



## AS CENAS DE POSÍDON E PÉLOPS ATRAVÉS DAS ÓTICAS DE FOUCAULT E DE BUTLER: *masculinização e performatividade de gênero*

Vander Gabriel Camargo

vandergabriel2008@hotmail.com

Mestrando em História (PPGH/UFRGS)

Bolsista de Mestrado da CAPES

Orientadora: Profa. Dra. Katia M. P. Pozzer (UFRGS)

Coorientador: Prof. Dr. Fábio Cerqueira Vergara (UFPEL)

**RESUMO:** Considerando a ocorrência de investigações sobre as cerâmicas áticas que tornaram temas relacionados às sexualidades desviantes da cis-heteronormatividade invisíveis, o presente texto propõe investigar as cenas do mito de Posídon e Pélops, o qual se constitui como um exemplo de homoerotismo masculino mítico, a partir da perspectiva do campo dos estudos de gênero. Mobilizando as teorias de Michel Foucault e de Judith Butler, são discutidos os possíveis significados das pinturas vasculares alusivas ao mito, suas relações com a pederastia ateniense e suas contribuições para o processo de masculinização dos corpos dos jovens aristocratas que compõe a formação para tornarem-se cidadãos em Atenas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cerâmicas Áticas; Dispositivo da Sexualidade; Performatividade de Gênero; Masculinidade.

**ABSTRACT:** Considering the occurrence of investigations on attic pottery that made themes related to sexualities deviant from cis-heteronormativity invisible, this text proposes to investigate the scenes of the myth of Poseidon and Pelops, which constitutes an example of mythical male homoeroticism, thought the perspective from the field of gender studies. Mobilizing the theories of Michel Foucault and of Judith Butler, are discussed the possible meanings of the vascular paintings alluding to the myth, their relations with

Athenian pederasty and their contributions to the process of masculinization of the bodies of young aristocrats which comprises the training to become citizens in Athens.

**KEYWORDS:** Attic Pottery; Device of Sexuality; Gender Performativity; Masculinity.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Um grupo de dezesseis cerâmicas de cultura ática produzidas entre os séculos VI A.E.C. e IV. A.E.C. apresentam pinturas em suas superfícies cuja iconografia está associada ao mito da paixão de Posídon por Pélops, um príncipe da Lídia. Entre elas, cinco representam o cortejo romântico entre as figuras, três delas são cenas nas quais o deus persegue o seu amante com finalidades eróticas e nas outras oito são identificados os presentes dados ao herói por Posídon após o seu retorno ao mundo mortal.

A identificação do tema das pinturas segue a metodologia do historiador da arte Erwin Panofsky (1991, p.50): na análise iconográfica, para reconhecer qual mito uma determinada imagem representa, é preciso verificar outras manifestações culturais do contexto do qual ela é proveniente, como a literatura e outras pinturas vasculares para o caso da Atenas antiga. Por exemplo, a cena retratada sobre o corpo da “ânfora de Cracow” pode ser constatada como uma representação do deus Posídon perseguindo o príncipe Pélops devido a alguns fatores: primeiro, em relação a como o pintor compõe a sua obra, é percebido um movimento de corrida a partir da observação das pernas flexionadas e dos pés que não tocam totalmente o chão, além de ambas as figuras avançarem para a mesma direção (**fig.1**). Em segundo lugar, ao seguir os cânones<sup>2</sup> das

---

<sup>1</sup> Esse artigo é uma adaptação de um ensaio elaborado como avaliação final da disciplina “Teoria e Metodologia: relações sociais de dominação e resistência” ministrada pela Profa. Dra. Clarice Gontarsky Speranza em 2022/2 no PPGH/UFRGS.

<sup>2</sup> Padrões de composição que são mobilizados por artistas para representar algum tema ou caráter da obra.

denominadas “cenas de perseguição”, o caráter erótico da cena é denunciado pelo paralelo observado entre a pintura citada com aquelas em que o próprio deus do desejo, Eros, aparece correndo atrás de figuras masculinas. Conforme a autora Christiane Sourvinou-Inwood, visto que as cenas possuem os mesmos esquemas iconográficos, interpreta-se que Posídon que persegue sob a inspiração de Eros, ou seja, manifestando o seu desejo pelo alvo da perseguição (1987, p. 132)<sup>3</sup>.



**Fig. 1:** Ânfora de Cracow; À maneira do pintor de Aquiles; Figuras Vermelhas; 475 - 425 A.E..C.; Cracow, Czartoryski Museum: 1451. Foto: © Stock Laboratory of the National Museum in Krakow.

Quanto ao reconhecimento da identidade das figuras na composição, a da divindade é facilmente constatada devido ao tridente que o mesmo carrega com a mão esquerda, índice iconográfico de Posídon. Porém, quanto a outra figura, a ausência de atributos dificulta a identificação de qual personagem se trata, em um primeiro momento, apenas nota-se que é um jovem devido a ausência de barba, marcador da idade das figuras masculinas nas cerâmicas atenienses. Para se reconhecer quem é a figura representada é necessário verificar outras fontes do seu contexto de produção: um poema de Píndaro praticamente contemporâneo à datação do vaso, a Olímpica I de 477 A.E.C., que narra

<sup>3</sup> Comparar com a cena da ânfora de Cracow com a ânfora localizada no Museu Britânico que apresenta o deus Eros perseguindo um jovem. BRITISH MUSEUM. *Neck-amphora. Collection*. Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1867-0508-1057](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1057)> Acesso em: 23 jun. 2023.

o episódio em que Posídon se apaixona por Pélops na ocasião de um banquete preparado aos deuses pelo rei mortal Tântalo. Nesse epinício, é narrado que Posídon rapta Pélops e o leva para o Olimpo, o que se adequa à composição da pintura, e auxilia a descobrir quem representa a figura jovem (PÍND., *Ol.* I, 25-45).

Em relação às cenas homoeróticas de Posídon, diversos pesquisadores dos séculos XIX e XX, apenas nomearam a figura de desejo como um “jovem”, não se aprofundando em estudos para averiguar que personagem é retratado nas pinturas (MASNER, 1892, p.53; DOVER, 1978, p.93). Ademais, nem mesmo o caráter erótico das representações é indicado em muitas das investigações e nos catálogos que se encontram essas imagens. Na plataforma *Beazley Archive Pottery Database*, a maioria das cenas que Posídon persegue uma figura feminina são indicadas como perseguições (*pursuing*)<sup>4</sup>, enquanto aquelas em que a divindade persegue um jovem não são denominadas desta maneira apesar de possuir o mesmo esquema imagético<sup>5</sup>.

No capítulo intitulado *Art in Context*, em tradução “Arte em Contexto”, Anne D’Alleva cita que, no campo dos estudos da História da Arte, a relação entre a concepção da obra e a orientação sexual passou apenas tardiamente a ser considerada, o que resultou em sexismo e homofobia por parte dos indivíduos envolvidos na interpretação de pinturas, como o caso da invisibilização acima citada (2005, p.73). Esse cenário da investigação das pesquisas da área de humanidades só passou a ser transformado com o surgimento dos estudos de gênero e das teorias *Queer* e LGBTQIAPN+ a partir do final do séc. XX. As investigações dessa perspectiva, conforme a autora, estão centrados na construção social de todas as identidades de gênero, levando em consideração como existe um

---

<sup>4</sup> Como na hidria 7154. University of Oxford. Vase Number 13974. *BAPD*. Disponível em: <<https://www.beazley.ox.ac.uk/record/1318D5B8-3AB6-456C-B3F9-6EA3C986F74D>> Acesso em: 23 jun. 2023.

<sup>5</sup> Vide a catalogação da Ânfora de Cracow. University of Oxford. Vase Number 13974. *BAPD*. Disponível em: <<https://www.beazley.ox.ac.uk/record/6A3A7230-6717-4606-9E91-4B3A49271B41>> Acesso em: 23 jun. 2023.

processo de convenção do que é considerado “normal”, a normatividade, que produz efeitos sobre como as pessoas devem se comportar em relação ao seu gênero (D’ALLEVA, p.70-71).

Entre as investigações que levam em conta a questão de gênero, destacam-se aquelas do filósofo Michel Foucault [1926-1984]. Conforme Judith Butler, nos estudos de Foucault, uma das questões centrais foi explorar como os regimes de discursos são inscritos nos corpos dos indivíduos, ou seja, que os significados e os atributos adquiridos pelos corpos são construídos culturalmente e, por isso, variáveis (1989, p.601). Uma das principais contribuições do autor para o campo dos estudos de gênero foi sua obra multi-volumes intitulada *História da Sexualidade*. Nessa produção, desenvolve-se a noção de que a sexualidade deve ser investigada como um construto social ao invés de biologicamente dada (D’ALLEVA, 2005, p.72). No segundo volume da obra, é apresentado um caso no qual se verifica essa argumentação, pois, o “homossexualismo” definido pela perspectiva ocidental contemporânea não encontra correspondente na Grécia, visto que “os gregos não opunham, como duas escolhas excludentes, como dois tipos de comportamento radicalmente diferentes, o amor ao seu próprio sexo ao amor pelo sexo oposto” (FOUCAULT, 1984, p.167).

Apesar das contribuições, a obra de Foucault é criticada por pesquisadores da Antiguidade grega e dos estudos de gênero. Entre os apontamentos, cita-se que apesar de sua argumentação parecer levar em conta as fontes iconográficas das cerâmicas antigas, elas não são citadas no corpo de seu texto e muito menos analisadas pelo autor (MEYER, 2018, p. 147). Já a filósofa Judith Butler, importante figura do campo dos estudos de gênero, aponta incoerências no que diz respeito a sua concepção de uma pré-existência do corpo em relação à linguagem, o que configura uma certa essencialização do mesmo (BUTLER, 1989, p.602). A ausência do exame dos vasos na argumentação desenvolvida na *História da Sexualidade* é observada como uma decorrência dessa

desconsideração da importância dos corpos na construção dos discursos por parte de Foucault, manifestando como a materialidade (dos corpos e da cultura material) tende a ser ignorada em favor de que suas teses baseadas em textos sejam confirmadas (MEYER, 2018, p.159).

Portanto, em relação à consideração das cerâmicas gregas como fontes para estudar o passado antigo, houve uma dupla invisibilização nos estudos referidos: primeiro, a invisibilização dos temas eróticos que fogem da norma cis-heterossexual, e segundo, a desconsideração desses documentos na investigação histórica. No entanto, devido ao fato de serem os documentos que chegaram em maior número ao presente provenientes da Grécia Antiga e por circularem em diversos espaços daquela sociedade, os vasos apresentam um grande potencial para a investigação dos discursos criados sobre o gênero e a determinação dos comportamentos sociais para a cultura que os produziu. Dessa forma, no presente texto, centrando a análise nas cerâmicas com representações imagéticas do mito da paixão de Posídon por Pélops, as fontes serão analisadas conforme as concepções de Foucault para compreender o papel das cerâmicas na elaboração e circulação de discursos sobre a sexualidade. Ao mesmo tempo leva-se em conta as concepções de Judith Butler sobre a materialização dos corpos para investigar como as pinturas vasculares na consolidação das normas comportamentais traduzidas nos diferentes gêneros construídos socialmente.

### MASCULINIZAÇÃO ATRAVÉS DAS PINTURAS VASCULARES NA ATENAS ANTIGA

As cenas de Posídon e Pélops podem ser classificadas em três categorias e acordo com a narrativa do mito: (1) cortejo, no qual o deus oferece presentes para o príncipe; (2) rapto, em que o mortal é perseguido;

(3) disputa de carros contra Enomau<sup>6</sup>. A estrutura do mito está intimamente associada à prática aristocrática institucionalizada na Atenas Clássica, a pederastia. Essa, que se caracteriza pela relação entre um homem mais velho, o *erastes* (amante), e um mais jovem, o *eromenos* (amado), tem o objetivo de preparar o cidadão em formação para o convívio social na *pólis*, iniciando-o nas mais diversas atividades consideradas masculinas, assim como no âmbito sexual. Sua estrutura ideal é, assim como o mito, dividida em três partes: (1) o momento de cortejo, referente às tentativas de conquista e estabelecimento de relacionamento; (2) o período de vínculo entre as duas partes, quando se instrui o menino; (3) e, por último, a “separação” entre ambos, quando o jovem já está preparado para a sociedade, tendo se tornado um homem e um cidadão.

As cenas de cortejo de Posídon e Pélops, como a da ânfora do pintor de Berlim (**fig.2**), são caracterizadas, em maioria, pela composição das duas figuras frente a frente, nas quais a divindade segura/oferece uma dádiva para o príncipe na intenção de conquistá-lo, nesse caso, um peixe, portanto vinculando-se ao primeiro momento da pederastia<sup>7</sup>. A segunda parte do período de vínculo pode ser associada às cenas de rapto de Pélops por Posídon, como é representado na ânfora do pintor de Aquiles (**fig.1**), visto que, no mito, o mortal é retirado do convívio da sociedade humana para viver recluso junto às divindades (PÍND., *Ol.* I, 25-45). O terceiro tipo de pinturas, nas quais os presentes dados por Posídon a Pélops são visíveis, está associado ao momento posterior àquele em que a divindade devolveu o príncipe ao mundo mortal e o presenteia com uma carruagem dourada puxada por cavalos alados para que o mesmo vença uma corrida de

<sup>6</sup> Conforme mencionado, em Píndaro, Pélops é levado ao Olimpo após ser raptado. Após indeterminado período, é devolvido ao mundo humano, quando se apaixona por Hipodâmia e trava uma corrida de bigas com o rei Enomau para poder se casar com a mesma, sendo vitorioso com o auxílio de Posídon (*Ol.* I).

<sup>7</sup> Sobre a pintura desse exemplar, é interessante citar que é interpretada como uma cena de Posídon com seu filho Teseu, mesmo não havendo signos que indiquem se tratar do herói. Isso, do mesmo modo, manifesta-se como uma invisibilização do tema erótico na obra. METROPOLITAN MUSEUM. Terracotta Nolan neck-amphora (jar). *THE MET*. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254184>> Acesso em 30 de jun. 2023.

cavalos (PÍND., *O.* 65-89), como aparece no cálice do pintor Hipocontista (fig. 3).



Fig. 2: Ânfora do pintor de Berlim; Figuras Vermelhas; 470-465 A.E.C.; Nova York, Metropolitan Museum: 41.16217. Foto: Domínio Público.

A trilogia das cenas, que vai desde o estabelecimento da relação até a desvinculação e a vitória de Pélops na corrida, constroem um discurso positivo sobre a pederastia, visto que a partir da relação com o deus (o *erastes* da relação), dos presentes ofertados pelo mesmo e das habilidades por ele ensinadas, o mortal (o *eromenos*) pôde ter sucesso na sociedade (LEAR; CANTARELLA, 2008, p.6). Dessa maneira, as pinturas contribuem para a construção de um modelo mítico que serve como parâmetro para esse tipo de relação homoerótica em Atenas, ou, conforme o historiador Fábio Vergara Cerqueira, essas pinturas, assim como as de outros pares homoeróticos, atuam como metáforas da pederastia (CERQUEIRA, 2011, p.271).





**Fig. 3:** Cálice do pintor Hipocontista; Figuras Vermelhas; 520-510A.E.C.; Madrid, Museu Arqueológico Nacional: 1999/99/85. Foto: Ángel Martínez Levas/ CER.es ( <http://ceres.mcu.es> ), Ministério da Cultura e Esportes, Espanha.

São os paralelos entre a pederastia e o mito que levam de Thomas Hubbard a tecer considerações sobre como no mundo da aristocracia, a qual estava associada a pederastia, a vitória nas competições atléticas garantia para os homens a entrada na comunidade reprodutiva adulta e a sua transformação em um patriarca *per se* (2011, p. 213-215). Ademais, segundo o autor, a pederastia era entendida pelos próprios praticantes como um processo de masculinização e maturação, em que era instruído aos mais jovens o modo de comportamento naquela sociedade (HUBBARD, 2011, p. 191). Assim, o que estava no centro da prática pederástica era a própria construção da masculinidade<sup>8</sup> dos indivíduos, sendo as cerâmicas tipos de mídias que faziam circular pela cidade os paradigmas masculinos que deveriam ou não ser seguidos. Devido a esse motivo, para Caspar Meyer o silêncio de Foucault sobre as fontes em sua

---

<sup>8</sup> Esse conceito é compreendido, aqui, a partir de Robert Connell e James Messerschmidt, os quais postulam que “as masculinidades são configurações de práticas que são realizadas na ação social”, são modelos que expressam vários sentidos, ideais, fantasias e desejos do que se espera dos indivíduos do gênero masculino na sociedade em que estão inseridos (2013, p.250). John Arnold e Sean Brady, contribuindo para a sua definição, argumentam que as masculinidades, dentre as diferentes identidades de gênero, são códigos culturais que determinam as “práticas e instituições sociais através das quais os homens entram em contato e são encorajados a se considerar em relação a outros homens” (2011, p. 3; tradução nossa).

obra marca uma oportunidade perdida, visto seu importante potencial para o entendimento da construção da moral sexual e das mais amplas ramificações materiais do discurso pela sociedade (2018, p. 152).

Objetivando pensar as cerâmicas do ponto de vista de Foucault, a seguir, analisam-se essas fontes através de uma possibilidade de interpretações de suas teorias. Primeiro, para o autor, entende-se que em qualquer sociedade existem múltiplas relações de poder cuja construção é dada através dos discursos que introjetam “a verdade” no corpo social (FOUCAULT, 1979, p.180). Para ele, o poder circula pelos mais diversos espaços, manifestando-se na forma das diversas maneiras de sujeições existentes, como os “fenômenos, as técnicas e os procedimentos de poder [que] atuam nos níveis mais baixos” (FOUCAULT, 1979, p.184). A partir desse ponto de vista, é possível considera-se, aqui, que as pinturas vasculares, ao criarem os paradigmas míticos das relações pederásticas atenienses, podem ser consideradas um dos “mecanismos de poder” que vão contribuir para a construção dos “discursos verdadeiros” sobre a *sexualidade*, a qual, segundo o autor, é um dispositivo formado por um conjunto heterogêneo de procedimentos que apresentam a função estratégica de regular os corpos e os comportamentos sexuais do sujeitos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

A caracterização das pinturas vasculares desse modo encontra respaldo em outro dos entendimentos de Foucault em relação ao poder: a característica de não ser introjetado verticalmente, pois, as cerâmicas não eram produzidas pelos homens mais velhos e aristocratas em Atenas com o objetivo de dominar os mais jovens, mas por ceramistas que não estavam vinculados à pederastia (FOUCAULT, 1979, p.183)<sup>9</sup>. Dessa forma, pode-se ver, nas cerâmicas, como os “procedimentos se deslocam, se expandem, se modificam” (FOUCAULT, 1979, 184), junto com outros objetos que

---

<sup>9</sup> Conforme menciona Andrew Lear, os ceramistas não participavam de forma ativa na pederastia, mas, provavelmente, de forma imaginária. Para o autor, eles não a representavam apenas porque os seus clientes encomendaram, o faziam, pois, também aceitavam o desejo por meninos e o *status* elevado das relações homoeróticas com eles (LEAR, 2008, p. 93-94).

vinculam discursos sobre a pederastia, até serem anexadas no fenômeno maior que é a prática cultural em Atenas.

As cenas de Posídon e Pélops colaboraram para determinar sob quais pressupostos deveriam se dar as relações em termos de idade, como deve-se cortejar e ser cortejado, de que maneira o jovem deve ser instruído e qual o resultado desse processo (LEAR; CANTARELLA, 2018). As cerâmicas podem ser observadas ditando leis para o êxito no convívio em Atenas. Esse “discurso verdadeiro” carregado em suas superfícies através das representações iconográficas introjetam, no corpo social, como deviam viver os homens naquela sociedade. Esse discurso, como manifestação de um poder disciplinar, “será o da regra, não da regra jurídica derivada da soberania, mas o da regra ‘natural’, quer dizer, da norma; definirão um código que não será o da lei mas o da *normalização*” (FOUCAULT, 1979, p. 189; *italico meu*). Devido a essa característica, os vasos compõem o “dispositivo da sexualidade” de Foucault, sendo esse, no contexto ateniense, a pederastia e o seu processo de masculinização.

O que Michel Foucault chama de “dispositivo da sexualidade” encontra eco no que Judith Butler, mais tarde, vai denominar “matriz das relações de gênero”, a qual institui e sustenta os sujeitos e que, assim como o dispositivo, é um produto de cada contexto (BUTLER, 1993, p. 8). A matriz funciona como um conjunto de práticas reguladas que, como condições culturais capacitadoras, permitem a materialização do corpo através dessas normas (*ibid.*, p. 1-2). O resultado da materialização, traduzido como a estilização do corpo, é visto como o “efeito do gênero”, o qual vai ser manifestado pelos gestos, movimentos e comportamentos visíveis nos mesmos (BUTLER, 1993, p.10; 2018, p.132). Apesar de ser socialmente percebido como natural, devido a consolidação do discurso verdadeiro, as condutas e a identidade de gênero são reformuladas constantemente, e é somente pela sua repetição que se forma a matriz que vai determinar como se deve agir (BUTLER, 2018, p.132.). Assim, na Atenas antiga, enquanto verdade construída no interior da matriz das relações de gênero, a

pederastia naturalizou as relações entre os homens mais velhos e os jovens em formação, sendo elas parte da norma naquele contexto.

Ainda conforme a perspectiva de Butler, compreende-se a pederastia como a reiteração da interpelação fundadora que inicia desde o nascimento da pessoa e que não acaba ali: para além da determinação do sexo masculino quando a criança nasce, os cidadãos atenienses continuam seu processo de masculinização pela “inculcação repetida de uma norma” que ocorre no interior da prática ao se relacionarem com os homens mais velhos (BUTLER, 1993, p.8). Examinando o contexto da pederastia grega, Foucault comenta: “as [relações sexuais] que uniam o homem ao rapaz além de um certo limiar de idade e de status, separando-os, eram objeto de uma espécie de *ritualização* que, ao *impor-lhes várias regras*, dava-lhes forma, valor e interesse (1984, p.174; *itálico meu*). Assim, se Judith Butler considera o sexo “como o efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual” (1993, p.10; tradução nossa), a pederastia se enquadra em ambas as categorias designadas pela autora, visto ser possível observá-las também como uma ritualização.

As cenas de Posídon e Pélops amplificam o caráter ritual da pederastia ateniense ao serem compostas por figuras do imaginário mítico-religioso representadas performando ações conforme as regulações da pederastia, elas mesmas o reiterando e contribuindo para sua naturalização. E como é possível perceber as pinturas vasculares a partir de Butler? *No livro Discurso de Ódio*, distinguem-se os atos de fala ilocutórios e perlocutórios: o primeiro tipo de enunciado constrói uma descrição ou representação de algo; enquanto o segundo se manifesta atribuindo um modo de agir em relação a algo (BUTLER, 2021, p. 42-43). Ao realizar a distinção entre as categorias, a autora cita alguns exemplos de discursos que carregam as características de ambas, o que pode ser verificado, também, nas cenas do mito em questão, visto que anunciam como os homens mais velhos devem agir em relação aos mais novos, e vice-versa, ao mesmo tempo que constroem a representação do que é ser um homem naquela sociedade (BUTLER, 2021,

p. 43). Portanto, as pinturas vasculares podem ser consideradas como atos de fala de caráter ilocutórios e perlocutórios que contribuem para a formulação das condutas e materialização dos corpos masculinos em Atenas.

### SOBRE A AGÊNCIA DAS FIGURAS MASCULINAS E A SUA PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO

No tópico anterior, definiu-se a instituição da pederastia, como um dispositivo da sexualidade que, a partir de diversos mecanismos de poder que fazem circular os discursos sobre o gênero - como as pinturas vasculares -, introjeta a verdade no corpo social e inscreve sobre o corpo dos indivíduos as condutas e papéis masculinos. Se, conforme Michel Foucault, o poder reprime a natureza dos indivíduos, como é manifestada essa repressão através da pederastia? Entre os modos de cercear a manifestação da natureza dos indivíduos, o autor cita, além da delimitação das diferenças de idade entre as partes da relação, uma atribuição de papéis: uma “atividade” era dirigida à figura mais velha, enquanto uma “passividade” à mais nova (1984, p.174).

As considerações de Foucault acerca da polaridade nas relações, conforme Caspar Mayer, só poderiam ter sido construídas a partir da investigação das pinturas vasculares, pois, são elas que dispõem de informações para se criar esse quadro (MEYER, 2018, p. 147). Entretanto, as mesmas não aparecem em seu texto, o que levou vários investigadores da antiguidade a identificar que o autor utilizou como base para a sua argumentação a obra *Greek Homosexuality*, de Kenneth Dover, na qual investiga-se o homoerotismo grego através das cenas nas cerâmicas (MEYER, 2018, p. 149). Sobre a prática de corte, por exemplo, Foucault menciona:

O primeiro [o *erastes*] tem a posição da iniciativa, ele persegue, o que lhe dá direitos e obrigações: ele tem que mostrar seu ardor, e também tem que moderá-lo; ele dá presentes, presta serviços; tem funções a exercer com

relação ao amado; e tudo isso o habilita a esperar a justa recompensa; o outro [o *eromenos*], o que é amado e cortejado, deve evitar ceder com muita facilidade; deve também evitar aceitar demasiadas honras diferentes, conceder seus favores às cegas e por interesse, sem pôr à prova o valor de seu parceiro; também deve manifestar reconhecimento pelo que o amante fez por ele. (FOUCAULT, 1984, p.175).

A expectativa da conduta do *erastes* aparece em algumas das cenas de Posídon e Pélops, como na ânfora do pintor de Berlim (Fig. 1), em que a divindade oferece o peixe como presente ao herói, e na ânfora de Cracow (Fig. 2), no qual o mesmo o persegue, manifestando o caráter ativo em meio a relação. Já quanto ao *eromenos*, nesse mesmo vaso, o príncipe aparece evitando ceder com facilidade ao correr da divindade que o persegue, algo semelhante aparece ânfora do pintor de Aquiles<sup>10</sup>, em que o jovem enrolado-se em seu manto, impedindo suas mãos de aceitarem a oferta do deus (LEAR, 2008, p.61). Esses gestos se relacionam com um tipo de conduta valorizada no contexto da Atenas antiga, principalmente nos tratados de Platão e Xenofonte: *aidōs*<sup>11</sup>, podendo ser traduzido como "modéstia", que era uma das principais virtudes dos jovens em meio àquela sociedade, e dizia respeito justamente ao autocontrole: de acordo com Mark, esperava-se que "o [...] objeto de amor, mesmo quando cercado ou pressionado pelas atenções de um homem adulto que o admirava, mostrava pouca reação ou prazer às carícias ou súplicas do *erastes*" (STANSBURY-O'DONNELL, 2006, p.149; grifo nosso).

A valorização da resistência em relação ao cortejo estava conectada com o conceito grego de *Todavía*, algumas representações iconográficas

<sup>10</sup> Bibliothèque nationale de France. amphore, "Poséidon" (De Ridder.363). *Cabinet des Medailles*. Disponível em: <<https://medaillesetantiques.bnf.fr/ark:/12148/c33gbd9n>> Acesso em: 10 jun. 2023.

<sup>11</sup> Outros sentidos englobados no termo são o de consideração pelos outros, respeito próprio e reverência ou então o sentimento de vergonha. TUFTS UNIVERSITY. *αἰδώς*. *Greek Word Study Tool*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ai%29dw%3D&la=greek&can=ai%29dw%3D0&prior=qemerw=pin&d=Perseus:text:1999.01.0009:card=128&i=1#Perseus:text:1999.04.0058:entry=ai|dw/s-contents>> Acesso em: 03 jan. 2024.

do mito compõem as figuras de formas diferentes, principalmente em relação aos *eromenoi*, que, por vezes, aparecem realizando gestos e dispostos de determinadas maneiras que fogem da norma da passividade: na ânfora de Cracow (**fig. 2**), o jovem não está com o corpo todo coberto, mas revela parte do torso e seu ombro direito, enquanto na cratera do pintor de Harrow (**fig. 4**) o corpo todo do príncipe fugitivo se revela, além do rosto que está voltado para trás com o olhar na direção da divindade que persegue. Segundo Mark Stansbury-O'Donnell, dessa forma, o jovem estimula do desejo da figura mais velha, agindo ativamente em meio ao cortejo, o que destoa da determinação de que o sujeito deveria somente aceitar ou recusar as tentativas de conquista (2009, p.357-358).

Se fossem examinadas essas representações como reflexos de ações que fogem da norma na realidade ateniense, através da perspectiva de Foucault, essas cenas poderiam ser categorizadas como manifestações da natureza dos jovens, que resistem em seguir as condutas introjetadas pela cultura da pederastia em seus corpos. Por outro lado, ao serem consideradas, também, como parte constituinte das normas de gênero, elas apresentam um quadro diverso daquele exposto pelo autor ao mostrar como a relação entre o *erastes* e o *eromenos* não estava tão restringida à polaridade ativo/passivo. Em verdade, sua argumentação é refutada em seu próprio trabalho quando cita que os cortejos da pederastia se tratavam de um “jogo aberto”, visto que por serem do mesmo estamento social, o *erastes* não poderia submeter o *eromenos* a nenhum poder que o forçasse a se relacionar: “ele é livre para escolher, para aquilo que aceita ou recusa, em suas preferências ou suas decisões” (FOUCAULT, 1984, p. 174; itálico meu). Assim, a livre escolha e as condutas tomadas para incitar o desejo, leia-se seduzir, evidenciam a agência do jovem, como é observado nas cenas de Posídon e Pélops<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Outra questão que Meyer Caspar cita é como as pinturas eram consumidas nos meios aristocráticos. Quanto às cenas de perseguição em que há uma figura de cada lado do vaso, mesmo que haja uma lógica em ver o mais velho correndo atrás do mais novo, o inverso, muitas vezes, também pode ser percebido, o que quebra a própria concepção de que apenas o *erastes* é quem deve fazer os avanços (2018, p.158-159).



Fig. 4: Cratera do pintor de Harrow; Figuras Vermelhas; ca. 480 A.E.C.; 38 × 38 cm; Etruria, Itália; Museu de História da Arte de Viena: IV 3737. Imagens: ©KHM-Museumsverband. (<https://www.khm.at/objektdb/detail/56725/>)

Enquanto Michel Foucault observa o fenômeno da regulamentação das manifestações do gênero entendendo que há uma repressão da natureza dos indivíduos, Judith Butler argumenta que não existe um corpo anterior que não está regulado pelo dispositivo da sexualidade, mas os “prazeres estão desde sempre embutidos na lei difusa mas articulada, gerados, na verdade, pela própria lei que pretensamente desafiaram” (BUTLER, 2018, p.134). Ou seja, as ações que fogem da norma e que para Foucault estariam manifestando uma resistência à cultura, são, do contrário, manifestações que estão intrinsecamente vinculadas com o próprio sistema de normas, transgredindo-o a partir dele mesmo (BUTLER, 1989, p.607). As ações do *eromenos* que seduz o *erastes* só existiram devido à própria instituição da pederastia que regulou as relações homoeróticas. Em outro contexto, a mesma ação poderia ser considerada de outra forma, como sob o ponto de vista da cis-heteronormatividade contemporânea, que a condenaria, provavelmente, não devido ao caráter de quebrar a dialética entre figura mais velha e mais nova, mas por ser uma relação entre dois homens, visto que tem como norma as relações entre homens e mulheres.



A crítica de Judith Butler pauta-se no entendimento de que apesar de Foucault realizar um esforço para conceber que os corpos são constituídos culturalmente, o autor considera que há um corpo exterior a esse processo e que existem algumas estruturas invariantes no mesmo, por isso sua crença em uma natureza/essencialidade no indivíduo (1989, p.601-602). Para a autora, se há um corpo “pré-discursivo” e “pré-histórico”, no sentido de existir antes da sua concepção no processo histórico-cultural pelos discursos, não faria sentido compreendê-lo como algo socialmente construído (BUTLER, 1989, p.607). Do contrário, para Butler, não existe corpo antes da linguagem, o mesmo só existe a partir dela e através do fenômeno que ela denomina de materialização no qual não só o gênero, mas também o sexo é constituído a partir das regulações sociais (2018, p.186).

A teoria da materialização de Judith Butler auxilia a responder como pode existir uma agência dos indivíduos dentro de uma estrutura social que constitui seus corpos. Conforme citado no tópico anterior, o sexo e o gênero somente passam a ser naturalizados pela repetição dos atos normativos, esse fenômeno é nomeado pela autora como “performatividade” e diz respeito a ação dos indivíduos em se comportar de uma determinada maneira, reiterando as normas estabelecidas pela matriz de gênero (BUTLER, 1993, p.1-2). Se vestir ou não com um manto quando em presença de um amado/amante, evitar ou instigar os avanços do *erastes*, cortejar ou perseguir o *eromenos*, se comportar conforme a pederastia orienta ou fora de sua expectativa, isso constituiu a performance do gênero masculino em Atenas, definindo os contornos do agir ou não agir como homem naquele contexto. O sujeito, dessa forma, não precede nem segue o processo de “generificação”, dado que a materialização do seu corpo está vinculada ao sistema da pederastia e o mesmo emerge a partir dela através de sua agência em performar suas ações que seguem ou não a norma (BUTLER, 1993, p.7).

Portanto, a resistência do corpo em relação à inscrição cultural de Foucault pode ser observada em paralelo com o que Butler entende por performatividade. As cenas que representam Pélops agindo de forma destoante em relação às normas da pederastia podem ser observadas como a manifestação da performance de gênero que os jovens, em Atenas, podem ter realizado desafiando as regulamentações da masculinidade. Assim, se, conforme Caspar Meyer (2018, p.159), muitos estudos sobre os vasos e a sexualidade excluíram os corpos da esfera da construção, como o de Michel Foucault e de Kenneth Dover, através da perspectiva de Butler é possível verificar como as pinturas vasculares são peças-chave para pensar como ocorre o processo de materialização que reitera e estabiliza os corpos como matéria.

## CONCLUSÕES

As cenas do mito de Posídon e Pélops, ao serem questionadas, revelam como as cerâmicas participavam do processo de criação de um discurso sobre o comportamento dos homens mais velhos e dos mais novos ao circularem pela cidade divulgando os modelos míticos de como as relações dentro da pederastia deveriam ou não se dar. Seja como mecanismos do dispositivo da sexualidade, ou como instrumentos que contribuem para regular as práticas dentro da matriz das relações de gênero, os estudos de Michel Foucault e de Judith Butler fornecem ferramentas que permitem investigar as pinturas vasculares dentro do campo dos Estudos de Gênero e encontrar novas respostas para compreender o processo de “masculinização” ateniense.

A partir da investigação aqui apresentada, verifica-se que, para além de confirmar discursos provenientes das fontes literárias a respeito da idealização da passividade do *eromenos* ao interagir com o *erastes*, há outras formas de imaginar as relações homoeróticas em Atenas e que as ações dos jovens não estavam restritas a evitar os avanços dos mais velhos

e de recusar seus presentes, os mesmos eram, também, atores nos jogos de sedução. Assim, as pinturas que representam a relação de Posídon e Pélops podem revelar a diversidade de possibilidades de comportamento dos homens atenienses, assim como demonstrar como os corpos se materializam através da performance de gênero dos sujeitos.

## FONTES

PÍNDARO. *Epínicios e Fragmentos*. Tradução, introdução e notas de Roosevelt Rocha.

Curitiba: Kotter Editorial Ltda., 2018.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNOLD, John; BRADY, Sean. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *What is masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*. 1º ed. EUA e Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011. pp.1-16.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the discursive limits of "sex"*. New York e London: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions. In: *The Journal of Philosophy*, v. 86, n. 11, p. 601-607, 1989.

BUTLER, Judith. Introdução, In: \_\_\_\_\_. *Discurso de ódio: Uma política do performativo*. São Paulo: UNESP, 2021. pp. 11-75.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

CANTARELLA, Eva.; LEAR, Andrew. *Images of ancient Greek pederasty: Boys were their gods*. London and New York: Routledge, 2008.

CERQUEIRA, Fábio. V.. Homoerotismo, educação e música na Grécia antiga: o testemunho da iconografia e dos textos antigos. In: VIEIRA, A. L. Bonfim; ZIERER, A.; FEITOSA, M. M. *História Antiga e Medieval. Simbologias, influências e continuidades: cultura e poder*. São Luís, 2011a, p. 269-290.

CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21(1): 241-282, janeiro-abril/2013

D'ALLEVA, Anne. *Methods and theories of art history*. Londres: Laurence King Publishing Ltd, 2005.

DOVER, Kenneth. *Greek Homosexuality*. Updated and with a new Postscript. Londres: Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts, 1978.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editions Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HUBBARD, Thomas K. Athenian Pederasty and the Construction of Masculinity. In: ARNOLD, John H.; BRADY, Sean (edit.) *What is masculinity?* New York: Palgrave Macmillan, 2011. p.189-225.

MASNER, Karl. *Die Sammlung antiker Vasen im K.K.Oesterreich Museum*. Vienna: Druck und Verlag von Carls Gerold's Sohn, 1892.

MEYER, Caspar. Foucault's Clay Feet: Ancient Greek Vases in Modern Theories of Sex. In: *History Workshop Journal*, v. 85, p. 143–168, 2018.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991, p.47-87.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. A series of erotic pursuits: images and meanings. In: *The Journal of Hellenic Studies*, v. 107, p. 131–153, 1987.

STANSBURY-O'DONNELL, Mark. The Structural Differentiation of Pursuit Scenes. In: YATROMANOLAKIS, D. (Ed.). *An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*. Athens: Institut du Livre/Kardamitsa, 2009, p. 342-373.

STANSBURY-O'DONNELL, Mark. *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

UNIVERSIDADE DE OXFORD. Advanced Search Form. *Beazley Archive Pottery Database*. Disponível em:  
<<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/searchOpen.asp>> Acesso em: 3 jan. 2024.