmão para que não recebesse nada da parte de Zeus, ficando encantado com a beleza de Pandora, a recebe de braços abertos. Assim que é recebida, Pandora libera do vaso os males deixando ficar apenas a esperança tal como ordenara Zeus e os homens passam a viver, portanto, dia após dia entre dores e sofrimentos e com a experiência da doença e da morte.

Prometeu, o astuto, Epimeteu, o sem astúcia: irmãos gêmeos, dois lados de uma mesma moeda. Mesmo considerando que os dois são titãs, seres divinos e, portanto, não humanos, não seria possível fazer a leitura de que uma tal moeda pudesse fazer alusão à constituição da condição humana - pois eles são os personagens protagonistas da configuração da vida humana? Por um lado, providente, astuto utilizador do fogo, e a partir daí forjador da arte, criador; por outro lado, desatento, desprevenido, sujeito ao engano e a partir daí muitas vezes destruidor. E quanto a Pandora, a outra personagem protagonista, não seria ela também elemento constitutivo da condição humana? Dissimulada conduta e espírito canino não teriam sido exatamente as atitudes de Prometeu (“um dos lados do humano”) para com Zeus? Além disso, ela traria a marca do nascimento biológico, sexuado, sem o qual não podemos pensar o homem na terra. Afinal, nascer é o nosso grande problema: ter que viver, nosso belo mal. A vida é sempre um belo mas igualmente um duro, aliás duríssimo dom⁵. Prometeu, Epimeteu e Pandora (Epimeteu e Pandora não podem ser pensados separadamente; são um casal): o começo do homem, mas também o acabamento do começo do homem no sentido da sua plena formação. Só restou no vaso de Pandora a esperança ou expectativa, isto é,

⁵ Um mito narra Midas alcançando o *sábio* Sileno (sacerdote de Dioniso) e a ele perguntando o que deveria pedir, já que o Sileno poderia realizar um desejo seu. Midas tem, então, como resposta o seguinte: O que melhor você poderia pedir já não pode mais ser pedido: não ter nascido. Mas agora que nasceu, o melhor seria pedir para morrer o quanto antes.

aquilo que sempre está por vir. Trata-se de um modo brilhante e sensível de compreender a natureza humana que é marcada pelo projeto, por estar lançada no por vir que constantemente permanece oculto, tão oculto quanto - naquela época era - o rebento que a mulher traz guardado dentro de seu ventre. Mas oculto também é para o homem o momento da morte. A *elpis*, a expectativa no fundo do vaso também simboliza para os mortais a sua experiência mais radical: a impossibilidade do controle quanto ao seu fim⁶.

Pandora chega como parte derivada direta do presente de Prometeu aos homens, o fogo dos deuses. O fogo dos deuses, mas não mais um fogo natural. Ela chega junto do fogo técnico, do trabalho, do esforço⁷. O fogo presenteado por Prometeu precisa ser cuidado, conservado, dentro do oco da férula, ele precisa ser continuamente reconquistado. A dor e o sofrimento que ela vem trazendo não é senão um adendo àquele outro presente (o fogo técnico) que, por sua vez, era um ajuste da consequência da hora da separação entre deuses e homens, quando a humanidade é marcada pela astúcia de Prometeu proporcionando a sobrevivência aos homens. Pandora, porém, faz o esforço do trabalho se transformar em dor. Presente atrás de presente, o homem vai se tornando um todo: Zeus e a necessidade da separação, Prometeu (previdência), Epimeteu (imprudência), Pandora/mulher (com ela: Hefesto/bela forma, Hermes/ardil, Athena/ensino da tecelagem e distribuição da graça, Afrodite/grança, terrível desejo e preocupações; com ela: trabalho, sofrimentos e a esperança guardada para sempre no fundo de um vaso).

O homem que, segundo o mito⁸, antes nascia como os deuses, em primeiro lugar, como já foi dito, não é da mesma estirpe que os deuses. Por isso o mito de Prometeu tem lugar, para falar da separação dessas duas naturezas, do que cabe a uma e do que cabe à outra daquilo que consistia num só: o touro sacrificado e diferentemente destinado era um só. Por sua vez, é devido justamente a Prometeu fazer a partilha, exatamente a esse titã que tem um irmão gêmeo, Epimeteu. O Prudente e o Imprudente estão

⁶ LAFER, Mary de C. Neves. Comentários aos mitos in: *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 75

⁷ Ela mesma é forjada pela técnica e fogo de Hefesto, o deus metalúrgico.

⁸ O mito da raça de ouro.

envolvidos com a tão urgente separação. Como já sugerimos, a prudência e a imprudência são nuances, duas faces, do homem. No limite criativo da lida com sua cotidianidade o homem traz inevitavelmente essas duas marcas. O primeiro lance dessa criatividade traz para a cena uma astúcia vinculada à primeira sobrevivência: a alimentação. É contra ela que o mito mostra o deus se insurgindo. Zeus nega aos homens o fogo negando-lhes, com isso, o pão. O fogo roubado, porém, traz no mito uma significação para muito além da mera alimentação digestiva. O fogo roubado é luz agora própria, fruto de uma conquista, conquista de Prometeu, conquista “do lado astuto do homem”. Um fogo que precisa ser constantemente reconquistado e que, por isso, é esforço, mas que abre o horizonte da criatividade. Até aqui o mito cuida que se entenda a atuação do puro princípio masculino. Compreendemos que isso se dê porque até aqui se trata de descrever o que faz do humano humano, e isso consiste justamente na sua capacidade criativa. Mas, com esse horizonte aberto, deriva dele o perigo de sua ruína, de seu desvirtuamento. Com a vidência iluminada por essa luz que então agora é própria, nasce ao mesmo tempo a cegueira como irmã gêmea tal como Prometeu e Epimeteu. O que é esforço criativo pode se transformar em dor e sofrimento. É quando entra em jogo o feminino na condição humana: feita de argila, o fogo entra na composição da mulher. Além disso, na verdade, o vaso que ela carrega, também feito de argila, não é mais do que um símbolo dela mesma⁹. Pandora é o vaso que ela leva. Seu nome é inclusive Pandora por isso mesmo, por levar consigo presentes (*dora*) dados pelos deuses, marcadamente Hermes, Athena e Aphrodite. É feminino o ardil que ela traz, a tergiversação, dissimulada conduta, ambigüidade (*kalòn kakón*, belo mal), é feminina a capacidade de tecer a vida¹⁰, é feminina a gestação proporcionada pelo sexo¹¹, e se é feminina a gestação o é também a morte com toda a deterioração que ela costuma trazer consigo, a deterioração e as doenças, é feminina também a provocação do desejo ardente que gera perturbações, é feminino o ventre que traz o futuro incerto. A “pitada” de inconstância e movimentação do

⁹ LAFER, Mary de C. Neves. Comentários aos mitos in: *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 68

¹⁰ Segundo o mito, Athena ensina Pandora a arte a tecer.

¹¹ Marca de Aphrodite.

desconhecido que o princípio feminino traz consigo cria uma devassa na vida do princípio masculino, entretanto, nada que não seja o que nos constitui desde sempre.

Na verdade, não há e nunca houve homem sem os dois princípios, não só porque sempre houve, na realidade, homens e mulheres, mas porque o feminino e o masculino compõem necessariamente cada um dos sexos. Sabemos pela mitologia que a méti (astúcia) de Zeus provém de Méti¹². Ele a teria engolido, gerando, por isso mesmo, Athena. Toda méti sempre foi feminina, a de Prometeu também. O ardil, uma variação da astúcia, com o qual Hermes compõe a mulher (Pandora) já participava do começo da humanidade através de Prometeu, antes mesmo, portanto, de ter aparecido a primeira mulher. Essa circularidade não é contraditória, ou melhor, o mito resiste a qualquer acusação de contradição.

Mas se é assim, se nunca houve o humano sem os dois princípios, por outro lado a interpretação ocidental da constituição humana nos quer dizer algo sobre o mais originário em nossa constituição originária. Essa interpretação quer dizer que o mais arcaico no humano é o princípio criativo: Prometeu, aquele que é marcado pela luta pela sobrevivência - tanto a partilha do touro quanto o fogo roubado dos deuses são marcas dessa luta. Tudo o mais que há na vida humana seria derivado disso. Porque há o criativo, o cuidado, que é identificado com o masculino há também o descuido, o encantamento, a desilusão, as doenças, a morte, que é identificado com o outro lado do criativo, o feminino, representado por Epimeteu e sua mulher. Mas, mesmo que esse mito do princípio do ocidente, de modo marcadamente patriarcal, veja o princípio masculino como mais originário, ele não pode deixar de tratar do princípio feminino no começo, pois o começo do homem implica os dois princípios. Como dissemos anteriormente, todo esse mito que vai transcorrendo numa narrativa continuada quer, na verdade, tratar de um único momento: a irrupção do homem com o mundo. É que o homem é igualmente cuidado e descuido, é vida e morte, é trabalho e esforço sem dor, mas também trabalho e esforço sofridos, é criação e destruição. A própria vida humana é um *kalòn kakón*, um belo mal.

¹² LAFER, Mary de C. Neves. Comentários aos mitos in: *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 70

O mito hesiódico de Prometeu e Pandora não está sozinho ao considerar o princípio masculino como mais arcaico em sua co-originariedade com o princípio feminino quando é hora de se tratar da constituição do humano. No Gênesis também se vê acontecer o mesmo. Nós ocidentais, marcados pelo pensamento grego e pelo cristianismo proveniente do pensamento hebreu até hoje sofremos a influência dessa perspectiva segundo a qual o masculino é percebido como o que vai na frente. Talvez realmente seja assim, “o masculino vai na frente”, desde que se entenda o masculino como o criativo tal como no horóscopo chinês. O grande problema, porém, está em se confundir o masculino com o sexo masculino.

O mito que aqui abordamos não é somente um pensamento de homens de uma outra era. Ele traz para nós hoje com toda força um grande desafio: pensar as raízes da condição humana justamente num momento em que as conquistas do sexo feminino mostram cada vez mais aquilo que já havia dito Platão na *República*, a saber, que homens e mulheres são igualmente aptos para realizar todas as tarefas que pode haver, da mais banal à mais sofisticada. Ou seja, que ser humano não é nada que se distinga por causa do sexo. Os princípios masculino e feminino convergem para nos formar, nós que resguardamos e sempre resguardaremos uma possibilidade inesgotável de realizações para a construção e a destruição, para a atenção e a desatenção, enfim, para o bem e para o mal.

Referências bibliográficas

- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003
- _____. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.

A MULHER E A CASA: GÊNERO E ESPAÇO DOMÉSTICO EM ESTÁCIO I.2

Leni Ribeiro Leite

Estácio, poeta latino do século I d.C., viveu sob o governo de Domiciano, um período da história romana que tem passado por uma reavaliação em épocas recentes. Alvo de uma *damnatio memoriae*, Domiciano chegou a nós principalmente através das palavras de seus detratores, que o desprezaram como um tirano, um imperador paranoico e assassino, em cujas mãos pereceram muitos artistas. Esta, porém, é uma imagem muito diversa da que pintam os poetas seus contemporâneos cujas obras temos, Marcial e Estácio. Deste último, além dos poemas épicos *Tebaida* e *Aquileida*, temos uma coleção de 35 poemas intitulada *Siluae*.

As *Siluae*, de Estácio, são uma coleção de poemas de curta e média extensão, escritos como poesia de ocasião. Eivadas do que foi chamado por Carole Newlands (2002) de “poética do império” e por Eleanor Leach (2003) de “cultura do elogio”, as *Siluae* apresentam uma mescla de espaços privados e públicos, de referências ao luxo e riqueza, das *uillae* aristocráticas ao palácio imperial. No entanto, as *Siluae* são uma voz dissonante no meio literário imperial no que tange ao tratamento do tema da riqueza. O tema da decadência moral, de que tratam Tácito, Plínio o velho, Sêneca e tantos outros, e que continuou repetida nos séculos seguintes por comentadores medievais e modernos, não comparece na poesia de Estácio. É surpreendente observar esta ausência em uma poesia que trata da riqueza e do poder, que fala do imperador e celebra abertamente uma vida de abundância e cultura, propiciada pela paz que só o regime imperial oferece. Estácio não chora o tempo passado, não lamenta as perdas, nem mesmo para considerá-las menores do que os ganhos, e se compraz no elogio da nova ordem. Porque,

sem dúvida alguma, as *Siluae* são um grande panegírico, e esta característica é a responsável pela pouca popularidade dessa obra na modernidade.

Na comparação com a poesia do período augustano, que usava da *recusatio* para elogiar, a poesia do período flaviano parece inchada, porém vazia: inchada de recursos retóricos, de elementos mitológicos, de floreios vocabulares, mas vazia de significado. O estilo hiperbólico de Estácio é um novo fenômeno na literatura latina; se sua função na Tebaida parece menos controversa (talvez pela precedência de Lucano na épica), as *Siluae* estão abertas para estudos sobre o assunto, um espaço que vem sendo preenchido na última década, como atesta o número especial sobre as *Siluae* publicado pela prestigiada revista *Arethusa*, em 2007.

Como uma coleção, as *Siluae* são construídas em uma dinâmica cultural que envolve poemas sobre ocasiões públicas e privadas. Tal dinâmica, segundo Carole Newlands (2002), pode ser vista como típica de uma nova forma de poesia pastoril, reformulada para as circunstâncias sociais do período flaviano. O título *Siluae* insere Estácio em uma genealogia poética que se estende de Lucano a Vergílio, que ampliou as possibilidades da poesia teocritiana ao introduzir figuras públicas e temas nacionais às Éclogas. Como é característica da poesia ricamente alusiva do mundo antigo, o título da obra de Estácio tem, é claro, múltiplas associações. Ele liga a coleção de Estácio à poesia helenística, em especial às coleções de epigramas, que costumavam ser nomeadas por termos sugerindo natureza, tais como flores e campinas; a “matéria”, no sentido de texto escrito rapidamente, e sem revisão, como em Quintiliano 10,3.17, ou em Cícero (*Orator* 3.12), que chama de *silua* o material cru que o orador vai utilizar. Mais importante, talvez, seja a maneira como este título anuncia sua conexão com a nova e politizada versão da poesia pastoral criada por Vergílio. No início da Écloga 4, Vergílio usa a palavra *siluae* para designar sua poesia, ao programaticamente anunciar que ele deixará os bosques humildes, onde até então caminharam os pastores, para falar de *paulo maiora*, coisas um pouco mais elevadas. Vergílio, nesse momento, introduz o panegírico nos bosques pastoris. Estácio dá continuidade a essa ordem nas *Siluae*, aprofundando as suas implicações, concentrando-se sobre questões sociais e políticas suas contemporâneas. Aqui concordamos

com Tanner (1986) “*the proper commentary on this choice of title for the whole collection may therefore be Vergil, Ecloga 4, 1-3*”¹.

Assim, ao invés de indicar apenas versos triviais, sem muita elaboração, como parece indicar o próprio autor no prefácio ao livro 1, quando caracteriza os poemas da coleção com a expressão *qui mihi subito calore et quadam festinandi uoluptate fluxerunt*², *Siluae* pode significar um novo tipo de poesia, que, respondendo ao chamado de Vergílio, estabelece um estilo próprio para o período flaviano, uma *poética do império*, como a designa Carole Newlands, em que a dialética entre o campo e a cidade, presente em Vergílio, se perpetua nos contrastes entre *urbs* e *uilla*, engajamento ou afastamento da vida política.

A própria situação do poeta, nativo da região de Nápoles, propicia a sua representação como um “estrangeiro” em relação à cultura que ele observa e celebra, um homem, se não do campo, mas de fora da capital. As *Siluae* se remetem tanto a Roma como a Nápoles, tanto à *caput mundi* como às regiões dominadas. Neste ponto, o livro 3 das *Siluae* é exemplar: iniciando-se com um poema acerca do templo a Hércules, na baía de Nápoles, seguido por três poemas acerca da corte imperial, o livro termina com um elogio a Nápoles, onde o poeta deseja viver por não ter conseguido em Roma o sucesso desejado (vv. 28-33). Nápoles é representada como uma Roma alternativa: culturalmente rica, como esta, mas livre das incertezas da vida pública (vv.81-112).

Em sua representação de uma cidade que é uma alternativa à vida imperial, Estácio inverte as relações que Ovídio representa nas *Tristia*³. Como o livro 3 sugere, Roma e Nápoles são as pontas do eixo ao redor do qual giram outras questões, como o lugar social e cultural do poeta e da própria poesia. Segundo Newlands, a questão que se põe é: de que lugar o poeta fala dentro das novas relações sociais e culturais estabelecidas pelo império? Do centro ou da margem? A poesia deve ser politicamente engajada ou deve ser o lugar do descanso da vida pública? Estácio parece se posicionar de forma a não

¹ O comentário apropriado à esta escolha de título para a coleção completa pode portanto ser Vergílio, Écloga 4, 1-3.

² Que fluíram no calor do momento, em com um certo prazer na pressa.

³ As relações entre Ovídio e Estácio são melhor exploradas por Laguna-Mariscal (1992).

responder a pergunta, a apenas propô-la. Ele parece preso entre os chamados de duas culturas diferentes, de dois modos de vida, representados por Nápoles e Roma. As *Siluae* são, portanto, o produto de uma voz dividida, a quem agrada a paz do retiro, mas que deseja a fama que só pode ser proporcionada pelo burburinho da capital.

Um dos temas favoritos de Estácio - e que também encontramos em Marcial - é o da obra de arte. O governo de Domiciano foi, sem dúvida, inovador na arte e na arquitetura. Domiciano expressou o poder e a proeminência do seu governo reconstruindo Roma, como nenhum outro imperador à exceção de Augusto fizera ou viria a fazer. A arquitetura flaviana é a que reconhecemos como “romana” hoje em dia; o Coliseu é o exemplo mais familiar, mas também as paredes decoradas de Pompeia, a preferência por grandes espaços, tanto em altura como em largura, as cores vibrantes, as estruturas que dão o aspecto de distância são características da Roma como a construiu e decorou a dinastia flaviana. A poesia do período reflete esta grandiosidade e luminosidade, fazendo da obra de arte e arquitetônica um tema frequente. O poema 1.1 de Estácio, que descreve a estátua equestre de Domiciano, seria o primeiro exemplo de poema cujo único tema é a descrição de uma obra de arte - como uma êcfrase extirpada da épica. No entanto, enquanto tradicionalmente as descrições de obras de arte e de construções na literatura antiga se relacionam a objetos fictícios - o escudo de Aquiles ou de Enéias, o manto de Tétis, por exemplo - as *Siluae* descrevem objetos reais. Esses objetos são os símbolos mais visíveis e presentes da cultura imperial, e, portanto, estão intimamente ligados à função encomiástica da poesia de Estácio. A função da descrição do objeto não é, portanto, descritiva, e sim celebratória, e as maravilhas dos objetos refletem sobre o caráter das pessoas que os possuem ou que os fizeram existir.

Ao usar os objetos de arte e a sua descrição como o princípio organizador de um poema, Estácio explora as possibilidades que a obra de arte oferece como símbolo de lugar social, status político, poder e capacidade artística. Como exemplo, analisaremos o poema II.1. O texto é um epitalâmio, que celebra o casamento de duas figuras proeminentes na sociedade romana, Arruntius Stella e Violentilla. Stella é não só o destinatário do prefácio do

livro 1 de Estácio como também aparece em onze epigramas de Marcial. No prefácio, Estácio apresenta Stella não como o político que sabemos que ele foi, mas principalmente como um homem das letras, um poeta. Eis a abertura do poema em questão, em tradução nossa:

*Vnde sacro Latii sonuerunt carmine montes?
cui, Paeon, noua plectra moues umeroque comanti
facundum suspendis ebur? procul ecce canoro
demigrant Helicone deae quatiuntque nouena
lampade sollemnem thalamis coeuntibus ignem 5
et de Pieriis uocalem fontibus undam.
quas inter uultu petulans Elegea propinquat
celsior adsueto diuasque hortatur et ambit
alternum furata pedem, decimamque uideri
se cupit et medias fallit permixta sorores. 10
ipsa manu nuptam genetrix Aeneia duxit
lumine demissam et dulci probitate rubentem,
ipsa toros et sacra parat coetuque Latino
dissimulata deam crinem uultusque genasque
temperat atque noua gestit minor ire marita. 15*

Por que soaram com sagrada canção os montes do Lácio?
Para quem, Peã tu tocas novamente as cordas e sobre o ombro
coberto de cabelos]
apoia o eloquente marfim? Eis que a deusas
de longe vêm, do canoro Hélicon, e das nove tochas
agitam o fogo ritual pela união do casal 5
E uma onda de vozes vem das fontes piérias.
Entre elas, aproxima-se Elegia, de ar orgulhoso,
mais grandiosa que de costume, e exorta as deusas,
e caminha escondendo o outro pé, e deseja parecer
a décima musa, e se esconde em meio às irmãs. 10
Com a própria mão a mãe de Eneias conduziu a noiva
Que dirige para baixo o olhar e cora, em doce proibidade.
A própria deusa prepara o leito e os ritos, oculta
Em traje latino, e modera os cabelos e o rosto e os olhos divinos
E se esforça para parecer menor do que a recém- casada.

O epitalâmio era um gênero de muita tradição na literatura antiga, e um que fala à tradição calimaqueana. Estácio, no entanto, constrói um epitalâmio ao mesmo tempo inovador e filiado à genealogia da poesia latina, se remetendo a Catulo e Ovídio de maneira exemplar. O modelo estrutural do poema é sem dúvida Catulo 64, e o epitalâmio de Estácio também tem uma narrativa etiológica central. Apesar de o poema ser escrito em hexâmetros, a Elegia personificada é programaticamente introduzida no início do poema como a “décima musa”, sugerindo o “casamento” inovador do epitalâmio com a elegia, e reforçando a ideia, presente no próprio poema, de que o

casamento que está então sendo cantado é o desfecho de um *affair* do tipo elegíaco, como vemos nos versos 31 a 37:

*tu tamen attonitus, quamuis data copia tantae
noctis, adhuc optas permissaque numine dextro
uota paues. pone o dulcis suspiria uates,
pone: tua est. licet expositum per limen aperto
ire redire gradu: iam nusquam ianitor aut lex
aut pudor. amplexu tandem satiare petito
(contigit!) et duras pariter reminiscere noctes.*

Mas tu, atônito, embora tenham-te sido dadas
tantas noites, ainda rezas e temes os votos
ofertados pela divindade benéfica. Chega de suspiros, ó doce
poeta.]

Chega: ela é tua! A passagem está aberta, é permitido
Ir e vir pela soleira exposta. Já não há zelador ou lei ou
desonra.]

Sacia-te então do abraço desejado
Enquanto te lembras das noites penosas.

Estácio usa duas maneiras de elogiar Violentilla e definir sua autoridade. A primeira delas é representá-la como uma *domina* elegíaca, em consonância com a imagem anterior. A segunda são as referências à autoridade da noiva. A principal dificuldade enfrentada pelo poeta ao compor seu poema, no entanto, era o fato de que se celebrava o casamento não de uma noiva virginal, mas de uma viúva. O tema da virgindade, tradicionalmente ponto importante do epitalâmio, com seu rico estoque de imagens, não estava disponível para o poeta. Violentilla também não se prestava ao papel da jovem indecisa; um sinal de sua posição social era justamente a magnífica casa dentro dos muros de Roma. Estácio estabelece então novos parâmetros para o epitalâmio, ao substituir as imagens características da virgindade pela castidade, e a juventude inexperiente pela autoridade, resultando em uma representação muito diversa da mulher romana.

A partir do verso 50, começa a história de Vênus. Um dos cupidos então intercede junto a ela em favor de Stella, que ardia de amores por Violentilla *nocte dieque*. Stella é então apresentado como um que poderia falar de guerra, mas preferia escrever poemas de amor. Vênus responde com o seguinte elogio a Violentilla, nos versos 106 a 115:

*grande quidem rarumque uiris, quos ipsa probauit,
Pierius uotum iuuenis cupit. hanc ego, formae
egregium mirata decus cui gloria patrum*

*et generis certabat honos, tellure cadentem
 excepi fouique sinu; nec colla genasque 110
 comere nec pingui crinem deducere amomo
 cessauit mea, nate, manus. mihi dulcis imago
 prosiluit. celsae procul aspice frontis honores
 suggestumque comae. Latias metire quid ultra
 emineat matres: quantum Latonia Nymphas 115
 uirgo premit quantumque egomet Nereidas exsto.*

Grande, de fato, e raramente dado aos heróis que eu mesma escolhi, É o prêmio que este jovem poeta deseja. Admirada eu com sua inigualável beleza, que a glória de seus antepassados e a honra de sua estirpe rivalizavam, eu a recebi ao chegar à terra e a recolhi em meu seio; nem foi lenta minha mão, meu filho, ao embelezar sua face e colo, nem ao pentear seus cabelos com ricos perfumes. Ela cresceu à minha doce imagem. Observa a dignidade de sua alta fronte, e a profusão de cabelos. Meça o quanto ela ultrapassa as matronas latinas: da mesma forma a virgem filha de Latona É mais alta que suas ninfas, e eu mesma estou acima das nereidas.

Esta Vênus imperial, mãe de Enéias, é introduzida no poema como *genetrix Aeneia*, cumprindo um papel duplo: o tradicional, de *pronuba*, aquela que leva a noiva pela mão (vv.11-15) mas também o de mãe de Roma, associada às origens do povo romano. O papel mais famoso de Vênus como *pronuba* na literatura ocorre na Eneida, em que ela arquiteta a união de Dido e Enéias. Como Dido, Violentilla é protegida de Vênus, e uma viúva rica. Violentilla é descrita, nos versos 113 a 115, como a mais alta das matronas latinas, e comparável à própria Vênus, assim como na Eneida I.501, Dido é comparada a Diana e é mais alta que todas as suas acompanhantes.

O poema trata de um momento público, de celebração pública, mas ao mesmo tempo extremamente privado, que é o casamento; e o poema 1.2, estruturalmente modelado sobre o poema 64 de Catulo, é interrompido pela êcfrase - não do manto de Tétis, mas da casa de Violentilla, que nos interessará mais especificamente. A casa é, também, o limiar entre o público e o privado. Assim termina a fala de Vênus e a temos a primeira visão da casa de Violentilla, na aproximação de Vênus:

*'Sed dabitur iuueni cui tu, mea summa potestas,
 nate, cupis, thalami quamuis iuga ferre secundi
 saepe neget maerens. ipsam iam cedere sensi
 inque uicem tepuisse uiro.' sic fata leuauit 140
 sidereos artus thalamique egressa superbum
 limen Amyclaeos ad frena citauit olores.
 iungit Amor laetamque uehens per nubila matrem*

*gemmato temone sedet. iam Thybridis arces
Iliacae: pandit nitidos domus alta penates 145
claraque gaudentes plauserunt limina cygni.*

“Mas ela será dada ao jovem que tu, meu filho, meu poder supremo, favorece, ainda que, de luto, frequentemente ela se negue a suportar] o jugo de um segundo casamento. Já senti que ela mesma cede e, por sua vez, anima-se pelo rapaz.” Assim dizendo, levantou os membros sidéreos e deixando a altiva morada prendeu os cisnes Amicleus às rédeas. Amor os junte e sinta-se à boléia cravejada de gemas, levando a feliz mãe através das nuvens. Já chegam aos cumes líacos do Tibre: uma alta mansão abre seus lares brilhantes] e os alegres cisnes se agitam junto aos portões célebres.

A casa era compreendida na cultura romana como um símbolo sagrado do status e *uirtus* de seu dono. A palavra *domus*, mais do que simplesmente a casa, era também tudo que nela havia, inclusive a esposa, filhos, escravos, ancestrais, enfim, a família de forma ampla e tudo o que com ela se relaciona. Na casa não só residiam os filhos, mas repousavam os bustos dos antepassados e os deuses familiares - o passado e o futuro da linhagem, além de sua existência presente. A casa era, inclusive arquiteturalmente, inseparável de suas funções privadas e públicas. Havia o espaço para os penates; o espaço para o culto privado; mas também deveria ter o espaço reservado para as funções públicas, para a recepção dos clientes na saudação matinal, para o jantar com os amigos, enfim, deveria deixar à mostra a condição social de seu possuidor. Uma vez que o poder imperial tomara os espaços públicos, muito das atividades de um aristocrata passaram a acontecer nas residências.

A casa era, portanto, uma representação concreta e visível do valor de seu dono, não só econômica e socialmente, mas também de seus valores morais, que ficavam patentes através da escolha da localização e da decoração da casa. Vitruvius, ainda na época de Augusto, escreve que o homem importante deve ter uma casa ampla, de acordo como decoro arquitetural e social. Na época de Domiciano, quando mais que nunca o imperador fez uso da arquitetura, com a construção de um novo fórum, novos monumentos, um novo palácio, obras estruturais etc, para ser uma presença

física dominante em Roma, os mesmos princípios nortearam as construções privadas, e as casas senatoriais são um fenômeno urbano de grande importância.

A êcfrase da casa de Violentilla é particularmente complexa porque está posta entre a realidade e o mito. Ela é parte de uma narrativa mitológica, como a colcha de Peleu e Tétis, mas a casa pertence a uma pessoa, a noiva de Stella, e está situada no coração de Roma. Além disso, a descrição é feita a partir do ponto de vista de Vênus, quando ela chega à casa para concertar o casamento entre Violentilla e Stella. Igualmente complexo é o elogio da noiva na casa, nos versos 147 a 160, que apresentamos abaixo:

*Digna deae sedes, nitidis nec sordet ab astris.
hic Libycus Phrygiusque silex, hic dura Laconum
saxa uirent, hic flexus onyx et concolor alto
uena mari, rupesque nitent quis purpura saepe 150
Oebalis et Tyrii moderator liuet aeni.
pendent innumeris fastigia nixa columnis,
robora Dalmatico lucent satiata metallo.
excludunt radios siluis demissa uetustis
frigora, perspicui uiuunt in marmore fontes. 155
nec seruat natura uices: hic Sirius alget,
bruma tepet, uersumque domus sibi temperat annum.
Exsultat uisu tectisque potentis alumnae
non secus alma Venus quam si Paphon aequore ab alto
Idaliasque domos Erycinaque templa subiret. 160*

A morada é digna da deusa, e nem esmaece frente aos astros
brilhantes.]
Aqui, pedra Líbia e Frígia; lá a dura rocha Espartana verdeja,
Adiante, variegado ônix e o veio da cor do mar profundo,
E brilham as pedras que a púrpura de Ebália
E o que mistura o caldeirão tírio muito invejam.
Elegantes telhados apoiam-se em inúmeras colunas,
As traves luzem, cobertas de metal Dalmático.
Um frescor, descido de árvores vetustas, expulsa os raios do sol,
Fontes translúcidas ganham vida no mármore.
Nem segue a natureza sua ordem: aqui Sirius resfria-se
o inverno é morno, a casa modela o ano a seu gosto.
Vênus graciosa exulta com a visão dos tetos de sua poderosa
protegida]
não menos do que se entrasse em Pafos, do alto mar,
e sua casa Idália ou os templos de Érix.

O tratamento do tema é pouco convencional; a jovem nubente é apresentada não através do corpo feminino, mas através da casa. A casa é o objeto através do qual a identidade feminina de Violentilla é construída e explorada. A descrição que Estácio faz da casa de Violentilla articula as

virtudes convencionalmente femininas da beleza e castidade com o status social e econômico da noiva e suas origens culturais, o que traz uma nova vitalidade ao conceito de tradição e família romanas. O fato de que a casa pertence a uma mulher - quando, em Marcial VI.47 sabemos que Stella possuía uma magnífica casa, repleta de obras de arte - e não de um homem da elite é uma reinterpretação de códigos culturais.

Vênus e seus cisnes se aproximam da casa de Violentilla, e são capazes de vê-la ao longe, porque ela é alta (v. 145). Tradicionalmente, no discurso moralístico romano, a altura da construção era um paradigma de luxo, e conseqüentemente de decadência moral. Na êcfrase de Estácio, um valor positivo é dado à altura da casa, que se pode ver mesmo em meio à grande quantidade de construções da cidade. A altura da casa é frequentemente usada como um sinal de poder masculino; aqui, no entanto, é correlacionado à altura do corpo feminino de sua possuidora, que já havia sido descrita por Vênus como mais alta do que a maioria das matronas romanas (114-116). Mas a altura é, certamente, mais do que uma marca física. Também representa status, em relação à posição social superior de Violentilla, um símbolo de superioridade econômica e moral.

A casa de Violentilla é luxuosa nas proporções e nos materiais que a adornam - mármore e ouro. O luxo aqui é valorizado através da aproximação entre valor material e moral. Por exemplo, os deuses familiares, os *penates*, ligam a casa aos valores tradicionais romanos da virtude e religiosidade, à concepção ancestral da casa como lugar sagrado, cujo centro são os deuses familiares. Os *penates* da casa de Violentilla, porém, são *nitidos* (v.145), brilhantes, como os mármore e pedras preciosos que enfeitam a casa: *nitent, lucent*.

O fato de que a primeira coisa que Vênus observa do interior da casa são os *penates* aponta para uma adaptação da tradição ao valor dado à casa nas novas condições econômicas e sociais. Andrew Wallace-Hadrill mostra como a arquitetura assume uma nova função social sob o império: o luxo da casa, castigado antes como sinal de decadência moral, passa a ter uma função de marcar o prestígio do seu dono. Logo, o que antes seria apontado como desnecessária mostra de riqueza torna-se uma necessária afirmação de status.

Assim, o brilho dos *penates* da casa de Violentilla deve ser entendido não como um sinal de luxo, mas como a afirmação do valor moral dado por Violentilla mesmo à parte mais recôndita do lar - o que representa o valor moral da própria Violentilla como aquela que sustenta a glória dos seus antepassados através da cuidadosa (e estilosa!) manutenção dos deuses ancestrais, uma parte da casa que, a princípio, não seria vista pelo público.

A importância social e econômica de Violentilla é ainda reforçada pela grande quantidade de materiais nobres em sua casa. As muitas colunas que suportam o telhado (v. 152) eram um elemento da arquitetura pública aplicado à arquitetura privada para dar-lhe grandiosidade, e era usado especialmente nos átrios e salões próprios para receber os clientes - ou seja, após sermos informados de que os espaços privados da casa eram luxuosos, passamos à área pública, em que encontramos um ambiente amplo e requintado. Os mármore em profusão falam de riqueza - enquanto o mármore branco podia ser encontrada própria Itália, os mármore coloridos da casa de Violentilla eram necessariamente importados. Os mármore coloridos estavam na moda durante o império, e a casa descrita no poema é não só rica, mas decorada ao gosto da época. Desde o primeiro século d.C., a extração de mármore era um privilégio imperial - logo, o mármore mostrava associações com a casa imperial.

O uso mais comum do mármore em poesia, no entanto, é em associação à pele feminina, em um contexto erótico. Os mármore de Violentilla, no entanto, não estão no seu corpo, como ícone de desejo sexual, mas na casa, ícone de status econômico e social. A casa, e não o corpo de Violentilla, traz a marca de uma mulher desejável.

Violentilla está na casa, e a casa a representa. Sua casa não esmaece frente aos astros brilhantes (v.147), como Violentilla não tem seu brilho - que é de ouro e pedras - diminuído em comparação com outro astro, Stella, seu futuro marido. Este é um dos muitos jogos de palavras possíveis com os nomes de Stella (estrela) e Violentilla, que tanto Estácio como Marcial fazem derivar de *viola*, violeta.

A casa é digna de uma deusa. (v. 147). Os mármore de sua casa, no entanto, não são brancos como a pele desejável: eles são de tonalidades

purpúreas e esverdeadas, as cores da violeta (*viola*). A violeta era, na literatura, um símbolo da juventude, bela mas fugaz. Ao transmutar as flores em pedras, Estácio altera esta associação, e representa não mais a fragilidade da mulher, mas seu poder.

Como vimos, uma das formas que Estácio se afasta das imagens tradicionais do epitalâmio é seu tratamento do tema da castidade em substituição ao da virgindade. Ao invés da imagética tradicional das flores e frutos, ele apresenta a imagem da casa, muito mais substancial e duradoura. O bosque e a fonte (vv.154-155) recuperam imagens igualmente ligadas à feminilidade e virgindade, mas aplicando-as à castidade de Violentilla. A descrição remete ao *locus amoenus* que vemos proeminentemente associado a virgindade, como nas *Metamorfoses* de Ovídio, nos episódios do rapto de Perséfone (em que ela colhia violetas e lírios em um lugar semelhante antes de sua abdução por Plutão) e de Narciso, entre outros: as árvores vetustas deixam de fora os raios solares e preservam o frescor de fontes puras. No entanto, de forma geral esses cenários não protegem as personagens, mas são o local de atos violentos de paixão, sendo particularmente perigosos para mulheres ou homens feminilizados. Em Ênio, Ília é estuprada por Marte em meio a um salgueiral ameno; o lago de Narciso tem água transparente como vidro, mas é totalmente protegido dos raios solares, um cenário fatal para a eterna virgindade.

Na casa de Violentilla, as fontes vivem no mármore. Suas águas claras representam a sua pureza, mas também sua vivacidade, sugerindo poder procriativo; o mármore, porém, é o sinal do ambiente controlado pela mão humana. Enquanto em Ovídio o mármore é a perfeição da pele de Narciso (este é descrito como uma estátua de mármore - *Metamorfoses*, 3.419 - e “com mãos marmóreas” - 3.481), na casa de Violentilla o brilho do mármore é transferido de volta da pele para a rocha, onde reflete não a beleza da dona, mas seu controle, seu poder de construir - ou seja, não sua virgindade, que é um dom natural, mas sua castidade, que é uma virtude da independência e do auto-controle.

A poesia de Estácio oferece, portanto, um novo *locus amoenus*, um espaço seguro em que a natureza está sob o controle humano, e os deuses

vêm visitar para auxiliar os homens, e não para destruí-los. A paisagem ideal de Estácio está localizada dentro de uma mansão, reformulando os ideais de beleza e castidade, onde eles se tornam não uma representação da fugacidade e fragilidade, mas de poder e autoridade femininos. A descrição da casa de Violentilla termina com uma resoluta reafirmação desse poder. A casa controla o clima e cria uma temperatura amena o ano todo (v.157). Em um conjunto de paradoxos, somos informados de que a casa brilha, mas não deixa entrar os raios solares; que o calor intenso do verão (Sírius) é resfriado dentro da casa; e que o inverno mais rigoroso é ali confortavelmente morno. Acasa reflete os paradoxos através dos quais Violentilla é construída no poema: noiva protegida por Vênus; viúva rica e independente; desejável *domina* elegíaca; jovem casta.

O controle que Violentilla tem sobre a natureza e as estações é uma continuidade do controle que ela tem sobre seu próprio corpo. Stella sofreu pelo amor; ela foi aos poucos “aquecendo-se” para o amor, e guardou o luto por bastante tempo. Ela *tepuisse* como sua casa *tepet*; enquanto o marido é ardente e combativo. Violentilla é a temperança: *temperat* (v.157) sugere mais do que o controle do clima, e aponta para o bom senso e boa moral da noiva. Através de sua casa ela surge como uma mulher de boa reputação, que une o bom senso da matrona com a beleza e juventude da recém-casada. No poema I.2 das *Silvae*, a casa é o meio pelo qual se constrói a identidade da mulher romana do período imperial. Riqueza e status caminham lado a lado com as virtudes tradicionais da beleza e modéstia; a virgindade, sinal de vulnerabilidade, é transmutado em castidade, sinal de independência e autocontrole. Violentilla é, para Vênus, *potentis*, poderosa (v.158). A casa, e não o corpo, é representada aqui como o lugar de definição do status moral e social da mulher.

Referências bibliográficas

COLEMAN, Kathleen. *Statius, Silvae IV: text, translation and commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

COLEMAN, Kathleen. *Recent Scholarship on the Silvae and their context: an overview*. In: STATIUS. *Silvae*. Edited and translated by D.R. Shackleton Bailey. Cambridge, London: Harvard, 2003.

HARDIE, A. *Statius and the Silvae: Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*. Liverpool: ARCA, 1983.

LAGUNA-MARISCAL, Gabriel. *Estacio, Silvas III. Introducción, edición crítica, traducción y comentario*, Madrid-Sevilla: Fundación Pastor de Estudios Clásicos - Universidad de Sevilla, 1992.

LEACH, Eleanor Winsor. *The rhetoric of space: literary and artistic representations of landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton, 1988.

LEACH, Eleanor Winsor. "Otium as Luxuria: Economy of Status in the Younger Pliny's Letters". *Arethusa*, 36, 2, Spring, 2003, 147-165.

MCNELIS, Charles. "Looking at the forest? The *Silvae* and Roman Studies: afterword". *Arethusa*, 40, 2, Spring, 2007, 279-287.

NAUTA, Ruurd. "Statius in the *Silvae*". In: SMOLENAARS, VAN DAM & NAUTA. (ed.) *The poetry of Statius*. Leiden: Brill, 2008.

NEWLANDS, Carole. *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge: Cambridge, 2002.

STATIUS. *Silvae*. Edited and translated by D.R. Shackleton Bailey. Cambridge, London: Harvard, 2003.

TANNER, R. G. *Epic Tradition and Epigram in Statius ANRW*, II.32.5, 1986, 3020-3046.

TROCANDO DE SEXO: UMA REFLEXÃO SOBRE GÊNERO NAS METAMORFOSES DE OVÍDIO

Raimundo Carvalho

Para tentar abordar com algum método o enfoque que Ovídio dá às relações de gênero na sua *opus magnum*, resolvi destacar, dentre as muitas metamorfoses descritas, aquelas que concernem diretamente a uma transformação da identidade sexual. Isso, contudo, não significa que possamos separar essas histórias do contexto narrativo em que elas se encaixam e do qual elas extraem a sua significação ideológica e política. Não há como também abstrair do horizonte interpretativo a maior e mais importantes das metamorfoses: a metamorfose do mito em poesia. E aqui, me refiro à poesia como um artefato com consistência histórica, no qual a voz da história se inscreve e se encenam as suas contradições. O gênero só pode ser pensado como uma categoria da história. A forma como se dá a sua percepção nas *Metamorfoses* pode nos ajudar a entender o modo como se davam as relações entre os gêneros na sociedade romana da época. Mas, principalmente, estudar as relações de gênero ajuda a compreender os modos de significação agenciados pelo poema, bem como o significado político da ruptura com os modelos literários aos quais sua escrita se vincula.

Daí que é importante estabelecer uma conexão com os dois significados da palavra gênero, seja como representação social de identidades sexuais, seja no sentido literário de gêneros textuais, tais como lírico, elegíaco, épico, dramático, etc. Ao escrever as *Metamorfoses* Ovídio construiu um objeto híbrido, um poema épico mesclado com elementos tirados de todos os gêneros por ele praticados em suas obras anteriores. Até então, um poema épico detinha sua atenção nas façanhas de um herói central, que, concentrava em si todas as virtudes masculinas de sua comunidade. Ao lado dele, figuravam outros heróis, cujos feitos reforçavam, pelo exemplo positivo ou negativo, os

valores tradicionais dos quais o herói era a encarnação máxima. Assim se dá com Aquiles na *Ilíada*, Ulisses na *Odisséia* e Enéas na *Eneida*. Ao perturbar os fundamentos do gênero épico com a proliferação de personagens estranhos a esse mundo, Ovídio produz uma quebra no quadro de valores, valores tradicionais, masculinos e guerreiros, introduzindo uma nota cômica ou sentimental mais apropriada aos gêneros menores. Heróis como Fáeton, Penteu, Ácteon, Hermafrodito e Narciso, dentre outros, exemplificam muito mais uma identidade genérica problemática do que um modelo estático e acabado de masculinidade.

Não nos esqueçamos de que Ovídio, antes de escrever as *Metamorfoses*, escrevera uma tragédia perdida, *Medeia*, além de que era um célebre poeta elegíaco, autor de obras como *Amores*, em que ele rivaliza com Tibulo e Propércio no uso dos vários *tópoi* da elegia erótica romana, de *Arte de Amar* e *Remédios contra o Amor*, em que o poeta, *praeceptor amoris*, ensina e se diverte ensinando os seus concidadãos, homens e mulheres indistintamente, a arte de seduzir e de se livrar das paixões amorosas. Ovídio escreveu também uma importante coletânea de epístolas em versos elegíacos, *Heróides*, que, em sua maioria, são cartas de mulheres míticas (heroínas) dirigidas a seus parceiros (heróis). Nestas epístolas, Ovídio radicaliza o jogo de máscaras textuais tão próprios da elegia assumindo a voz feminina como matriz elocutória do texto. Essa é a primeira vez que em literatura isso acontece nessa escala: a ficcionalização de egos femininos por um sujeito histórico masculino. Isso permitiu ao autor confrontar valores e expor diferenças.

Ovídio se aproveitará do *topos* tradicional da lírica, que desde Arquíloco e Safo, se apresenta como um contraponto ao mundo épico e na qual prevalecem os valores do indivíduo em detrimento dos valores do grupo, para, de alguma maneira, confrontar os valores dos novos sujeitos sociais em desacordo com a política austera de resgate dos valores tradicionais promovida pelo imperador Augusto.

Vale a pena lembrar que a poesia de Ovídio floresce num momento de grande prosperidade. Roma, cidade de mármore, é o centro luxuoso de um império, cujas províncias são fontes de muitas riquezas. Os anos de insegurança e guerras fratricidas já se passaram e por toda parte pode-se ver

os efeitos da *pax romana*. A política de severidade de Augusto meio que se mostra como um entrave legal ao gozo dos produtos que a própria política imperial proporciona. A juventude dourada da qual Ovídio é um destacado membro não viveu a privação dos anos conturbados pelas guerras civis e, portanto, não se sente encorajada a cerrar fileira com o imperador na defesa de uma moralidade tradicional e tão restritiva. Ao contrário, a lógica imperialista da conquista fora internalizada e transposta para o campo amoroso. Há quem especule que Ovídio, ao nomear a sua obra como *Metamorphoseon Libri*, sutil e anagramaticamente introduz a temática amorosa como uma das linhas de força do poema. A palavra metamorfose que jamais é empregada no corpo do poema contém em si a palavra amor. E o amor com suas tramas de contrários será o contraponto que convulsionará o mundo imobilizado dos heróis épicos.

É a partir desse pano de fundo que eu gostaria de chamar a vossa atenção para quatro episódios das *Metamorfoses*: o de Tirésias (*Met.* III, 316-38), o de Hermafrodito (*Met.* IV, 285-388), o de Ifis (*Met.* IX, 666-797) e o de Cênis (*Met.* XII, 140-207 e 459-535).

Começo, então, fazendo um pequeno resumo do episódio que envolve Tirésias. Ovídio organiza o relato em 32 versos que funcionam no poema como um interlúdio na história de Cadmo e de seus descendentes e como um elo que introduz a história de Narciso e Eco. A dicção cômica é evidente, o que acentua o caráter dionisíaco do relato. Conta Ovídio que, um dia, tendo já assegurado o nascimento de Baco, Júpiter, *diffusum nectare*, bêbado de néctar, num momento de relaxamento de preocupações e cuidados, *curas grauis*, dirige a Juno alegres gracejos, *remissos iocos*: “*Maior uestra profecto est/quam quae contingit maribus (...) voluptas*” (vosso gozo é, de fato, maior do que aquele que sucede aos machos). Juno nega e eles resolvem, então, consultar Tirésias que havia passado pela experiência de ter nascido homem, ter se transformado em mulher e voltado a ser homem novamente. Os versos 324-331 narram sucintamente as transformações de Tirésia:

*Nam duo magnorum uiridi coeuntia silua
Corpora serpentum baculi uiolauerat ictu;
Deque uiro factus, mirabile, femina, septem
Egerat autumnos; octavo rursus eosdem*

*Vidit et; “”Est uestrae si tanta potentia plagae”
Dixit “ut auctoris sortem in contraria mutet,
Nunc quoque uos feriam.” Percussis anguibus isdem,
Forma prior rediit genetiuque uenit imago.*

Pois com dois toques de bastão em verde relva violara a cópula de duas grandes víboras; e de homem fez-se fêmea, por encantamento, durante sete outonos. No oitavo as reviu e diz: “Se vossas chagas têm tanto poder de mudar em contrário a sorte do agressor, ora vos ferirei”. Batendo em ditas cobras, retorna à forma antiga e ao modo de nasença.

Como se pode perceber já numa primeira leitura, o poeta se atém a narrar os acontecimentos sem lhes acrescentar nenhum comentário de natureza moral sobre os efeitos dessa transformação na vida do personagem. Podemos apenas inferir que, pela reversibilidade da transformação, o fato de ter se tornado mulher era motivo de algum embaraço para Tirésias. Embaraço maior teve, ao ser escolhido para ser o *arbiter* daquela *lite iocosa*. Ao tomar o partido de Júpiter, Tirésias atrai a ira de Juno que o cega. E não podendo Júpiter reverter o castigo lhe concede o dom divinatório. Em versões mais antigas do mito, a resposta de Tirésias é bastante explícita. Ele diz que se houvesse dez partes de prazer, o homem gozaria de uma só, e a mulher de nove (BRISSON, 1976, p. 12). Se assim é, caberia perguntar então: por que Tirésias quis reverter a sua transformação em mulher, se a mulher tem muito mais prazer que o homem no ato sexual? O fato é que a resposta de Tirésias foi compreendida por Juno, como reafirmação da superioridade do homem, causa eficiente das nove frações de prazer feminino (BRANDÃO, 1991, p. 452). Aqui vale lembrar que para os gregos como para os romanos a oposição fundamental para compreender o comportamento sexual era entre atividade e passividade e as relações sexuais deviam refletir o status político de seus agentes. A um homem adulto livre cabia sempre o papel ativo, seja nas relações heterossexuais, seja nas homossexuais; o papel passivo cabia às mulheres e escravos.

A resposta de Tirésias também justifica a atividade sexual desenfreada de Júpiter fora do casamento, motivo de muita ira por parte de Juno. Estamos ainda no livro III das *Metamorfoses* e Juno já flagrou Júpiter em adultério com Io, Calisto, Europa e Sêmele. Após tantos aborrecimentos, ainda aparece

alguém dizendo que a mulher se beneficia da atitude predatória do macho. Isso é demais para Juno. No fundo ela concorda com Tirésias e não é à toa que ela, em vez de punir o traidor, dirige sempre sua vingança às vítimas de Júpiter, que ela considera como rivais, por reconhecer nelas o orgulho de ter o deus supremo como amante. Além do mais, Juno é uma deusa decorosa e a sua fúria contra Tirésias é também porque ele revelou um segredo seu, a capacidade da mulher de ter tanto e mais prazer que o homem no sexo. Aqui é bom lembrar que Ovídio reescreve o mito com o estilete da galhofa. Na verdade, a sua ironia é dirigida a Augusto, autor de leis punindo o adultério, mas, ele mesmo um adúltero contumaz. A identificação de Augusto com Júpiter autoriza uma leitura política da fábula e apresenta o desacordo de parcela significativa do público com política repressiva do Imperador.

O segundo mito em questão é o de Hermafrodito (*Met.* IV, 285-388, tradução em anexo). O mito de Hermafrodito nas *Metamorfoses* é o último de uma série de relatos narrados pelas filhas de Míneas que, enquanto fiam, tecem narrativas e desafiam a divindade de Baco até serem transformadas em morcegos. Narrativa em *mis-en-abîme*, a voz feminina que a enuncia é também a voz de uma rebelada contra o deus. Elas são devotas de Minerva e aos seus trabalhos se dedicam, enquanto a orgia báquica corre solta lá fora. Para passar o tempo, elas contam histórias, todas de amores infelizes. A primeira é a história de Píramo e Tisbe, um amor proibido pela família da moça, e vivido às escondidas e que termina mal com a morte dos dois amantes; o segundo bloco de histórias são o adultério de Vênus e Marte e os amores infelizes do Sol. Por último, a história da ninfa Sálmac e Hermafrodito.

Referindo-se Alcítoe, uma das filhas de Míneas, à má fama da fonte da ninfa Sálmac, cuja água “enerva e amolece os membros”, narra a história de Hermafrodito, filho de Mercúrio e de Vênus, que, adolescente belo e ambíguo, um dia resolve sair por aí mundo afora até chegar à citada fonte. Lá ele é assediado pela ninfa que diante de sua negativa termina por estuprá-lo, rogando aos deuses dele nunca separar-se, no que é prontamente atendida. A ele, agora transformado enfim num ser de natureza dupla e dúbia, como já indiciado no seu nome próprio, só resta lançar uma maldição sobre a fonte e

sobre aqueles que nela mergulharem: a de também perderem o vigor masculino.

Esse mito subverte a ordem dos valores implicados na definição das categorias de gênero: aqui é o ser de sexo masculino que encarna a passividade e o de sexo feminino a atividade. A ninfa toma a iniciativa da conquista amorosa. Rejeitada, ela espreita o jovem indiferente a ela. Quando ele se despe, ela cai sobre ele. Hermafrodito é um *puer delicatus*, um Narciso, efebo imaturo e instável, imerso no amor de si mesmo. No caso de Hermafrodito o paradoxo maior é o fato de ele ter os dois sexos e de ser, ao mesmo tempo, um assexuado, impotente. As metamorfoses estão cheias de histórias de rapto seguido de estupro, mas é sempre o macho o agressor e a fêmea a vítima. A história de Sálmac e Hermafrodito rompe o esquema, embora mantendo a lógica. O ser agredido sofre um rebaixamento na escala social, principalmente se ele for um homem livre, a qual não era permitido sofrer o papel passivo nas relações sexuais, pois isto não correspondia ao seu status social. Mesmo às mulheres, quando o agressor era um deus, este acabava sempre promovendo alguma reparação para que o equilíbrio fosse restabelecido, como vai acontecer no caso emblemático da ninfa Cênis que, violada por Netuno, é transformada por ele em Ceneu, guerreiro invulnerável. Tratarei deste mito mais adiante.

Passemos, antes, à história de Ífis (Met. IX, 666-797). Trata-se do único caso de homossexualidade feminina, ainda que, considerando que só uma das amantes estava a par da situação sob essa perspectiva. O mito de Ífis é o último relato do Livro IX e está em paralelo com a história anterior de Bíblis que desenvolveu um amor incestuoso pelo irmão Cauno. Trata-se, enfim, de duas histórias em que se verifica a presença do Mesmo na origem da paixão amorosa (FABRE-SERRIS, 1995, p. 203). Ovídio começa a contar a história de Ífis, chamando atenção para a condição social de homem livre, mas plebeu do pai, Ligdo, que se dirige à esposa grávida, instruindo-a para que, caso tenha uma menina, a sacrifique, porque considera caro demais criar uma filha. A mãe, Teletusa, ao ter a criança, verifica tratar-se de uma menina e aconselhada pela deusa Ísis a cria como um menino, sem a ciência do pai. Este dá-lhe o nome de Ífis, indiferentemente aplicado a ambos os sexos, e

quando ela/ele completa treze anos a/o promete em casamento a lante, menina com quem ela já mantém uma relação de camaradagem, pois são colegas de escola. Daí pro amor foi um passo e a paixão era recíproca, com o agravante para Ífis que sabia da impossibilidade daquele afeto, pois a sua identidade social não correspondia à sua identidade sexual, ou seja, o seu gênero estava em desacordo com o seu sexo. Ela chega a considerar a sua situação pior que a de Pasífae. Esta, ao menos, amava um touro, um macho, e por isso, tinha chance de realizar o seu desejo, travestindo-se de vaca. A intervenção de Ísis salvará Ífis, transformando-a em homem e a história que poderia ser mais um daqueles exemplos de destinos trágicos termina com final feliz, através de uma ação reparadora. A ação divina reafirma o interdito, mas ao mesmo tempo libera o indivíduo para alimentar a realização de um desejo no nível do imaginário.

De um modo geral, a metamorfose não retira do ser metamorfoseado a memória e a consciência de seu ser anterior, o que me leva a supor que o leitor das *Metamorfoses* compreende que Ífis, mesmo mudada em homem, guarda ainda algo da ambigüidade de sua natureza de ser travestido. Mas isto não é posto em questão pelo poeta que parece mais interessado em dotar o seu relato de um grau de verossimilhança, através da profusão de detalhes mostrando a força dos cultos orientais que naquele momento estavam difundidos por toda Roma. Sobre esse mundo feminino em convulsão paira a sombra de Augusto, com seu ímpeto de restauração dos antigos cultos e costumes dos romanos.

Passo então ao quarto e último relato, o de Ceneu (Met. XII, 146-207; 459-535). O caso é contado por Nestor no intervalo de um combate do qual saíra vitorioso Aquiles sobre Cisne, guerreiro invulnerável. Contrapondo-o a este, Nestor, herói vetusto, ancião longevo, apresenta Ceneu, que nascera mulher. Chamava-se Cênis, era uma virgem da Tessália, e fora violada por Netuno. Este para reparar o estupro, se oferece para atender o desejo que ela manifestar. Ela então solicita ser transformada em homem, para não mais ser vítima de estupro. Netuno a atende e a transforma em Ceneu, guerreiro invulnerável. No segundo segmento, vemos Ceneu participando da batalha entre os Lápidas e os Centauros, e nenhuma arma pode feri-lo. Então os seus

rivais tentam sufocá-lo com troncos e rochedos. Não podendo respirar, ele é transformado em pássaro e escapa assim de ser asfixiado, tal como Cisne.

Aqui devemos primeiramente atentar para o contexto épico da narrativa. O gênero épico é o modo por excelência do discurso oficial e masculino. A narrativa também em *mis-en-abyme* reflete e põe em questão os valores da narrativa interrompida. Aquiles vem de vencer Cisne no campo de batalha, é ele também quem insiste para que Nestor conte a história de Ceneu. E, não é sem ironia que Nestor informa que Ceneu, antes de ser um guerreiro invulnerável como Cisne, *femina natus erat*, o que faz imediatamente pensar em Aquiles que, para não ser convocado para guerra de Tróia, foi travestido de mulher e vivia entre meninas. Como Aquiles, Ceneu era um guerreiro Tessálio e se Aquiles teve como preceptor um centauro, foi por centauros que Ceneu foi quase morto. Essa natureza dupla dos centauros também aponta para a constituição híbrida de Ceneu. Outro ponto a assinalar na transformação de Cênis em Ceneu é que se trata de uma reparação e que ela não foi imposta, mas solicitada.

*“Magnum” Caenis ait, “facit haec iniuria uotum,
Tale pati iam posse nihil; da femina ne sim,
Omnia praestiteris”.*

Cênis diz: esta afronta torna grande o voto.
Jamais eu sofra nada igual; não ser mulher,
Concede-me, isso é tudo.

Transformar-se em homem era o único jeito de não estar mais sujeita ao desejo tirânico do macho. Ao rebaixamento que representava a violação da virgindade corresponde o acréscimo da invulnerabilidade corporal do guerreiro, esse *plus* de masculinidade que será um traço de diferença com os demais homens, e que acentua o seu hibridismo.

Fazendo uma breve comparação entre os quatro relatos, primeiramente notamos que se trata de relatos de ritos de passagem para a idade adulta. O mito de Tirésias não é tão explorado pelo poeta sob esse aspecto, mas a simples descrição das suas transformações já é suficiente para chamar a atenção sobre o que no mito de Hermafrodito está bem desenvolvido: a identidade sexual/social do adolescente masculino em confronto com valores

da virilidade e a instabilidade da experiência entre os sexos. Na história de Tirésias fala-se de gozo, de quem goza mais, se o homem ou se a mulher. Em Hermafrodito, a união dos sexos, ao contrário, provoca a impotência, o rebaixamento. Hermafrodito está longe de se assemelhar aos andróginos de que fala Aristófanes no Banquete de Platão. Aqueles eram seres desejantes, Hermafrodito não, é um ressentido, nada deseja mais, a não ser que outros que entrarem naquela fonte saiam dela no mesmo estado em que ele saiu.

Por outro lado, temos o mito de Ifis e de Cênis. Ambas na origem mulheres que se tornaram homens, Ifis por que, travestida de homem, amava uma mulher; e Cênis por ter sido violentada por Netuno. A história de Ifis tem final feliz, a de Cênis/Ceneu nem tanto. Podemos comparar a transformação de Ifis com a de Tirésias, pelo fato de ambas não representarem grande desconforto. Eles foram transformados e pronto, para o próprio bem de Ifis e mesmo a Tirésias a transformação reversível foi algo que o distinguiu positivamente. Quanto a Hermafrodito e Cênis/Ceneu, a transformação foi maléfica por que pro primeiro resultou em impotência, pro segundo em invulnerabilidade, ou seja, excesso de masculinidade, desequilíbrio. A Ceneu não coube a honra de morrer em combate, numa bela morte, como Aquiles, quase tão invulnerável quanto ele. Ele acaba por perder a sua humanidade, ao ser transformado em pássaro. Referindo-se a Ceneu, Ovídio usa o substantivo *semimarem* (XII, 506), o mesmo que utilizou para se referir a Hermafrodito (Met. IV, 301), *semimari*. O *semimas* é um ser masculino cuja masculinidade foi rebaixada. Hermafrodito teve o seu status rebaixado por ter sido a vítima e o não o autor de um estupro e Ceneu, agora homem, teria comprado a sua masculinidade ao preço de um estupro.

Ao homem adulto livre só cabe o papel social ativo, o seu corpo é inviolável, ele pode ter tantas quantas parceiras ou parceiros queira, desde que se mantenha numa atitude ativa; quanto às mulheres, a confiar no que relatam os mitos ovidianos, não viviam no melhor dos mundos. Se pertencentes à classe dos patrícios viviam sob restrições severas; se pertencentes à classe dos escravos ou libertos estavam sempre sob a mira dos desejos tirânicos do macho. No entanto, é preciso pensar a sociedade, qualquer que ela seja, como um construto onde as tensões entre os elementos

dísparos que a compõem tendem para o equilíbrio, ainda que esse equilíbrio se baseie na dominação de um sobre o outro; porém, jamais se dando a eliminação de um pelo outro. Daí que possamos também pensar no reverso da questão: nas inúmeras possibilidades de gozo que a sociedade romana da época de Ovídio proporcionava aos seus homens e mulheres, despidas as vestes de cidadão, isto é, para além das determinações sociais de cada gênero.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1991. v 2.

BRISSON, Luc. *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structural*. Leiden, Brill, 1976.

DUPONT, F. et ÉLOI, Thierry. *L'érotisme masculine dans la Rome antique*. Paris, Belin, 2001.

FABRE-SERRIS, Jacqueline. *Mythe et poésie dans Les Métamorfoses d'Ovide: fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*. Paris, Klincksieck, 1995.

Ovide. *Les Métamorfoses*. Texte établi par Georges Lafaye, emendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris, Belles Lettres, 2009.

ANEXO

Metamorfoses IV, 285-388

Por que é infame e por que com ondas pouco fortes
Sálmace enerva e os membros que toca amolece,
sabei; famosa é a força oculta desta fonte.

O filho de Mercúrio e diva Citereia,
as Náiades nutriram nas grutas do Ida;
na sua face os traços da mãe e do pai
se podem ver; também tomou o nome deles.

Quando fez quinze anos, deixou os paternos
montes e o Ida que o nutrira e vagueou,
exultante, através de lugares e rios
ignotos; o desejo atenuando a fadiga.

Foi às cidades lícias e aos Cários, vizinhos
da Lícia. Ali vê um lago de águas claras
até o fundo. Lá não há canas palustres,
juncos pontiagudos, ou ulvas estéreis;
O lago é cristalino, porém, é cingido
por terreno vivaz e relva sempre verde.

Uma ninfa mora aí, mas não caça, nem o arco
dispara, nem disputa corrida e, das Náiades,
somente ela a veloz Diana desconhece.

Sabe-se que as irmãs sempre lhe advertiam:
“Sálmace, pega o dardo, ou a ornada alvaja,
e mistura teu ócio com a dura caça.”

Ela nem dardos pega, nem ornada alvaja,
nem ao ócio mistura uma dura caça;
mas ora banha os membros formosos na fonte,
e sempre arruma os cachos com pente Citóreo,
e consulta a água, onde olha o que lhe convém;
Agora, com o corpo envolto em véu translúcido,

se estende em tenras relvas ou tenras folhagens.
Ou colhe flores. Quando ao acaso as colhia
viu, então, o rapaz, e ao vê-lo, o desejou.
Mas não se aproximou, embora desejasse,
antes de se arrumar, de examinar a veste,
compor sua expressão e parecer formosa.
Então, falou assim: “Rapaz, digno de ser
tido por deus, ou se és deus, podes ser Cupido;
se és mortal, felizes os que te geraram,
feliz é teu irmão, e afortunadas são
tua irmã e a nutriz que te deu de mamar.
Mas muito mais feliz que todos a que a ti
foi prometida, se a julgares digna esposa.
Se tens alguma, seja furtivo o meu gozo;
se não, seja eu; vamos ao leito nupcial.”
Ela calou-se. O rosto do rapaz corou;
pois não conhece amor. O rubor lhe convinha.
Esta é a cor do fruto de árvore ao sol,
ou do tinto marfim, ou da lua brilhando,
quando os bronzes ressoam em vão nos eclipses.
A ninfa pede sem fim pelo menos beijos
de irmã, e abraça o seu pescoço de marfim:
“Me deixa”, diz, “ou fujo e deixo a ti e a fonte?”
Sálmace teme e diz: “te deixo livre o espaço,
estrangeiro, e simula dar um passo atrás;
então volvendo o olhar, oculta em selva espessa,
espia, de joelho, agachada. Mas ele,
achando-se invisível na relva vazia,
anda de um lado a outro e, brincando na água,
molha a sola dos pés, da ponta ao calcanhar.
Sem demora, atraído pelas águas tépidas,
do delicado corpo as leves vestes tira.
Então, atônita, deseja a forma nua,

Sálmace com ardor. E os olhos dela abrasam-se
qual quando Febo, em clara órbita brilhando,
é refletido numa imagem de um espelho.
Mal suporta a espera e mal contém o gozo,
já deseja abraçar, e à loucura se entrega.
Ele bate o corpo com a palma das mãos,
ágil, salta no lago, move um braço e outro,
e n'água cristalina transluz qual estátua
ebúrnea ou lírio branco envolto em claro vidro.
“Venci e és meu!” exclama a Náíade e, com toda
a veste longe lançada, arroja-se na água,
e agarra o resistente e, em luta beijos rouba-lhe,
subjuga-o com as mãos e o peito acaricia-lhe,
e agora por um lado e outro cerca o jovem.
Enfim, mesmo lutando para escapar dela,
ela o agarra, qual serpente que ave régia
no alto sustém; pendente ela a cabeça e os pés
da ave enlaça e a cauda enrola em largas asas;
ou como a hera que se enrola em grossos troncos;
e como o polvo o inimigo em mar profundo
prende, lançando em toda parte os seus tentáculos.
Resiste o Atlantiáde e à Ninfa os prazeres
nega. Ela o oprime e unida, corpo a corpo,
tal como estava, diz: “mesmo que lutes, ímprobo,
tu não me escaparás. Assim, ordenai, deuses,
que ele jamais separe de mim e eu dele”.
Os deuses anuíram. E os corpos mistos de ambos
se uniram e chegaram a ter aparência
de uno. Assim como em casca se enxertam dois ramos,
com o tempo eles crescem juntos num só galho;
assim, quando seus membros num abraço forte
se uniram, não são dois, mas uma forma dúplex,
nem rapaz, nem mulher, e que a nenhum parece.

Logo que viu que as águas claras, onde entrou
homem, o converteram em meio-varão
de fêmeos membros, ergue as mãos Hermafrodito,
já sem voz viril diz: “ Dai dons a vosso filho,
ó pai e mãe, pois eu levo o nome de ambos:
Quem quer que nessa fonte entre homem saia
semi-varão e logo, ao tocá-la, efemine-se”.
Comovidos os pais pelo filho biforme,
misturaram à fonte incestuoso filtro.

AS EFÍGIES FEMININAS EM CATACUMBAS ROMANAS: UMA ANÁLISE DA FIGURAÇÃO PALEOCRISTÃ¹

Silvia M. A. Siqueira

A imagem como evidência histórica

Constitui-se um desafio considerável analisar o masculino e o feminino na Antiguidade Clássica, categorias que tem impulsionado relevantes debates e análises nos últimos anos, especialmente desde a inauguração dos Estudos de Gênero e da História das Mulheres. Há várias questões pertinentes em especial em relação ao próprio repertório documental existente, a limitação tem sido perene. Temos em curso a busca de superar as restrições por meio da utilização de diferentes documentos e evidências além das literárias. Há uma diversificação significativa de testemunhos úteis para a análise histórica, por exemplo, lápides de sepulturas, inscrições públicas, diferentes documentos, tais como acordos de divórcio, as cartas pessoais, registros fiscais, encantamentos mágicos, imagens em diferentes suportes (pintura, escultura) etc. Todos eles tem muito auxiliado na elaboração de determinados relatos históricos que possibilitam a compreensão da ação de homens e mulheres em seu respectivo contexto social e cultural.

A utilização de imagens como documentação na narrativa histórica, nos últimos anos, tem aumentado substancialmente, no caso dos estudos da antiguidade são particularmente relevantes, pois as fontes documentais são, muitas vezes, fragmentadas e lacunares. No caso das pesquisas sobre as figurações do gênero entendemos que diferente dos problemas inerentes aos textos literários, especialmente em relação à ação dos copistas responsáveis pelo registro das informações escritas, as representações imagéticas podem

¹ Com este termo, referimo-nos a arte figurativa produzida no espaço de tempo compreendido entre o final do século III até o VII século na Roma imperial. Mesmo utilizando uma palavra específica para denominar a produção artística de inspiração cristã, consideramos que ela reflete o tempo em que foi produzida, portanto, apresenta características típicas da arte produzida na Antiguidade Tardia.

apresentar, em certa medida, uma vulnerabilidade menor. Se considerarmos que algumas têm sua sobrevivência fortuita escapando mesmo que parcialmente da intervenção particular e pessoal do autor desse suporte documental, ou até mesmo, do aspecto intencional de preservação do testemunho. Não obstante, é necessário sempre destacar que mesmo se tratando de uma linguagem visual tem também suas limitações e podem ter significados polissêmicos e ambíguos. Assim sendo, é preciso atenção ao utilizar o testemunho imagético, já que na imensa rede de evidências as imagens ocupam um lugar determinado, lado a lado de textos literários.

As representações figurativas constituem um repertório passível de compartilhar diferentes experiências não-verbais, podem ampliar conduzindo a imaginação do passado. Há nelas uma força independente da tipologia da imagem: objeto de devoção, meio de persuasão ou informação, prazer. Elas dão testemunho de antigas formas de religião, de conhecimento, crença, etc.(...) “embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas” (BURKE, 2004, p.17).

Ao refletir sobre as raízes culturais da imagem de culto cristã, Ginzburg (2001, p.104-121) mostra como a dimensão exterior da imagem, objeto de culto, oferece para aquele que vê um equivalente visual de frases nominais. A partir da observação da figura representada pode-se chegar a determinados trechos da bíblia. Temos então uma relação entre imagem e texto, no caso, a utilização de imagens torna-se uma inovação, especialmente no uso nas cerimônias religiosas cristãs. Segundo ele, as imagens são sempre afirmativas seja representando objetos existentes, inexistentes, ou nenhum objeto, “as imagens são o que são” (Id., lb.,p.138), e podem conduzir de modo subliminar a inúmeras mensagens e significados. Uma simples representação de um objeto por meio da pintura, da estampa, do retrato etc., pode conter em si inúmeros significados que tanto podem “estar no campo do concreto, quando se manifesta por meio de suportes físicos palpáveis e visíveis, ou no campo do abstrato, por meio das *imagens mentais dos indivíduos*” (RODRIGUES, 2007, p.68). É sabido que a linguagem visual há muito na história humana,

proporciona a personificação de conceitos abstratos representados de forma idealizada por meio de personagens.

Assim sendo, a relação existente entre o testemunho visual e o documento textual é tênue, uma figura pode representar o que não está nas palavras. Desta feita, cada vez mais estudiosos utilizam as imagens como evidência histórica do passado, como um suplemento e suporte das informações contidas nos documentos, já que elas são capazes de ilustrar e iluminar as informações e inquietações não explícitas e claras. Por meio da imagem é possível analisar as representações acerca de determinado grupo ou determinada sociedade, as figuras transmitem mensagens específicas através de personagens bem definidas e produzidas por determinado artesão, artista em local e época.

A iconografia tem se ocupado da difícil tarefa de interpretar detalhadamente as diferentes imagens produzidas pela pintura, pela escultura e por outras artes plásticas. Independente do suporte em que se encontram, as imagens proporcionam uma narrativa icônica. Desta feita, para chegar-se ao significado de uma figura é preciso considerar todas as articulações de seus elementos, inclusive o próprio significado assumido no ato de olhar, o sentido em suas relações, particularmente o distanciamento que separa os personagens, seus gestos, seus comportamentos e posições (FRONTISI-DUCROUX, 2003, 238). Além disso, é necessário contextualizar a figuração nos múltiplos aspectos da qual é parte, desde as convenções artísticas, os interesses do artista, do patrocinador original ou do cliente, e a pretendida função da imagem, etc. (BURKE, 2004).

Os estudos sobre as mulheres há muito acrescentaram ao seu arsenal documental a utilização das imagens. Homens e mulheres, masculino e feminino são representados em seus túmulos e lápides, nos registros, dedicatórias e inscrições, é possível perceber as práticas sociais, culturais e religiosas. Quando se trata de mulheres é relevante considerar, “a avalanche de imagens” desde a pré-história (PERROT, 2007, p.24) por meio de diferentes descrições são objetos de representação. Entretanto, assim como nos discursos, no caso das imagens o que temos de maneira predominante é o olhar masculino sobre o feminino, vale sempre considerar que “o olhar não é

simples e a relação entre a condição das mulheres e a imagem da mulher é menos ainda” (VEYNE, 2003, p.119).

Pretende-se aqui compreender as diferentes maneiras pelas quais se constrói, a partir das figurações femininas presentes em algumas catacumbas cristãs, na cidade de Roma, um discurso sobre a vida e a morte com suas tensões religiosas e de gênero.

Contextualizando os monumentos funerários

A criação de lugares subterrâneos adaptados ao uso funerário foi uma prática bastante difusa em várias civilizações do mundo antigo, por exemplo, etruscos, sabinos, gregos, egípcios e os próprios romanos. Esses locais receberam o nome de hipogeus. No caso específico de Roma, o hábito de inumar difundiu-se desde a República e, também durante o Império. No subúrbio de Roma, as sepulturas mais antigas datam do séc. II e III, algumas são bastante simples e, outras mais sofisticadas geralmente rebocadas e revestidas com afrescos (NICOLAI, 2000, p.301-2).

Os judeus e os cristãos residentes em Roma enterraram seus mortos e denominaram o local como *catacumba* (deriva do grego *Katá* embaixo, abaixo e *Kumbes*: cavidade, profundidade), além de ser o lugar das sepulturas fizeram dali ponto de encontros, celebrações litúrgicas como os funerais, os aniversários dos mártires e dos defuntos e peregrinações. Decoraram as paredes e deixaram várias mensagens sobre a vida e a morte. É na segunda metade do século III que ocorreu um maior incremento visual das catacumbas cristãs em Roma, foram construídas tumbas monumentais, cubículos e espaços ricamente decorados com afrescos, enriquecidos com elegantes detalhes arquitetônicos entalhados. No decorrer do século IV houve um desenvolvimento significativo dos novos espaços e das novas instalações em ambientes subterrâneos (Id., Ibid.).

A arte figurativa presente nas paredes das catacumbas é bastante significativa, deixa evidente que as primeiras expressões artísticas cristãs, têm sua linguagem imagética caracterizada pela apropriação dos principais elementos da arte helenística romana. Os detalhes são muito significativos

especialmente relativos ao período paleocristão quando são registrados os signos que transmitiam conceitos complexos e narrações articuladas, por exemplo, os sinais marinhos: âncoras, peixes, faróis e barcos que indicavam a *navigatio vitae* cristã. Os pássaros, hortas, flores, motivos bucólicos ilustrando uma certa festividade da passagem da vida para morte. A decoração festiva ainda é totalmente impregnada pela atmosfera e os lares dos Elíseos clássicos, apenas alguns pequenos detalhes, como no caso os gestos solenes e, uma certa aura apocalíptica remetendo ao vocabulário cristão. Há também um pouco do Jardim do Éden judaico, enfim um pouco do pensamento do ambiente múltiplo e religioso (BISCONTI, MAZZEI, 2009). Podemos entender o sepulcro como primeiro passo para a entrada no além-túmulo, das muitas imagens desse repertório iconográfico alguns temas mitológicos passarão a fazer parte, especialmente as narrativas cujo tema tem um envolvimento com os inferos, é o caso do mito de Alceste e Admeto, símbolo do amor conjugal e do sacrifício da esposa em favor do esposo conforme a figura abaixo:



A imagem ao lado permite a percepção de que o modo como é feita a ilustração do local permite o envio de várias mensagens. Por meio da linguagem figurativa os argumentos mitológicos e bucólicos, indicam a presença da cultura helenística romana, assim como, uma mensagem aos esposos: o sacrifício desinteressado, em especial a esposa devotada.

(MANCINELLI, 1996. p.38)

Assim o ambiente sepulcral apresenta não apenas uma fusão entre diferentes abordagens artísticas, mas também uma configuração semântica sofisticada. A presença sutil de elementos de antigas tradições voltadas para novas exigências espirituais pregadas pela mensagem cristã. O significado iconográfico conduz a uma espécie de doutrinação, a imagem em si agindo

como um lembrete e um reforço da mensagem falada, não se constituindo em uma única fonte de informação (BURKE, 2004).

As catacumbas são constituídas por ambientes amplos com galerias em série com possibilidade para a ampliação, evidenciando a utilização racional dos espaços. As tumbas são marcadas por certa uniformidade tipológica adotando quase que de modo generalizado a tumba de lóculo. Mais raros de serem encontrados, os sepulcros monumentais, ou espaços funerários exclusivos, como o caso dos cubículos, geralmente utilizados para abrigar vários membros de uma mesma família. Quanto às identificações as epígrafes funerárias registram, em geral, apenas o nome do defunto, raramente acompanhado pela alcunha da pessoa que dedicou o monumento. De modo geral há a intenção de paz (BISCONTI, 2000, p.311). São vários cubículos, as pinturas são ecléticas com figuras de animais, e pequenos monstros marinhos, guirlandas que ilustram um cenário idílico e bucólico de possível inspiração virgiliana que dialoga com motivos arquitetônicos oriundos da moldura clássica acrescentando composições do Antigo e do Novo Testamento.

A propósito do desenvolvimento dos cemitérios hipogeus cristãos e o seu respectivo sistema decorativo, Nicolai (2000) destaca que inicialmente os sepulcros eram bastante modestos, com o passar do tempo são acrescentados alguns expedientes decorativos caracterizando individualmente as câmaras sepulcrais. São utilizadas decorações e afrescos oriundos da tradição pictórica romana, na forma de personificações dos animais, que gradativamente tornam-se cada vez menores, configurando apenas os detalhes minúsculos do cenário. As guirlandas, monstros marinhos, ou imagens simbólicas passam a ser ladeadas pelo aumento imagens do repertório mítico como o pastor, uma pessoa em posição de oração, o filósofo, o pescador. Esses ícones passarão a ser relacionados às narrativas bíblicas. Assim há um aumento significativo da decoração do ambientes de cenas bíblicas de proporção bem maior do que a figuração clássica.

As imagens presentes nas catacumbas ilustram um contexto em que a devoção cristã emprestava das ilustrações de natureza idílica uma combinação entre paisagens e o ambiente sagrado (VEYNE, 2003, p.123), tornando aquele

local um lugar, uma espécie de santuário onde reina a atmosfera equilibrada de paz após a morte.

Efígies: Representação (em vulto) de uma pessoa ou coisa personificada.

Todas essas questões conduzem a utilização imagética como forma de doutrinação, a pintura das catacumbas é produto do seu tempo com todas as características pertencentes a forma da antiguidade tardia que mantém uma continuidade com a cultura figurativa do período helenístico com um retorno periódico e contínuo às elaborações da arte greco-romana. Estudos concluíram que entre os documentos da pintura funerária paleocristã, elaboradas no século III, em alguns casos, está presente o retrato privado, ou seja, a efígie do defunto colocada sobre a tumba (CARRA, 2000), temos então o simbolismo, a imagem ou o retrato que pode personificar uma pessoa.

O repertório imagético objeto dessa reflexão é constituído por imagens consideradas as efígies das mulheres depositadas em algumas catacumbas da cidade de Roma. É bastante instigante uma reflexão sobre a atitude registrar a própria imagem do ocupante do cubículo. O retrato é uma forma simbólica interessante, o modo como é apresentada a pessoa com destaque para a postura, os gestos, as roupas, os acessórios e os próprios objetos representados ao redor da efígie são permeadas por uma forte mensagem. A perspectiva em que a imagem é registrada com maior ou menor distância para ser vista, com enfoque respeitoso, preocupado, triste, compõem uma narrativa visual bastante forte em relação a vida e a morte.

São algumas imagens tipificadas e elaboradas com características típicas da iconografia feminina do último quartel do III século e, outras do período constantiniano que estão próximas de um conjunto de retratos do IV século. Temos aqui uma preocupação em torno da tentativa de compreender o significado dessas pinturas. São ilustrações parietais que decoram quartos e pequenas salas de cemitérios, depósito de corpos sem vida, algumas imagens são muito pequenas, outras maiores, mas nenhuma tem uma dimensão gigantesca. O local podia ser visitado por homens e mulheres, de modo geral

em celebrações fúnebres, cultos e rituais cristãos. Desse modo, é justo considerar que as figuras ali presentes transmitem mensagens relativas aqueles que já morreram, mas também aos visitantes que ainda fazem parte do mundo dos vivos.

Olhando as mulheres

Das efígies selecionadas para a presente análise, procuramos particularidades que possam nos conduzir a presença e quiçá a devoção representada nas figuras. Nas catacumbas em Roma dos santos Pedro e Marcelino, encontramos um detalhe de afresco com a mulher em posição de oração, e na catacumba de Domitilla no arcosólio de *Ianuaris*, há outro detalhe também com uma orante (CARRA, 2000, p.317). Ambas imagens são frontais colocadas objetivamente diante dos olhos do espectador. Ver de frente pode quebrar o caráter impessoal e distante da imagem é possível estabelecer uma relação de olhares entre o personagem pintado e o destinatário da imagem. Ambas as efígies parecem um vulto, os olhos voltados para os lados e o semblante protegido pelo uso do véu. Mesmo que ambas estejam em posição frontal e os braços abertos os olhares desviados indicam também certa impessoalidade em relação aqueles que olham para elas.



(CARRA, 2000,p.316)

Detalhe:



A figura encontrada no Cemitério Maior registrada no arcosólio, representando a mulher orando ao lado de dois pastores com cena de ordenha, é bastante sugestiva. A figura do bom pastor foi muito utilizada na iconografia paleocristã, simbolicamente o pastor está relacionado a figura de Cristo. Quando porta sobre os ombros o cordeiro, pode significar que carrega

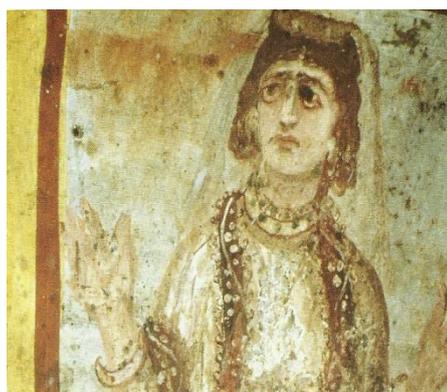
a alma que salvou. Aqui podemos elaborar a ilustração do que anteriormente foi assinalado como imagem arcaica que passou a ser utilizada para transmitir a mensagem cristã. A figura do pastor utilizada há muito na figuração arte grega arcaica (como a famosa imagem da escola ática do séc. VI a.C.), e depois aos poucos passou a ser utilizada também na arte romana. Trata-se da representação do *Moscophoros*: o pastor que traz sobre os ombros um novilho, tem no rosto um sorriso harmônico que expressa perfeito equilíbrio entre o rosto, a boca e os olhos arredondados, o olhar direto e frontal para o espectador. Ele foi considerado a representação da *philantropia*, o amor desinteressado em relação ao ser humano, além de ser considerado o símbolo de um além-túmulo como um local de serenidade e paz. Nas representações cristãs o bezerro é substituído por um cordeiro, símbolo do rebanho, dos fiéis e também a própria figura de Cristo como sacrifício oferecido para a salvação do mundo.

Assim a figura em destaque aparece em uma seqüência de cenas, uma onde o pastor ordenha a ovelha, seguida pela outra onde ele a carrega sobre os ombros, conforme representação comum em outras imagens tumulares. Temos também a destacar a figura feminina com os braços abertos e as mãos estendidas em forma de oração. A imagem tenta dar uma seqüência dinâmica na narrativa com certa continuidade. A imagem feminina com as mãos elevadas pode ser interpretada como uma atitude de oração e a necessidade de vínculo contínuo tanto na vida mundana quanto naquela que pode ser obtida por meio da salvação, a vida eterna. Significante também é a própria vestimenta com túnica simples, o véu, os pés descalços aliando humildade e simplicidade. A decoração do fundo é aquela do jardim paradisíaco com o aspecto bucólico.

As plantas representam um jardim, a ordenha acontecendo em um pequeno santuário moldado a partir do ambiente campestre, com a forte presença do pastor, usando uma túnica diminuta, em duas imagens distintas e seqüenciais. Mais na lateral é possível ver o animal em posição de descanso. Toda a representação dessa moldura pode levar-nos a interpretar o ambiente envolto à prática do sacrifício, ou melhor, um ambiente sacrificial. A imagem como está representada indicando uma ação e o movimento seqüencial nos

conduz também para um ambiente sossegado, uma espécie de templo ocupado pelo pastor e sua ovelha, destacando no ambiente a oração e o sacrifício.

Várias discussões foram elaboradas em relação a questão das figuras apresentadas com os braços e mãos abertos, especialmente porque cada vez mais historiadores concordam que o gesto é semelhante as representações romanas da *pietas*². Assim destacando a santidade e a salvação pois graças ao Cristo o homem foi reabilitado após o pecado original, por meio do batismo, do martírio, da cura espiritual e física, conforme o próprio apóstolo Paulo deixou registrado “Quero, portanto, que os homens orem em todo lugar, erguendo mãos santas, sem ira, sem animosidade” (1Timóteo, 2-8). Os braços abertos foram interpretados por Pais da Igreja como Tertuliano, Agostinho, Ambrósio significando a cruz. Mas também as mãos elevadas exprimem a tensão de todo ser humano, quando em estado de oração. Enfim, se considerarmos que a imagem deixa sua mensagem para quem a aprecia, temos então a mensagem forte no reforço da necessidade constante de oração que não termina na terra, mas continua após a morte. Enfim as posições das mãos são muito significativas, no sentido da receptividade de quem olha e os olhares também, de modo geral conduzem para uma representação da santidade, da pureza, de um mundo diferente e distante daquele pertencente ao espectador.



(MANCINELLI, 1996. P.91)

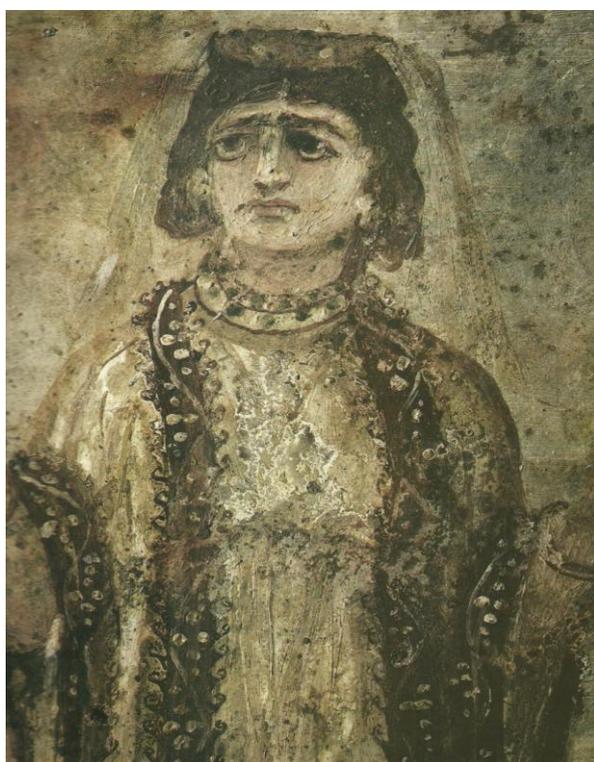
² O conceito tão caro à religião romana exprime de modo enfático a forte virtude primitiva que afirma que o homem deve cumprir seus deveres e obrigações em relação aos seus pais, seus filhos, da família, da *gens*, da estirpe. A *pietas* entendida como sentimento de amor, de respeito, de desvelo em relação a sua classe. Se exige tal comportamento em relação à família, do mesmo modo deve dirigir-se também aos defuntos, aos parentes, efetuando-se inúmeros atos culturais abrangendo também as *gentes* muito distantes. Pois todos os deuses romanos eram considerados parentes da pátria. E a devoção à eles também era considerada como expressão da *pietas*.

As pinturas belíssimas das mulheres orando que estão gravadas na Catacumba dos Jordanos são muito sugestivas. Mais uma vez temos a frontalidade da figura representada, com as mãos em detalhe. Os olhos um pouco elevados ou voltados para o lado, não demonstram a busca de uma cumplicidade de olhares entre ela e o espectador. A posição de oração como apresentada nas pinturas conduzem a idéia da *pietas*, além disso a posição dos braços abertos em oração também indicava simbolicamente a idéia de acolhimento, abraço e receptividade. As formas fisionômicas com grandes olhos acentuados, com sobrancelhas enrugadas e para o traço característico da boca parece conduzir para a percepção de que a própria defunta seria uma figura hierática, nobre com autoridade e respeitabilidade. Não temos aqui uma figura passiva, as vestimentas, os adornos, especialmente o véu diáfano, colocado sobre a cabeça e preso por uma espécie de tiara, destacam sua beleza majestosa. Enquanto que sua postura acrescida pela posição do olhar dirigido para o alto, ou para o lado faz com que produza na imagem certa mobilidade que é ao mesmo tempo conduzida para outro local. Parecendo até uma figura santificada que procura seu lugar

Apesar de a imagem frontal constituir uma tentativa de impessoalidade da representação figurada, quando comparamos esta pintura com as anteriores, as mulheres em oração destacam-se pela vestimenta rica e adornos sofisticados, seria a indicação de que no século IV, as mulheres pertencentes às classes mais abastadas estariam se convertendo ao cristianismo? Sabemos que algumas mulheres de relevante status social e econômico, matronas romanas, converteram-se ao cristianismo e atuaram como patrocinadoras de renomados clérigos com doações para as igrejas e aos pobres (SIQUEIRA, 2004, p.174).

Nas cartas escritas por Jerônimo é possível encontrar inúmeras mulheres, ricas e jovens herdeiras tais como Paula, Fabíola, Melânia Senior e Júnior, Marcela que investiram suas vidas, e suas fortunas nas causas cristãs, demonstrando companheirismo ao hospedar e acolher monges em suas casas, fundando monastérios, provendo fundos para as igrejas e suas obras de caridade. Além disso, homens cultos e distintos como, por exemplo, Jerônimo e Rufino de Aquiléia encontraram em seus caminhos essas mulheres tão cultas

quanto eles, que falavam o grego e o latim, algumas vezes com conhecimento também do hebraico e o aramaico. Pessoas que puderam viajar e peregrinar por inúmeras localidades, desenvolvendo relações sociais que deram subsídios para a disputa de idéias e teologias (Id.,Ibid.). As patronas de Jerônimo, Rufino e João Crisóstomo, respectivamente Paula, Marcela, Melânia sênior e Melânia júnior, e outras que não puderam aqui ser objeto de discussão, possibilitaram a seus mestres usufruírem de um determinado conforto para escrever seus numerosos tratados e cartas (CLARK, 1992, p.25), nas quais se preocuparam também em idealizar o feminino a partir da convivência com elas.



Inúmeros conselhos para as ricas mulheres em adotar a vida ascética. A renúncia englobava não apenas os prazeres físicos, comer e beber, mas também renunciar as riquezas, o luxo, exemplo esse que pode ser comprovado pelas palavras de Paula, mencionada por Jerônimo em seu elogio fúnebre:

“Tenho que enfeiar um rosto que, contra a vontade de Deus, tantas vezes pintei de vermelho, sombreado e pálido. Tenho que mortificar um corpo que se entregou a muitos deleites. O sorriso contínuo deve ser reparado com pranto contínuo; os tecidos finos e os vestidos de seda de luxo devem ser trocados pela aspereza do cilício. Eu que

antes procurei agradar o século e o meu marido, agora quero agradar a Cristo". (JERÔNIMO, Epist. 108,15).

Se as efígies possibilitam a visualização de ricas mulheres, temos ainda a considerar outra figura:



(CARRA, 2000, p.319).

A grande imagem de mulher orando com o véu, expressa com vivo senso contrastante, sentada no centro do arcosólio no cubículo da *Velatio* do cemitério de Priscila. A figura alude o momento da passagem e evoca para a forte expressividade para a alma da oradora. As pinturas demonstram por meio da construção dos rostos, da intensidade do olhar, do desenho da boca e os seus traços, implicitamente confirmados por duas cenas que ladeiam a figura principal, nas quais representam a mesma mulher, com os cabelos (arrumados) penteados, segundo a moda da iconografia feminina do período Severiano e pós-severiano. Temos a representação de diferentes fases da vida da mulher, primeiro como esposa ao lado do marido e filhos, depois como mãe com seu menino nos braços. Caracterizando o papel da mulher no interior da família com esposa e mãe devotada ao lar um ideal feminino, adequado também para a cristã.

De todas as imagens acima mencionadas é possível perceber um discurso imagético significativo. Nos primeiros anos do cristianismo aconselhava-se aos cristãos homens e mulheres sobriedade, modéstia no comportamento e na vestimenta. As mulheres, na maioria das vezes, estão representadas em

indumentária simples, na posição de oração com os braços abertos em sinal de recepção, a maioria vestida com um modelo básico da clássica túnica com mangas longas e uma pala que sobe para cobrir a cabeça. Todas as figuras femininas apresentam o uso do véu, sabemos do significado, para os cristãos desde as cartas paulinas³. As mulheres que participavam ativamente do culto cristão deviam se apresentar na solenidade com a cabeça coberta. Paulo lembrou com todas as letras a posição da mulher nesses cultos, e usando como justificativa a tradição bíblica, segundo a qual a mulher foi criada do homem, portanto, está a ele submissa. Tertuliano também se utiliza da epístola paulina:

Ás mulheres não é permitido falar em assembléia, nem ensinar, nem batizar, nenhuma obrigação masculina, nem mesmo reivindicar os ofícios sacerdotais deles. Para as moças virgens, é licito essas coisas do gênero? Nada disso é permitido às virgens. Qualquer que sejam as circunstâncias, elas são vinculadas às mesmas condições nas quais se encontram as mulheres e, conjuntamente, a elas estão sujeitas à sorte de dever viver na modéstia, como explicar então que, para as virgens, foi feita uma exceção sob um único ponto, permitindo a elas não usarem o véu, coisa que não é permitida a qualquer que seja outra mulher? (TERTULIANO, De virg. vel., IX, 1-4).

As efígies nos monumentos funerários, nosso objeto de análise, são registros com mensagens relativas à memória daquelas pessoas ali depositadas, mas também uma advertência e conselho para os visitantes do local. Mensagens iconográficas que expressam traduzem por meio de imagens pictóricas suas reflexões sobre o comportamento das mulheres cristãs. Para as autênticas discípulas de Cristo, deveria haver o comprometimento com a simplicidade e a modéstia, as mulheres estão sempre representadas em indumentária simples, em posição de oração com os braços abertos, vestidas com um modelo básico da clássica túnica com mangas longas e uma pala que sobe para cobrir a cabeça e os pés descalços que remete à humildade e o perene olhar devocional da piedade cristã.

Temos também a representação das figuras aristocráticas e nobres ricamente vestidas nos mostram um discurso elaborado por meio imagético das conversões de mulheres da elite romana. Ícones claros de figurações

³ O véu das mulheres - (1 Cor 11,1-12).

femininas permeadas por um senso de majestade e luxo, conduzindo para a interpretação hierática, como se fosse uma estátua de culto, uma visão de um cristianismo aristocrático um pouco distante da mensagem de pobreza e renúncia total as coisas mundanas.

A marca comum das mulheres ricas é que elas puderam, em certa medida escolher, seu próprio caminho, a despeito de todas as pressões sociais. Tiveram a possibilidade de usar seus bens para viagens turísticas à terra santa, estudar as escrituras, vivenciar sua espiritualidade. E as outras mulheres? Elas viveram em uma sociedade fortemente hierárquica com barreiras sociais que assomavam uma grande gama de problemas práticos que as impediam criar outras possibilidades pessoais (CLARK, 1994, p.103). Apesar de não se tratar da maioria das mulheres, um grupo expressivo delas provoca uma reavaliação e negociação em torno dos papéis femininos, evidenciando que as mulheres fizeram parte do intrincado processo de constituição da Igreja cristã a partir do século IV.

Diferentes mulheres pertencentes aos diversificado e plural mundo romano estão representadas nas paredes das catacumbas. Não podemos deixar de considerar que as imagens podem sim representar a feminilidade em si, mas elas também são utilizadas como metáforas para a representação da alma e do próprio sentimento religioso cristão, figuram a devoção em cores e aspectos vibrantes que convidam os espectadores a se enquadrarem na moldura da piedade cristã e desejarem o além túmulo.

Referências bibliográficas

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Publicada sob a direção da “Ecole Biblique de Jérusalem”. Edições paulinas: São Paulo, 1985.

BISCONTI, F. “Il messaggio delle immagini”. In: ENSOLI, S. e LARocca, E. (a cura). *Aurea Roma*. Dalla città pagana Allá città Cristiana. Roma: “L’Erma” di Bretschneider. 2000. pp.309-316.

_____. “Linguaggi figurativi: il riempiego delle immagini”. In: ENSOLI, S. e LAROCCA, E. (a cura). *Aurea Roma. Dalla città pagana Allá città Cristiana*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider. 2000. pp.368-372.

BISCONTI, F., MAZZEI, B. *Porte e scene di ingress nella cultura figurative della Tarda Antichità*. In: Portale delle ricerche internazionali: Euro-Mediterraneo, Vicino Oriente. Roma: Università delle Studi Roma tre, 2009.

Disponível em.:
http://host.uniroma3.it/laboratori/arteconservazione1/doc/Bisconti-Mazzei_%20testo.pdf. Acesso em 05 abr. 2010.

BURKE, P. *Testemunha ocular*. História e Imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CARRA, R. M. B. “Il ritratto nella pittura funerária paleocristiana”. In: ENSOLI, S. e LAROCCA, E. (a cura). *Aurea Roma. Dalla città pagana Allá città Cristiana*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider. 2000. pp.317-322.

CLARK, G. *Women in Late Antiquity - Pagan and Christian lifestyles*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

CLARK, E.A. *The Origenist Controversy - The cultural construction of an Early Christian debate*. Princepton/ New Jersey: Princepton Academic Press, 1992.

FRONTISI-DUCROUX, F. “Il sesso dello sguardo”. In: VEYNE, P. *I misteri del gineceo*. Traduzione di Barbara Gregori. Roma/Bari: editores Laterza, 2003. P.195-270.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JERONIMO. *Epistolario*. Edición biligüe traducción, introducciones y notas por Juan Bautista Valero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos - BAC- 1993. Vol. I e Vol. II.

MANCINELLI, F. (a cura). *Le Catacombe romane e l' origine del Cristianesimo*. Firenze: Scala, 1996.

NICOLAI, V. F. “Le catacombe Cristiane: origini e sviluppo”. In: ENSOLI, S. e LAROCCA, E. (a cura). *Aurea Roma. Dalla città pagana Allá città Cristiana*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider. 2000. pp.301-308.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M.S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

REBALDO, L. Fausta, Pietas e La Virgo Lactans. Migrazione di um motivo.

RODRIGUES, R. C. “Análise e tematização da imagem fotográfica”. In: *Ciência da Informação*. Ci. Inf. vol.36 no.3 Brasília set./dez. 2007. p.67-76.

SIQUEIRA, S. M. A. *A mulher na visão de Tertuliano, Jerônimo e Agostinho (séc. I-V d.C.)*. Tese de Doutorado apresentada á FCL-UNESP-ASSIS: Assis, 2004. p242.

TERTULIANO. *De virginibus velandis - La condizione femminile nelle prime comunità cristiane*. A cura di Pier Angelo Gramaglia (a cura). Roma: Borla, 1984.

VEYNE, P. *I misteri del gineceo*. Traduzione di Barbara Gregori. Roma/Bari: editores Laterza, 2003.

Sobre os autores

Carla Francalanci

Possui mestrado em Comunicação e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-doutorado pelo Boston College, USA. Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Antiga.

Fábio de Souza Lessa

Possui mestrado e doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Professor Associado de História Antiga do Instituto de História (IH) e do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ. É membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) / UFRJ e possui apoio financeiro do CNPq e da FAPERJ. É Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Tem experiência na área de História, com ênfase em Grécia Antiga.

Gilvan Ventura da Silva

É professor do Programa de Pós-Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, mestre em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutor em História pela Universidade de São Paulo, pesquisador do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir) e bolsista produtividade do CNPq.

Izabela Bocayuva

Possui mestrado e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É membro do PEC - Pólo de Estudos Clássicos do Estado do Rio de Janeiro, coordena o NOESIS - Laboratório de Estudos em Filosofia Antiga da UERJ (www.noesisfilosofia.com.br) e faz parte do projeto CAPES/COFECUB. Pertence ao Corpo Editorial da Revista Sofia (UFES), da Revista Anais de Filosofia Clássica (Laboratório OUSIA/UFRJ) e da Revista Ítaca (UFRJ). Tem experiência na área de Filosofia, sobretudo Filosofia Antiga.

Leni Ribeiro Leite

Possui graduação em Letras (Habilitação Português-Latim) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e especialização em Língua Latina pela mesma instituição. Possui mestrado e doutorado em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo, membro do corpo editorial da *Códex - Revista Discente de Estudos Clássicos* - e membro do corpo editorial da *Contexto* (UFES). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Clássicas. É membro do Laboratório de Estudos do Império Romano (Leir) e do Programa de Altos Estudos em Representações da Antiguidade (Proaera).

Raimundo Carvalho

Possui graduação e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua na área de Letras, com ênfase em poesia, crítica e tradução.

Silvia M. A. Siqueira

Possui mestrado e doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atualmente é professora adjunta da Universidade Estadual do Ceará. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga e Medieval, e seus trabalhos destacam as mulheres e os Estudos de Gênero no mundo romano.

Figurações do Masculino e do Feminino na Antiguidade

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Programa de Pós-Graduação em Letras

Programa de Pós-Graduação em História

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

ISBN 978-85-99345-15-3



9 788599 345153