



PHOÏNIX

Maquad X



2011

SUMÁRIO

EDITORIAL	9
PODER, GUERRA E VIOLÊNCIA NA ICONOGRAFIA ASSÍRIA <i>Katia Maria Paim Pozzer</i>	12
QUANDO HOMERO IGNORA O TEMPO: A JUVENTUDE DE AQUILES..... <i>Alexandre Santos de Moraes</i>	26
O GINÁSIO COMO ESPAÇO DE FORMAÇÃO DE CIDADÃOS: AS PRÁTICAS ESPORTIVAS NA GRÉCIA ANTIGA <i>Fábio de Souza Lessa</i> <i>Vanessa Ferreira de Sá Codeço</i>	38
EDUCAÇÃO FEMININA, PRAZER E PODER EM ATENAS (SÉCULOS VI-IV A.C.)	51
<i>Edson Moreira Guimarães Neto</i>	
<i>TERMINALIA: FRONTEIRAS E ESPAÇO SAGRADO</i>	82
<i>Cláudia Beltrão da Rosa</i>	
NATUREZA NILÓTICA: UMA REPRESENTAÇÃO MUSIVA AFRO-ROMANA	100
<i>Regina Maria da Cunha Bustamante</i>	
O “CLIENTELISMO PÚBLICO” DE PÉRICLES NA HISTORIOGRAFIA DO SÉCULO XX	117
<i>José Antonio Dabdab Trabulsi</i>	
RESENHA	
LESSA, F. S. Mulheres de Atenas. MéliSSa – do Gineceo a Agorá. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010. 122 p.	135
<i>Maria Cecilia Colombani</i>	
PERFIL DA REVISTA	141
NORMAS PARA PUBLICAÇÃO	142

SUMMARY

EDITORIAL	9
POUVOIR, GUERRE ET VIOLENCE DANS L'ICONOGRAPHIE ASSYRIENNE	12
<i>Katia Maria Paim Pozzer</i>	
WHEN HOMER IGNORES TIME: ACHILLES TIME	26
<i>Alexandre Santos de Moraes</i>	
GYMNASIUM AS A PLACE OF FORMATION OF CITIZENS: SPORTS PRACTICES IN ANCIENT GREECE	38
<i>Fábio de Souza Lessa</i> <i>Vanessa Ferreira de Sá Codeço</i>	
FEMALE EDUCATION, PLEASURE AND POWER IN ATHENS (SIXTH TO FOURTH CENTURY BC)	51
<i>Edson Moreira Guimarães Neto</i>	
TERMINALIA: BOUNDERIES AND SACRED SPACE	82
<i>Cláudia Beltrão da Rosa</i>	
NILOTIC NATURE: AN AFRO-ROMAN MOSAIC REPRESENTATION	100
<i>Regina Maria da Cunha Bustamante</i>	
THE « PUBLIC CLIENTS » OF PERICLES IN THE 20TH CENTURY HISTORIOGRAPHY	117
<i>José Antonio Dabdab Trabulsi</i>	
REVIEW	
LESSA, F. S. Mulheres de Atenas. MéliSSa – do Gineceo a Agorá. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010. 122 p.	135
<i>Maria Cecilia Colombani</i>	
PROFILE MAGAZINE	141
PUBLICATION STANDARDS	142

EDITORIAL

Categorias caras para a produção historiográfica são as de tempo e espaço; até mesmo porque a vida humana desenrola-se no quadro de coordenadas espaciais e temporais. Se não existe sociedade sem história, tampouco não há espaço sem marcas no tempo, que se cristalizam e condensam em espacialidade. Espacialidade e temporalidade são fatores importantes na constituição e no desenvolvimento das sociedades humanas. O espaço tem sido humanizado através do tempo, e do homem vem recebendo marcas indelévels, o que o transforma em um **espaço praticado**; isto é, culturalmente construído.

Os antropólogos sociais têm debatido os processos de superabundância (tanto espacial quanto temporal) que caracterizam as sociedades contemporâneas. A abundância de informações e de acontecimentos oferece ao mundo contemporâneo e/ou à supermodernidade uma noção de aceleração do tempo. Simultaneamente, as mudanças de escala e a multiplicidade de referências (terrestre, espacial e visual) dão ao espaço a mesma sensação de *encolhimento*. Tempo e espaço são categorias atualmente tidas como *aceleradas e encurtadas*.

Justamente, a reflexão interdisciplinar sobre essa intercessão entre tempo, espaço e sociedades humanas perpassa alguns dos textos que compõem o presente número da Revista **Phoïnix**. Os artigos propõem suscitar as diferentes abordagens e entrelaçamentos que os pesquisadores, em suas especialidades e interesses, possam trazer para o âmbito dos estudos antigos, assim como campos de visibilidade da vida social ainda inexplorados que permitam a compreensão das suas singularidades, constrangimentos, limites e referências móveis; e esta visibilidade nos propicia entender, através do diálogo com a Antiguidade, nossos próprios caminhos e opções.

O artigo de Alexandre Santos de Moraes pensa a categoria tempo a partir da reflexão dos critérios de definição de graus etários, considerando que as idades da vida são eventos biológicos socialmente construídos. O seu objeto de análise é a juventude do herói Aquiles, atentando para a comple-

xidade do personagem homérico. A escolha da poesia épica de Homero não necessita de muitas explicações, mas o autor reforça que o poeta oferece um espaço privilegiado para a compreensão das expectativas dos helenos dos séculos X ao IX a.C. acerca das ações sociais atribuídas a cada grau etário e conclui que o tempo social, o tempo da narrativa e o próprio curso da vida encontram-se subordinados à glória em combate, questão inicial e arbitrária para o canto dos *aedos*.

Enquanto Alexandre Moraes privilegia a categoria tempo, Cláudia Beltrão reflete em seu artigo sobre a construção espacial na sociedade romana. A sua proposta é pensar os rituais religiosos romanos como mecanismos que sacralizavam o ordenamento político e social da **urbs**, instituindo o papel e o lugar dos indivíduos na cidade, assim como suas relações com o “exterior”, num recorte cronológico que privilegia o início do Principado. Através dos rituais das *Terminalia*, que constituem um dos “ritos de fronteira”, pois se vinculam aos marcos territoriais da cidade, a autora concebe “o discurso religioso romano como parte de uma ordem social dinâmica, distinguindo aspectos de sua prática como dispositivos que instituíam uma ordem simbólica, modificando, sustentando ou consolidando hierarquias, fronteiras, poderes e suas redes derivadas, que apresentavam e representavam o mundo – social e natural”.

Deslocando o foco da sociedade romana para a grega, o artigo de Fábio Lessa e Vanessa Codeço propõe entender o ginásio como um espaço público e indissociável da dinâmica da própria **pólis**, um lugar socialmente construído, onde os valores helênicos eram exaltados através das práticas esportivas e das interações sociais. No texto, fica evidente a concepção de espaço como **lugar praticado**, estando o conceito intimamente vinculado ao cultural, social e histórico. Os autores optam por analisar o seu objeto de estudo – o ginásio como espaço de formação dos cidadãos atenienses do Período Clássico (séculos V e IV a.C.) – a partir da documentação imagética. As imagens pintadas em suporte cerâmico foram interpretadas através do método de análise semiótico proposto por Claude Calame. Ao se direcionar para a documentação imagética e para o método semiótico, o artigo de Lessa e Codeço estabelece uma interlocução estreita com, pelo menos, outros três artigos desta edição da **Phoînix**.

Ainda no contexto da Grécia Clássica, o artigo de Edson Moreira analisa as esferas/espacos de convivência e os processos de educação das

cortesãs atenienses, estabelecendo comparações com as esposas legítimas e filhas dos cidadãos atenienses. As imagens pintadas nos vasos áticos se constituem em documentação para a defesa de suas hipóteses, optando o autor pela metodologia isotópica de Greimas e Courtés, além do método proposto por Claude Bérard, para analisá-las.

Outro artigo que se centra na documentação imagética numa perspectiva semiótica é o de Regina Bustamante. A sua proposta é interpretar as representações musivas com motivo egípcio produzidas nas províncias romanas da África do Norte. O texto defende que a imagem é uma linguagem composta de signos icônicos e, portanto, passível de interpretação. Para a compreensão do modo de produção de sentidos do discurso imagético musivo, a autora aplica o método semiótico proposto por Pierce.

Mudando o foco de análise da Antiguidade Clássica para a Oriental e propondo compreender a relação entre religião e conflitos militares – a qual marcou a constituição do grande império neoassírio na Antiguidade – através da representação imagética dos simbolismos religiosos nas narrativas visuais da guerra, o artigo de Katia Pozzer defende que tais representações serviam como propaganda política, social, econômica e religiosa, com uma forte carga ideológica, que tinha como objetivo legitimar o poder dos governantes perante seus súditos, em uma tentativa de perpetuação de sua imagem e, assim, de seu poder. Reforçando que as possibilidades de interpretação semiótica do material visual são múltiplas, Pozzer aplica a proposta de E. Panofsky ao relevo sobre pedra que interpreta.

O artigo de José Antonio Dabdab Trabulsi encerra, com uma abordagem historiográfica, esta edição da **Phoînix**. Podemos dizer que o resgate de Péricles pelo século XX é o objeto de discussão do pesquisador, que propõe uma reflexão sobre o impacto do presente na reconstrução do passado, em relação ao tão citado “clientelismo público” do **estratego** ateniense.

Por fim, acreditamos que os artigos que compõem o presente número da **Phoînix** atuam no sentido de evidenciar o caráter isonômico da revista, bem como atentam para a originalidade e a singularidade das abordagens historiográficas brasileiras referentes às sociedades antigas.

Os Editores

PODER, GUERRA E VIOLÊNCIA NA ICONOGRAFIA ASSÍRIA

Katia Maria Paim Pozzer*

Resumo:

O presente trabalho apresenta resultados parciais de um projeto de pesquisa que tem por objetivo compreender a relação entre a religião e os conflitos militares que marcaram a constituição do grande império neoassírio na Antiguidade, através da representação imagética dos simbolismos religiosos nas narrativas visuais da guerra. No mundo mesopotâmico, o relevo sobre pedra foi uma das mais importantes manifestações artísticas, e os mais usados foram os baixos-relevos sobre lajes de alabastro, repartidas em duas ou mais partes, recobrando as paredes dos palácios. A prática cultural de criação desses relevos monumentais está associada ao momento político de construção de grandes impérios. A maioria das cenas representadas evocam a guerra e as campanhas militares empreendidas pelos assírios contra seus inimigos. Tais representações serviam como propaganda política, social, econômica, religiosa, com uma forte carga ideológica, que tinha como objetivo legitimar o poder dos governantes perante seus súditos, em uma tentativa de perpetuação de sua imagem e, assim, de seu poder.

Palavras-chave: Assíria; iconografia; violência; guerra; representação.

Este artigo apresenta conclusões preliminares do projeto de pesquisa “Guerra e religião – estudo de textos e imagens do mundo antigo oriental” em curso, que tem por objetivo compreender a relação entre a religião e os conflitos militares que marcaram a constituição do grande império neoassírio na Antiguidade. Tal projeto conta com apoio do Conselho Nacional de

* Professora do Curso de História da Universidade Luterana do Brasil (Ulbra). Doutora em História pela *Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne* e pós-doutora pela *Université de Paris X – Nanterre*. Coordenadora do Laboratório de Pesquisa do Mundo Antigo (Lapema), onde desenvolve o projeto de pesquisa “Guerra e religião - estudo de textos e imagens do mundo antigo oriental”, com o apoio do CNPq-Brasil, Fapergs e Ulbra. E-mail: pozzer@terra.com.br.

Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (Fapergs), e suas atividades são desenvolvidas no Laboratório de Pesquisa do Mundo Antigo (Lapema), do Curso de História da Universidade Luterana do Brasil (Ulbra).

O I milênio a.C. no Oriente Próximo pode ser qualificado como a “Idade dos Impérios”, pois, do século IX ao século I a.C., vimos florescer cinco grandes potências: a neoassíria, a neobabilônica, a persa, a helenística e a parta. A Assíria estava localizada na região da planície entre o norte do rio Tigre e do rio Eufrates, conhecida como a Alta Mesopotâmia ou Djezireh (Fig. 1). Importantes cidades dessa região, como Nínive, Arbela e Aššur foram reunidas no II milênio a.C. para formar o estado assírio (JOANNÈS, 2000).

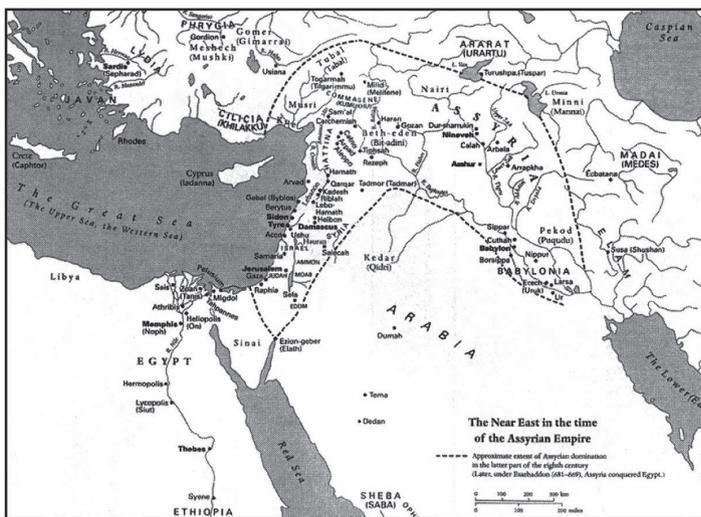


Fig. 1 – Mapa adaptado de Morris & Scheidel, 2009, p. xiii.

No mundo mesopotâmico, o relevo sobre pedra foi uma das mais importantes manifestações artísticas. Os mais usados foram os baixos-relevos sobre lajes de alabastro repartidas em duas ou mais partes, que recobriam as paredes dos palácios, podendo ultrapassar 2m de altura. Seis reis assírios deixaram esse tipo de relevo: na cidade de Nimrûd - Assurnazirpal II (883-859 a.C.), Salmanassar III (853-824 a.C.), Teglatphalassar III (745-727 a.C.) e Sargão II (722-705 a.C.) - ; e na cidade de Nínive - Senaqueribe (705-681 a.C.) e Assurbanipal (669-627 a.C.).

A prática cultural de criação desses relevos monumentais está associada ao momento político de construção de grande impérios. A maioria das cenas representadas evocam a guerra e as campanhas militares empreendidas pelos assírios contra seus inimigos.

O tratamento dado às imagens foi aquele preconizado pela iconologia baseada em Erwin Panofsky (1995). Ele divide o processo de análise visual em três momentos: realização da descrição pré-iconográfica, que é a enumeração dos motivos artísticos para cada temática; realização da análise iconográfica, com a identificação de imagens, estórias e alegorias, e a realização da interpretação iconológica, que é a descoberta e a interpretação dos valores simbólicos nas imagens.

Os relevos nos palácios assírios

O sítio arqueológico de Nínive, atualmente território do Iraque, conheceu várias campanhas de escavações entre os anos de 1852 e 1932. Tais escavações identificaram dois palácios: um localizado a sudoeste, construído por Senaqueribe e conhecido como *Palácio sem rival*, e outro, na parte norte do sítio, construído por Assurbanipal (RUSSEL, 1995, p.295). Na figura abaixo (Fig.2), identifica-se o “palácio norte” à esquerda e o “palácio sudoeste” à direita.

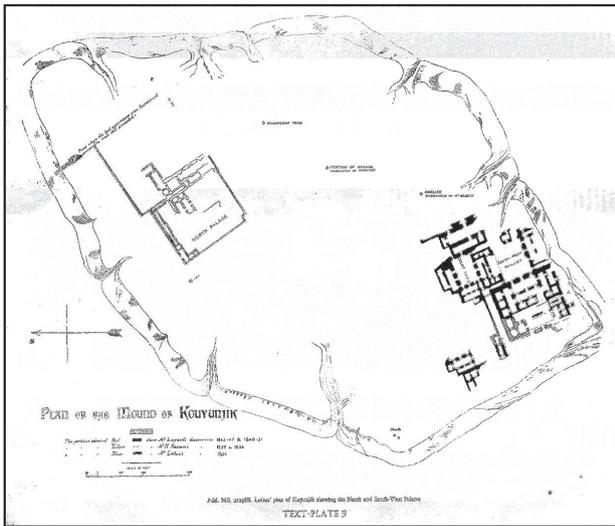


Fig. 2 – Plano de Nínive (BARNETT, 1976, p.24).

Dentre as maiores produções artísticas assírias, encontram-se algumas das esculturas excepcionais que adornaram o “palácio sudoeste” de Senaqueribe, em Nínive. Uma delas é a Batalha de Til-Tuba, uma composição artística elaborada sob o reinado de Assurbanipal¹ (668-631 a.C.), na qual há muitos detalhes, e a tradicional aversão assíria aos espaços vazios é usada para expressar o caos da guerra, com um movimento incessante de um painel a outro (LAYARD, 1853; CURTIS, READE, 1995; READE, 2006).

O relevo da Batalha de Til-Tuba ou do Rio Ulai, que mostra os assírios vencendo os elamitas no Sul do Irã é, indiscutivelmente, a mais refinada composição em larga escala da arte assíria. A parte inicial do relevo foi perdida, e a derrota do exército elamita é composta de três painéis, dentro de uma série de dez composições, que narram a história completa da campanha militar (WATANABE, 2008).

Localizavam-se nas paredes da sala XXXIII do “palácio sudoeste”. A data da guerra de Assurbanipal contra o império elamita é incerta - há hipóteses indicando que teria ocorrido entre 663 e 653 a.C. (COLLINS, 2008, p.25).

O crescente caos da batalha é graficamente refletido em todo o conjunto do relevo, no qual o rei elamita Tepti-Human-Insušnak, conhecido pelos assírios como Teumman, junto com seu filho Tammarītu são capturados e decapitados. Em um recente artigo, analiso detalhadamente as imagens referentes à batalha propriamente dita (POZZER, 2011).

Mais adiante na cena, um carro elamita, com um soldado assírio segurando a cabeça do rei triunfalmente, dirige-se para a Assíria, onde Assurbanipal aguardava o desfecho da batalha (Fig. 3). Acima desta cena, pode-se ler a epígrafe (BAHRANI, 2008, p.39): “The head of Teumman, king of Elam, which a follower of my army, a common soldier, had cut off in the midst of the battle, they are bringing in haste to Assyria, to announce the news of victory”.²



Fig. 3 – Carro de guerra com a cabeça de Teumman. (Foto da autora, 2011)

Além da narrativa central descrita, esse conjunto de relevos apresenta outros momentos da batalha. Os anais históricos assírios relatam que Teummam foi decapitado e sua cabeça foi carregada em um carro de guerra triunfal para a cidade de Arbela, no Norte da Assíria, onde foi exibida para a população e, finalmente, para o palácio em Nínive, para compor a ornamentação do banquete comemorativo da vitória.

A particularidade desta narrativa é que a segunda parte dela, a da comemoração da vitória, foi encontrada no “palácio norte” de Assurbanipal, em Nínive. O relevo fazia parte do andar superior da sala S e, atualmente, encontra-se no Museu Britânico, em Londres (Figs. 4 e 5). Segundo BARNETT (1976), a cena descrita no palácio de Nínive, de Assurbanipal, que o mostra reclinado em uma cama sob uma videira, em presença de sua rainha, Aššur-šarrati, é certamente uma das mais memoráveis, mas também uma das mais enigmáticas da arte do Antigo Oriente Próximo.

O banquete comemorativo no jardim

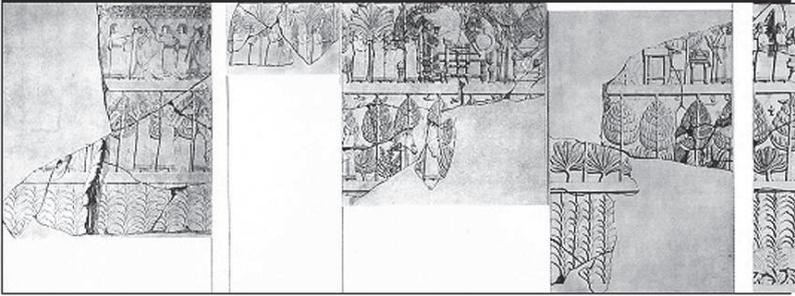


Fig. 4 – Prancha completa (BARNETT, 1976, p.165)



Fig. 5 – Detalhe do Banquete da Vitória no Jardim. (BARNETT, 1976, p.167)

A cena é a apoteose da glorificação de vários aspectos da realeza no ciclo do relevo, e a mensagem de vitória e triunfo militar é revelada pela cabeça cortada do rei elamita Teumman. Além disso, os nobres elamitas são forçados a servir o banquete, enquanto os armamentos estão guardados, sobre uma mesa, ao lado do banco reclinado de Assurbanipal.

Veem-se o jardim real e uma fileira de mulheres e homens que tocam flautas e liras, e, ao fundo deles, árvores, palmeiras e pássaros. Veem-se servas que usam longas túnicas, faixas na cabeça, joias, e estão com os pés calçados: duas delas carregam nas mãos bandejas com alimentos, e outras carregam abanadores – todas elas estão caminhando na direção central, onde o rei e a rainha se encontram.

Como figura central da cena, vê-se o rei assírio reclinado em uma cama, vestindo uma túnica adornada de símbolos: ele está coberto por uma capa um pouco abaixo da cintura; na cabeça, usa uma tiara, adereço da realeza; tem seu braço direito levantado e, na mão, um cálice, que leva à boca - seu outro braço está encostado sobre o móvel e, em sua mão esquerda, segura uma flor de lótus, que é um símbolo da realeza. A frente do rei, está a rainha assíria, Aššur-šarrati, sentada em seu trono: na cabeça, usa uma coroa; está vestindo uma longa túnica ricamente adornada; em uma das mãos, tem um cálice e, na outra, segura uma flor; seus pés estão calçados. Eles bebem e escutam música, mas os olhos de Assurbanipal estão focados na cabeça de Teumman, que está pendurada em uma árvore. Essa cena mostra, claramente, o banquete real consagrado a uma vitória militar sobre o inimigo.

Quando observamos o comportamento de Assurbanipal com a cabeça de Teumman, de uma perspectiva antropológica surgem duas questões. A primeira se refere à natureza de caça a cabeças de Assurbanipal, pois a cabeça de Teumman não é apenas um troféu de combate e a prova da morte do rei, possuindo outro significado. A decapitação pode ser definida como uma forma coerente e organizada de violência, na qual a cabeça assume o sentido ritualístico específico, assim como o ato de pegá-la, consagrá-la, e comemorar de várias formas.

De acordo com essa assertiva, podemos admitir que Assurbanipal imprimiu ao ritual de decapitação um sentido antropológico, pois esta significação é muito diferente da forma como os assírios praticavam a decapitação na guerra: para fins estatísticos, para contagem dos inimigos mortos. Aqui, ao contrário, a cabeça de Teumman retém o foco da atenção do ritual, que foi consagrado e comemorado tanto nos textos como nas imagens.

A segunda questão é sobre os fatores que fazem com que a exposição da cabeça de Teumman seja um ato ritual potente: o fator político, o religioso e o da tradição. O fator político: assim como outras civilizações que praticavam a decapitação, a cabeça emerge como um símbolo político que possibilita a comemoração de um importante evento histórico, neste caso a derrota do Elam e a manutenção do controle ideológico sobre o passado. O fator religioso: a guerra de Assurbanipal contra o Elam, assim como outras campanhas militares assírias, eram vistas como uma missão divina, como indicam numerosos textos. E o fator da tradição: Assurbanipal coloca o ritual da decapitação dentro da tradição imemorial, quando cita o oráculo

(BAHRANI, 2008, p.41): “I, Assurbanipal, king of Assyria, displayed publicly the head of Teumman, king of Elam, in front of gate inside the city, where from of old it had been said by the oracle: ‘The head of thy foes shalt cut off’”.³

O texto se refere ao cumprimento de uma profecia que destinava a vitória de Assurbanipal decretada pelos deuses,⁴ e é, ao mesmo tempo, uma justificativa para a guerra e para a vitória assíria, confirmadas pela exposição pública da cabeça do rei do Elam. A cabeça é a parte do corpo que atua como símbolo da evidência da vitória em todo o tempo da narrativa, pois é o que confere a identidade da pessoa.

A comemoração triunfal de Assurbanipal em Nínive, a exibição da cabeça de Teumman e a libação com vinho estão na inscrição (BONATZ, 2005, p.96): “With the decapitated head of Teumman, king of Elam, I took the road to Arbela amid rejoicing”.⁵ Não está clara a cronologia desses fatos, em todo o caso a cabeça de Teumman deve ter sido preparada, talvez defumada, para ser conservada e servir a todos esses usos.

Identificamos uma grande similaridade entre a cena do banquete de Assurbanipal e imagens de selos-cilindros elamitas do período arcaico, com cenas de casais divinos bebendo vinho. Uma hipótese é que Assurbanipal tenha escolhido essa cena para apropriar-se de uma fórmula de tradição elamita, de prosperidade e de bem-estar, como busca de legitimação religiosa/ideológica entre os elamitas recém-conquistados (NYLANDER, 1999, p.82).

A combinação particular da cena, com a figura do rei, da taça e da videira, evidencia uma associação de vários aspectos da realeza divina à vitória e ao triunfo sobre os inimigos, numa forte demonstração de poder, prosperidade e bem-estar. A videira era um símbolo da iconografia elamita – o que, precisamente, explicaria a sua mutilação por parte dos conquistadores de Nínive em 612 a.C., a coalização do exército babilônico e meda, este último composto com tropas elamitas.

A situação de iconoclasmo em Nínive, com o rosto e as mãos mutiladas de Assurbanipal, da rainha e das taças de vinho, pode ser entendida como uma tentativa de destruição do gestual da comemoração (NYLANDER, 1999, p.75).

A mutilação dos corpos

A mutilação dos corpos era uma prática atestada em várias civilizações do mundo antigo, representada tanto na iconografia como na produção textual. A identidade do inimigo morto e do grupo social ao qual ele pertencia era assim colocada em evidência (ZIERER, 2011; MINUNNO, 2008, p.249).

A decapitação dos inimigos era um elemento indispensável na guerra assíria. Após a batalha, as cabeças eram mostradas como troféus e eram testemunhas do prestígio e da qualidade do exército vitorioso. O acúmulo delas era um meio de mostrar o poder militar. Mas raras foram as vezes em que uma cabeça era nominada. Como afirma GLASSNER (2006, p.51):

Mais le geste de décapiter l'ennemi n'était pas propre à la seule Assyrie. Il est documenté à Ebla, dès le III^e millénaire, à Mari vers 1800 et dans la correspondance de Tell el-Amarna, au XIII^e siècle. Une ultime chronique néo-babylonienne concernat le règne de Nabonide rapporte que Nabonide, le dernier roi de Babylone, fit à son tour couper les têtes de ses ennemis.⁶

O ritual envolvendo a cabeça de Teumman confere a Assurbanipal o papel de detentor da tradição e de cumpridor dos desejos divinos. Mas, a ênfase dada à individualização da cabeça de Teumman foi um novo conceito visual criado no reinado de Assurbanipal: como triunfo real. Isso imprime à prática da decapitação um sentido antropológico específico, que sugere que esse ritual era uma prática estabelecida no passado. A mutilação, em geral, e o ritual da decapitação, em particular, tornam-se, assim, um aspecto integrado desse sistema cultural.

Segundo a ideologia assíria, a guerra era concebida como uma luta contra as forças do mal, como um desafio ordálico que se tornou um elemento constitutivo da ordem cósmica. O rei assírio era o responsável pela elaboração de um ritual guerreiro, em que as cabeças cortadas dos inimigos adquiriram um poder de proteção: elas tornaram-se verdadeiros objetos apotropaicos (GLASSNER, 2006, p.50).

É interessante notar que Assurbanipal não participou pessoalmente da campanha contra o Elam, mas para ele, a decapitação de Teumman funcionou como evidência de seu papel ativo como rei da Assíria na campanha

militar (BONATZ, 2005, p.94). Aqui, o papel de “caçador de cabeças” é dado a um soldado comum, e a morte de Teumman como um evento corriqueiro de guerra, sem o seu aspecto heroico. O fato de Teumman ter sido morto por um simples soldado se configura em certa punição adicionada à própria morte, pois o rei elamita não teve direito a uma execução cerimonial: Teumman foi reduzido à categoria de um soldado qualquer, perdendo sua condição de nobre real.

Conclusão

Entendemos que as imagens são representações de ideais, sonhos, medos e crenças de uma época, constituindo um poderoso meio de expressão e comunicação, pois são transmissoras de uma mensagem (BURKE, 2005). E o conjunto de relevos analisado é um dos mais expressivos da arte neoassíria. O relato detalhado do desenvolvimento da batalha e da comemoração da vitória são ali retratados.

Podemos afirmar que a evolução estilística da escultura assíria refletiu o desenvolvimento ocorrido com a escrita. As cenas narrativas mais antigas resumiam uma longa história e simbolizavam os feitos reais numa composição simples. Cada painel era tratado como uma unidade autoexplicativa. No final do século VII a.C., no entanto, as divisões físicas entre os painéis foram ignoradas, e as composições passaram a ocupar uma sala inteira. Essa prática permitiu incluir maior número de detalhes na imagem e conferiu maior dramaticidade à ocupação do espaço. Cenas sucessivas criavam um efeito cinematográfico: o espectador podia iniciar num ponto, prosseguir e acompanhar o avanço do exército assírio, o progresso da batalha, a tomada da cidade e o desfile dos deportados diante do rei até a comemoração da vitória, com um banquete na capital assíria (CURTIS; READE, 1995, p. 55).

A representação desses eventos históricos retrata certa concepção de tempo e de espaço dos assírios (POZZER, 2011, p. 129-30). A narrativa pictórica da batalha não é linear, nem há uma sequência cronológica ordenada: ali, o espectador pode ver o movimento das tropas e o caos da guerra, criado pela repetição das figuras e pela imensa quantidade de corpos dilacerados, em que a estética da violência prevalece. Já o relevo da comemoração da vitória da guerra apresenta uma atmosfera agradável, ainda que macabra. Nesse relevo, a exposição da cabeça do rei elamita, a videira, os alimentos e os músicos simbolizam um ritual repleto de júbilo, de prazer e de afirmação do poder.

POUVOIR, GUERRE ET VIOLENCE DANS 'ICONOGRAPHIE ASSYRIENNE

Résumé: Ce document présente les résultats partiels d'un projet de recherche qui vise à comprendre la relation entre la religion et les conflits militaires qui ont marqué la formation du grand empire neoassyrien de l'Antiquité, à travers la représentation imagée des symboles religieux dans les récits visuels de la guerre. Dans le monde mésopotamien, le relief sur pierre a été l'une des plus importants manifestations artistiques et les plus utilisés étaient les bas-reliefs sur des dalles d'albâtre, décomposé en deux parties ou plus, couvrant les murs des palais. La pratique culturelle de la création de ces reliefs monumentaux était associée au moment politique de construction de grands empires. La plupart des scènes représentées évoquent la guerre et les campagnes militaires menées par les Assyriens contre ses ennemis. Ces représentations ont été utilisées comme propagande politique, sociale, économique, religieuse, avec une forte charge idéologique, qui visait à légitimer le pouvoir des gouvernants envers leurs sujets, dans une tentative de perpétuer son image et ainsi leur pouvoir.

Mots-clés: Assyrie; iconographie; violence; guerre; représentation.

Referências bibliográficas

- BAHRANI, Z. **Rituals of War – The body and violence in Mesopotamia.** New York: Zone Books, 2008.
- BARNETT, R. D. **Sculptures from the north palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 B.C.).** London: The British Museum Publications, 1976.
- BLACK, J., GEORGE, A.; POSTGATE, N. **A Concise Dictionary of Akkadian.** Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.
- BONATZ, D. Ashurbanipal's Headhunt: An Anthropological Perspective. **Iraq** 49/1, p.93-101, 2005.
- BURKE, P. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CAD. **Chicago Assyrian Dictionary.** Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 1956-2006.

- COLLINS, P. **Assyrian Palace Sculptures**. London: The British Museum Press, 2008.
- CÓRDOBA, J. M. Le ‘visage de la bataille’. La pensée militaire classique et l’étude de la guerre et du combat au Proche-Orient. In: ABRAHAMI, Ph. ; BATTINI, L. **Les armées du Proche-Orient ancien (III-Ier mill. av. J.-C.)**. Oxford: British Archaeological Reports, 2008, p. 135-50.
- CURTIS, J. E.; READE, J.E. **Art and Empire: Treasures from Assyria in the British Museum**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.
- GLASSNER, J.-J. La réception de l’hôte, le vivre et le couvert. **Dossiers d’Archéologie**, Dijon, n. 280, p.44-7, 2003.
- _____. La guerre en tête. **Cahiers d’Anthropologie Sociale**, Paris, n.02, p.47-55, 2006.
- JOANNÈS, F. A função social do banquete nas primeiras civilizações. In: FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. **História da Alimentação**. Tradução de Luciano V. Machado e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p.54-67.
- JOANNÈS, F. **La Mésopotamie au 1^{er} millénaire avant J.-C.** Paris: Armand Colin, 2000.
- _____. (Org.) **Dictionnaire de la Civilisation Mésopotamienne**. Paris: Robert Laffont, 2001.
- LAYARD, A.H. **The Monuments of Niniveh**. London: John Murray, 1853.
- MALBRAN-LABAT, F. **Gilgamesh**. Paris: Éditions du Cerf, s.d.
- MARCUS, M. Art and Ideology in Ancient Western Asia. In: SASSON, J. M. (Ed.) **Civilization s of the Ancient Near East**. Peabody: Hendrickson Publishers, 2000, p.2487-505.
- MINUNNO, G. La Mutilation du corps de l’ennemi. In: ABRAHAMI, Ph.; BATTINI, L. **Les armées du Proche-Orient (III-Ier mill. av. J.-C.)**. Oxford: British Archaeological Reports, 2008, p.247-56.
- MORRIS, I.; SCHEIDEL, W. **The Dynamics of Ancient Empires – State Power from Assyria to Byzantium**. New York: Oxford Press, 2009.
- MOSCATI, S. **Como reconhecer a arte mesopotâmica**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- NYLANDER, C. Breaking the cup of the Kingship an Elamite Coup in Nineveh? **Iranica**, XXXIV, p.71-83, 1999.
- PANOFSKY, E. **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PARROT, A. **Assur**. Paris: Gallimard, 2007.

POZZER, K.M.P. Uma história assíria: o espetáculo do terror em uma composição artística. In: ROSA, C.B.; MARQUES, J.B.; TACLA, A.B.; MENDES, N.M. (Org.) **A busca do antigo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.

_____. A magia na Mesopotâmia. In: FUNARI, P. P.; SILVA, J. G.; MARTINS, A. L. (Org.) **História Antiga – contribuições brasileiras**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

READE, J. **Assyrian Sculpture**. London: The British Museum Press, 2006.

RUSSELL, J. M. Sennacherib's Palace Without Rival Revisited: Excavations at Nineveh and the British Museum Archives. In: PARPOLA, S.; WHITING, R. **Assyria 1995**. Helsinki: University of Helsinki, 1997, p. 295-306.

_____. **The Writing on the Wall**: studies in the architectural context of late Assyrian palace inscriptions. Winona Lake: Eisenbrauns, 1999.

SERRES, R. S.; OLIVEIRA, S. T.; SILVA, S. S.; LIMA, J. S.; POZZER, K. M. P. A tecnologia da guerra nos relevos neoassírios. **Revista de Iniciação Científica da ULBRA**, n.7, p. 169-179, 2008.

WATANABE, C. The Classification of methods of pictorial narrative in Assurbanipal's Reliefs. **Studies in Ancient Oriental Civilization**, n.62, p. 321-31, 2008.

ZIERER, A. Simbologia da cabeça cortada entre os celtas e algumas analogias com o mito da Górgona. **Phoînix**, Rio de Janeiro, v.17, n. 1, p.112-29, 2011.

Notas

¹ Assurbanipal ocupou o palácio de Senaqueribe de seu avô e empreendeu uma grande reforma no local.

² A cabeça de Teumman, rei do Elam, que um servo de meu exército, um soldado comum, cortou no meio da batalha, eles estão trazendo depressa para a Assíria para anunciar a vitória.

³ Eu, Assurbanipal, rei da Assíria, mostrei publicamente a cabeça de Teumman, rei do Elam, em frente dos portões da cidade onde o ancião tinha dito que a profecia do oráculo predizia: 'A cabeça de teus inimigos deve cortar'.

⁴ Os mesopotâmicos utilizavam-se dos adivinhos para compreender e interpretar as mensagens criptografadas dos deuses, mas acreditavam, também, que os deuses poderiam se dirigir diretamente aos homens, através da revelação. Juntamente com o exame das vísceras de animais sacrificados para esse fim, a interpretação dos

sonhos constituiu o procedimento divinatório mais antigo na Mesopotâmia (POZZER, 2008, p.176).

⁵ Naquele tempo eu peguei entre minhas mãos a taça, eu versei (uma libação) sobre a cabeça de Teumman, rei do Elam.

⁶ Mas o gesto de decapitação dos inimigos não era restrito à Assíria. Ele está documentado em Ebla, desde o III milênio a.C.; em Mari, por volta de 1800; e na correspondência de Tell el-Amarna, no século XIII. Uma última crônica neobabilônica, que se refere ao reinado de Nabonida, relata que Nabonida, o último rei de Babilônia, manda, por sua vez, cortar as cabeças de seus inimigos.

QUANDO HOMERO IGNORA O TEMPO: A JUVENTUDE DE AQUILES

*Alexandre Santos de Moraes**

Resumo:

*Aquiles é a personagem homérica mais complexa. O herói de quem a Musa canta a ira na **Ilíada** é também uma das personagens cuja idade é mais difícil de ser definida. Este artigo pretende refletir sobre os critérios de definição de seu grau etário considerando que as idades da vida são eventos biológicos socialmente refletidos.*

Palavras-chave: *Aquiles; juventude; poesia homérica.*

Definir a idade de alguém não parece ser uma questão que suscite grandes dúvidas. Uma breve observação da aparência física, do vocabulário e dos costumes mais evidentes é suficiente para nos julgamos capazes de sugerir com razoável grau de certeza quantos anos de vida o avaliado tem. Às vezes, erramos, mas dentro de um limite aceitável. Ao reconhecermos a idade, também somos capazes de supor suas condutas sociais básicas, já que cada fase da vida traz consigo a exigência de determinados comportamentos. Para nós, por exemplo, seria digno de estranhamento ver um grupo de adolescentes se sentar à mesa de uma distinta cafeteria para discutir a política macroeconômica do governo, devidamente acompanhado de um saboroso chá de camomila e ao som de Billie Holiday; também seria digno de nota um grupo de idosos partilhando uma garrafa de vodka barata, com a carteira de estudante em mãos, esperando impacientemente

* Aluno de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF), sob orientação do Prof. Dr. Ciro F. S. Cardoso. Bolsista CNPq.

sua vez para comprar uma meia-entrada para o *Rock in Rio*. É verdade que o recente envelhecimento da população e o recrudescimento da longevidade sadia contribuíram para que os estratos mais velhos da sociedade pudessem desempenhar atividades antes exclusivamente destinadas aos jovens, mas não são necessárias grandes pesquisas para deduzir que esse é um fenômeno quase que exclusivamente contemporâneo.

A coerência entre o comportamento e a idade no presente da vida social também é marca característica dos poemas atribuídos a Homero, em que a caracterização etária das personagens tende a possuir uma regularidade pouco comum a outros temas. De fato, há alguns “lapsos” na narrativa que são perfeitamente explicáveis pela origem oral dos poemas. A questão do *tempo* é uma excelente medida. Basta recordar que, segundo a tradição, os combates entre gregos e troianos, narrados pela **Ilíada**, duraram dez anos, mas Homero os descreve apenas a partir do nono, e as ações propriamente ditas duram apenas cinquenta e seis dias. No caso da **Odisseia**, o herói errante enfrentou os perigos também por dez anos, mas, em termos cronológicos, o poema é ainda mais conciso que a **Ilíada**: a ação dura apenas quarenta e um dias. Para Donaldo Schüller, “a unidade do tempo em narrativa longa é invenção apreciável; apresenta, no entanto, dificuldades que Homero ainda não soube solucionar” (SCHÜLER, 2004, p.25). Outrossim, quando pensa as idades das personagens, Homero é metucioso. Não há como dizer que Néstor e Príamo, os idosos mais conhecidos na **Ilíada**, não se comportavam de acordo com as limitações impostas pela senectude; na **Odisseia**, o caso de Telêmaco é notório: torna-se adulto por volta dos 20 anos, visto que Odisseu o deixou recém-nascido em Ítaca e regressou somente após duas décadas. Aliás, o envelhecimento de Odisseu também é respeitado, já que Athená em diversas vezes o “rejuvenesce” para cumprir determinados feitos. Homero oferece um espaço privilegiado para compreender as expectativas dos helenos dos séculos X ao IX a.C. acerca das ações sociais atribuídas a cada grau etário.

O caso de Aquiles é uma exceção. Os eventos que envolvem o herói cuja cólera a Musa canta e a quem Homero presta inúmeras deferências são complexos e exigem análise cuidadosa. O poeta se concentra longamente em tudo que o envolve, já que o filho de Peleu é o protagonista da narrativa e a guerra se move, com os auspícios dos deuses, para que a ofensa de Agamêmnon seja reparada com primícias. Assim, temas que poderiam despertar o interesse do ouvinte (e de nós, leitores!) acerca da guerra pro-

priamente dita, não assumem tanto destaque quanto eventos aparentemente casuais, como o canto introspectivo a que o herói se dedica no acampamento dos Mirmidões (HOMERO. *Ilíada*, IX, 186-195) ou a longa descrição das armas que Hefesto forjou a pedido de Tétis (HOMERO. *Ilíada*, XVIII, 468-617). O mesmo ocorre em nível da linguagem, visto que “quando Homero dá voz a Aquiles [...] a linguagem fica muito mais rica e incomum se comparada a outros personagens” (THOMAS, 2005, p.52). O investimento na personagem foi tão intenso que, segundo Katherine Callen King, Homero disponibilizou para os autores posteriores uma quantidade expressiva de temas para que eles pudessem reviver Aquiles em suas próprias personagens, como a juventude belicosa, a brutalidade guerreira, a obsessão pela honra, a querela entre o rei e o melhor guerreiro, a escolha entre a glória e a vida longa, o escudo divino, etc. (KING, 1991, p. 19).

Tais questões fizeram de Aquiles um tema extremamente atrativo para os Estudos Clássicos,² mas as análises acerca de sua condição etária carecem de maior atenção. A questão é importante porque estamos plenamente conscientes de que à idade dos indivíduos é adida uma série de expectativas sociais que orientam suas práticas cotidianas e ajudam a definir a posição social que o agente ocupa. Logo, a periodização da vida implica um investimento simbólico específico em um processo biológico universal (DEBERT, 2007, p.51). Os discursos que estabelecem distinções sociais a partir de referências biológicas parecem plenamente adequados ao que Pierre Bourdieu denominou *habitus*, ou seja, “princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio” (BOURDIEU, 2004, p.60). Compreender o *habitus* etário como um dado estruturado e estruturante é um dos caminhos privilegiados para avaliar a produção e reprodução da vida social. Assim, a visibilidade de Aquiles é tão interessante para nós quanto foi para o *aedo* de Quios.

As idades da vida em Homero não são institucionalizadas, diferentemente do que ocorre atualmente, dado que se atribuem responsabilidades aos agentes assumindo como referência a passagem do tempo. Aliás, a contagem da vida em anos parece ser um dado pouco significativo para o poeta.³ Desse modo, o recurso mais apropriado para reconhecer o grau etário de determinada personagem é avaliar de que modo seus comportamentos e posições sociais se apresentam a partir da comparação com outras personagens.

Aparentemente, um traço distintivo em Aquiles é sua juventude (**νεότης**), que parece adequada, ainda segundo Katherine Callen King, ao fato de o herói estar associado ao tema da vida que se torna curta em função da guerra (KING, 1991, p.5). Um dos epítetos a ele associados, **μυνηθάδιος**, “que tem vida breve”, “que vive pouco”, denuncia essa condição constantemente ratificada ao longo da narrativa.⁴ Em seu lamento junto a Tétis, o herói questiona: “Mãe, que me dotaste de uma vida tão curta (**μυνηθάδιόν**), não devia o Olimpo cumular-me de honras?” (HOMERO. *Ilíada*, I, 352-354). O mesmo aparece expresso pelo vocábulo **ὠκύμορος**, “morrer rapidamente”,⁵ também presente em uma fala de Tétis (HOMERO. *Ilíada*, I, 417) e que, diferentemente do primeiro, é associado exclusivamente a Aquiles. Alguns estudos relacionam a glória guerreira à morte precoce, já que o herói esteve disposto à entrega de uma vida potencialmente capaz de ser vivida.⁶

No campo de batalha, a juventude era, na concepção homérica, uma condição indispensável. Néstor, por exemplo, é constantemente eximido da atividade guerreira em função de sua idade avançada, como quando, em um elogio, Agamêmnon louva o ânimo do ancião e lamenta sua senectude: “pudessem responder em vigor os teus joelhos” (HOMERO. *Ilíada*, IV, 313); ou quando o próprio Néstor se ressentia por não poder aceitar o desafio que Héctor fizera aos melhores aqueus: “fosse eu jovem como quando junto ao rápido-fluente Celadonte [...]” (HOMERO. *Ilíada*, VII, v. 133-134). A longa digressão que Príamo faz ao lamentar a própria velhice é igualmente célebre:

*Num moço, no ardor de Ares, pó agudo bronze
lancinado, a jazer no campo de batalha,
ainda que morto, tudo é belo; mas um velho,
profanadas, como cabeça e barba brancas
a genitália; um velho, pasto para os próprios
cães – não há visão mais triste para os tristonhos
mortais.*
(HOMERO. *Ilíada*, XXII, 73-79)

Estar disposto ao combate, contudo, não é uma evidência suficientemente segura para aferir a idade das personagens. Se assim o fosse, a juventude poderia ser entendida como uma fase em que o agente não é mais criança (**παῖς**, **παιδός**), já que dispõe de recursos físicos para o combate, tampouco idoso (**γέρον**), já que sua capacidade guerreira ainda não o im-

pele ao afastamento. Assim, mesmo que a disposição para combater afaste tacitamente a marca da senilidade, ela não elucida os matizes etários nada desprezíveis observados nos heróis que duelaram nas planícies de Troia.

Em alguns momentos, através das relações interpessoais travadas pelas personagens, as diferenças etárias ganham visibilidade justamente porque são exigidas para sustentar alguma posição social. Essa questão parece atingir o paroxismo no Canto IX, quando Aquiles reencontra Fênix, aquele que Peleu escolheu para instruir seu filho quando o herói era apenas uma criança. Juventude e Velhice criam um contraste *sine qua non* durante a Embaixada enviada por Agamêmnon. Lamentando a posição irresoluta de Aquiles de não retornar à guerra, o ancião recorda aos prantos a época em que esteve presente junto a ele, com a intenção expressa de dissuadi-lo através da autoridade quase paterna que conquistou: “Mais de uma vez, na altura do pei, a túnica me manchaste, menino rebelde, cuspiendo nela a bebida. Muitas coisas passei por ti, muito sofrimento” (HOMERO. *Ilíada*, IX, 490-493).

Outro contraste aparece quando se observa a relação de *philia* entre Aquiles e Pátroclo, que, segundo a fala de Néstor, foi enviado a Troia na intenção de oferecer bons conselhos ao herói de ânimo intempestivo. Durante uma reminiscência junto ao segundo, o orador de Pilos fala de sua visita a Peleu para convocar Aquiles para o combate: “A Aquiles, Peleu recomendou que superasse a todos, sobranceiro; Menécio te alertou: ‘Aquiles, pela estirpe, te excede. Porém, és mais velho. Em força, ele também te sobrepuja. Deves dar-lhe conselhos sábios, apontar caminhos. Ele, para seu bem, há de ouvir-te” (HOMERO. *Ilíada*, XI, 779-791). Mesmo que não saibamos com precisão a idade de Pátroclo, sabemos que Aquiles é mais jovem que ele.

Finalmente, uma última diferença etária serve de medida pra avaliar a questão e exibir a contradição do poema homérico. Aquiles decide retornar à guerra após a morte do amigo. Ansioso por combater os troianos, o filho de Peleu sequer se alimentava. Odisseu, cuja ponderação é reconhecidamente uma constante em todo o épico, tenta recomendar ao herói que espere a hora certa para o combate e se prepare para tal: “Replicou-lhe Odisseu, poliastruto, dizendo: ‘Aquiles Peleide, és o mais forte dos Dânaos, de longe, e me superas no vigor da lança; mas muito me vantagemo sobre ti no engenho: nasci primeiro e muito mais coisas já vi” (HOMERO. *Ilíada*, XIX, 216-219). Odisseu, assim como Pátroclo, é mais velho que Aquiles. Sabemos que o primeiro, diferentemente do segundo e do terceiro, era casado e tinha um filho.

Claudine Leduc fez uma análise bastante ponderada do casamento nas sociedades homéricas. Como é comumente admitido, o matrimônio tende a instaurar uma nova fase da vida, já que o indivíduo abdica do antigo vínculo familiar para instituir seu próprio *oikos*, angariando autonomia e visibilidade social. O casamento é o ensejo para o surgimento de uma nova geração, já que a reprodução de filhos legítimos foi a prerrogativa que sustentou o princípio organizador do sistema matriarcal durante séculos de história grega. A autora concentra seu maior interesse na relação entre os bens que acompanhavam, ou não, as noivas. Com base nessas preocupações e tomando como referência principal a situação experienciada por Penélope, a antropóloga deduziu que, no *oikos* homérico, a esposa assume uma relação de parentesco com seu marido semelhante àquela que dispunha anteriormente com seu pai, e com seus filhos, semelhante à vivida com seus irmãos consanguíneos (LEDUC, 1994, p.291). Para nós, contudo, o mais importante é que o casamento da nobreza homérica (da qual Aquiles e Odiseu fazem parte) é oblíquo, visto que “o noivo, seja qual for o caso de figura considerado, pertence à geração que precede a da noiva” (LEDUC, 1994, p.301). Assim, tal como ocorria no Período Clássico (séc. V ao IV a.C.), a jovem adolescente, mal atingida a puberdade, era dada a um homem maduro. Para a autora, essa obliquidade no casamento, assinalada séculos mais tarde, é um dado estrutural herdado das sociedades do século IX a.C. a que Homero parece se referir (LEDUC, 1994, p.301).

A juventude de Aquiles que, como vimos, é insistentemente ratificada durante o épico, parece contradizer esse sistema matrimonial tão coerente em relação à idade das outras personagens e desequilibrar o *habitus* etário que evoca. Apesar de desejá-lo, Aquiles ainda não tinha se casado, como declara:

*Se os deuses me salvarem, se retorno ao lar,
certo o próprio Peleu me buscará uma esposa.
Na Hélade, na Ftia, entre as Aqueias há de sobra
filhas de paladinos da pólis, princesas;
farei da que prefira minha esposa cara;
meu coração deseja há muito uma legítima
consorte, que comigo goze das riquezas
que Peleu conquistou. Pois nada como a vida.
(HOMERO. **Ilíada**, IX, 394-401)*

O fato de não ter esposa também fica explícito através da enorme lista de dons reparatórios de Agamêmnon, na qual uma de suas filhas foi oferecida para assumir essa condição (HOMERO. **Iliada**, IX, 121-161). A despeito do fato de não ser casado e de ter significativa diferença de idade em relação a Pátroclo e Odisseu, tal como o filho de Laertes, Aquiles também deixou um filho em seu *oikos* antes de partir para a guerra. Homero não menciona quem seria a mãe da criança, mas deixa claro que Aquiles é pai de Neoptólemo durante o lamento que o próprio herói faz após a morte de Pátroclo:

*Dor maior não poderia afligir-me,
nem mesmo se eu soubesse que morreu meu pai,
que ora talvez em Ftia derrame ternas lágrimas
pela ausência do filho. (E eu, entre gente estranha,
pela funesta Helena, a combater os Troicos!)
Nem mesmo se meu filho, que em Esciro educa-se,
símil-a-um-deus, Neoptólemo, morrera (se é
que ainda vive).*
(HOMERO. **Iliada**, XIX, 321-328)

Não parece provável que os *aedos* que compuseram os épicos, interlocutores de uma aristocracia consciente de seus privilégios, se dispusessem a ferir um sistema tão coeso justamente através do herói de maior visibilidade na trama.⁷ A questão se torna ainda mais interessante, se considerarmos a seguinte passagem protagonizada por Fênix: “Peleu, domador-de-corcéis, quando, há tempo, da Ftia te mandou a Agamêmnon, enviou-me contigo; eras muito jovem, inexperiente ainda na guerra crua e nos debates da ágora, onde nobres formam-se” (HOMERO. **Iliada**, IX, 438-442). A ideia de juventude associada ao herói atinge seu auge com essa passagem, visto que o traçado que diferencia o filho de Peleu dos demais é justamente seu ímpeto combativo, e há uma diferença flagrante entre tornar-se guerreiro durante a guerra e ir à guerra por ser guerreiro.

Aliado a essas questões, não se pode desconsiderar que, entre a época da chegada de Aquiles a Troia e o presente da narrativa, se passaram nove anos, o que torna o nascimento de Neoptólemo ainda mais peculiar. Também é notável o fato de que Aquiles não parece ter assumido, ao longo desse período, o *habitus* etário tradicionalmente associado aos indivíduos que superaram a *hýbris* típica da juventude: permanece intempestivo (HOMERO. **Iliada**, I, 226-230), de ânimo ardoroso (HOMERO. **Iliada**, IX, 160-161),

incapaz de pronunciar bons discursos (HOMERO. *Ilíada*, XVIII, 104-106) e alheio aos conselhos (HOMERO. *Ilíada*, XIX, 303-304), distanciando-se, assim, da prudência, da ponderação, da habilidade oratória e do respeito à experiência que caracterizam a *sophrosýne* dos heróis mais velhos. É verdade que seu *páthos*⁸ parece ter sido capaz de ajudar o herói a superar determinados comportamentos, mas isso só se dá na ocasião da morte de Pátroclo (HOMERO. *Ilíada*, XVIII) e, de modo quase indiscutível, quando se compadece de Príamo na ocasião do resgate do corpo morto de Héctor (HOMERO. *Ilíada*, XXIV).

Diante disso, deduz-se que a juventude de Aquiles não é uma condição passageira, mas um traçado distintivo inerente à caracterização da própria personagem. Para mantê-lo permanentemente jovem, Homero recusou tacitamente a influência que a passagem do tempo exerceria sobre ele. A razão que funda sua eterna juventude, como apontado anteriormente, parece evidente: era necessário adequá-lo ao tema da glória em combate, para o qual o estatuto de jovem é uma condição inicial por gerar uma “bela morte” – *καλός θάνατος*. No entanto, não há incoerências flagrantes em outras personagens a respeito do envelhecimento, mesmo naquelas que também morrem jovens em combate e são louvadas com distinção. Esse não parece ser um argumento suficientemente claro para entender a contradição.

Em primeiro lugar, pode-se defender que o poeta não dispunha de leitores críticos capazes de apontar deslizes e buscar soluções para remediar os equívocos: como é próprio das palavras oralizadas, uma vez enunciadas são impossíveis de ser corrigidas. Em segundo lugar, não parece plausível que a coerência temporal do poema fosse uma preocupação tanto para o poeta quanto para seus ouvintes, já que a épica tradicional não se prestava a inquietações que são típicas de uma cultura literária surgida séculos mais tarde. Em terceiro lugar, pode-se sugerir que essa incoerência seja resultado da própria complexidade dos temas associados a Aquiles, que fizeram dele uma personagem incapaz de centralizar tantos elementos e manter-se, ainda assim, imune a algumas contradições.

Essas três questões podem ser plausíveis. No entanto, penso que o principal motivador que levou Homero a cometer tal contradição foi a necessidade de conciliar dois postulados extremamente valorizados pela cultura bélica que a *Ilíada* exhibe e que são excludentes entre si: a exacerbação da juventude do “melhor dos aqueus” (*ἄριστος Ἀχαιῶν*) e a geração de filhos legítimos, segundo os critérios supracitados, da aristocracia.

Curiosamente, o tema do casamento, que serviu para confirmar a incoerência, serve também para entendê-la. A geração de filhos legítimos é constantemente reiterada ao longo do épico como um dos mais importantes aspectos para a reprodução da vida social. No exército troiano, por exemplo, a proteção das mulheres e crianças parece ser a principal motivação que impele os guerreiros ao combate, tendo em vista a expectativa de assegurar a possibilidade de crescimento de um filho homem capaz de superar em virtudes seu próprio pai (HOMERO. *Iliada*, VI, 466-484). Os homens, que reconhecem sua finitude, veem em seus filhos o único meio de perpetuar os méritos da comunidade, do *oikos* e de sua própria glória pessoal, já que estão plenamente conscientes de que, como defendeu Dodds, “a vida de um filho era um prolongamento da vida do pai” (DODDS, 2002, p. 41). É nesse sentido que os filhos dos heróis da épica tradicional convertem-se em um instrumento de memória. Crê-se que, quando atingissem a idade viril, sustentariam, através da exibição pública de seus valores, a glória imperecível de sua linhagem: do mesmo modo que “herdavam a dívida mortal dos pais exatamente como herdavam suas dívidas comerciais” (DODDS, 2002, p. 41), arrastavam consigo o louvor de quem os gerou.

Homero considerou indispensável atribuir a paternidade a Aquiles justamente por causa de sua morte iminente: Neoptólemo seria aquele que daria continuidade às façanhas do herói, ampliando seus méritos e assegurando sua imortalidade. Se, por um lado, Homero rompeu, através de Aquiles, a rígida coerência do estatuto etário das personagens, por outro lado manteve-se coeso em relação ao tema que fundamenta as ações ao longo da *Iliada*. O tempo social, o tempo da narrativa e o próprio curso da vida encontram-se subordinados à glória em combate, questão inicial e arbitrária para o canto dos *aedos*.

WHEN HOMER IGNORES THE TIME: ACHILLES' YOUTH

Abstract: *Achilles is the most complex homeric character. The hero of whom the Muse sings the anger in the Iliad is also the character which the age is most difficult thing to be defined. This article intends to reflect about the criteria definitions of age-grade considering that the aging is biological events socially reflected.*

Keywords: *Achilles; youth; homeric poetry.*

Documentação escrita

- ÉSQUILO. **Agamêmon**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HOMERO. **Iliada**. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.
- _____. **L'Iliade**. Trad. Victor Berárd. Paris: Les Belles Lettres, 2001.
- _____. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- _____. **L'Odyssee**. Trad. Victor Bérard. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

Dicionários

- BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Librairie Hachette, 1950.
- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque**. Paris: Editions Klincksieck, 1968.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.
- LIDDELL; SCOTT'S. **An Intermediate Greek-English Lexicon**. Oxford: Claredon Press, 1992.

Referências bibliográficas

- ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à bela morte vernantiana. *In: Classica*. São Paulo: p.53-62, 1994/1995.
- BURGESS, J. S. **The Death and Afterlife of Achilles**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.
- DEBERT, G. G. Antropologia e o estudo dos grupos e das categorias de idade. *In: MORAES, M.; BARROS, L. (Org.) Velhice ou terceira idade?* Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007, p. 49-68.
- DODDS, E. R. **Os Gregos e o irracional**. São Paulo: Escuta, 2002.
- KING, K. C. **Achilles: paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages**. Los Angeles: University of California Press, 1991.
- LEDUC, C. Como dá-la em casamento? A noiva no mundo grego (séculos IX-IV a.C.). *In: DUBY, G.; PERROT, M. História das mulheres do Ocidente*. São Paulo: Edições Afrontamento, 1994, p.277-347.
- LORAUX, N. **A invenção de Atenas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

MACCARY, W. **Childlike Achilles**: ontogeny and phylogeny in the Iliad. New York: Columbia University Press, 1982.

MORAES, A. S. **O ofício de Homero**. Rio de Janeiro: Mauad, 2011.

NAGY, G. **The Best of the Achaeans**: concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.

REDFIELD, J. M. **Nature and Culture in the Iliad**: the tragedy of Hector. London: Duke University Press, 1994.

SCHÜLER, D. **A construção da Ilíada**: uma análise de sua elaboração. Porto Alegre: LP&M, 2004.

THOMAS, R. **Letramento e oralidade na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2005.

VERNANT, J-P. **Entre mito e política**. São Paulo: Edusp, 2002.

ZANKER, G. **The heart of Achilles**: characterizations and personal ethics in Iliad. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.

Notas

¹ Lembramos que as denominações aqui utilizadas são convenções, já que os vocábulos que definiam as diferentes fases da vida em Homero são radicalmente diferentes daqueles que utilizamos atualmente.

² Os homeristas também analisaram longamente as características do herói, de modo que seria uma tarefa inexequível contemplar a variedade de trabalhos disponíveis sobre o tema. A título de exemplo, destacam-se as análises criteriosas de BURGESS, 2009; MACCARY, 1992; NAGY, 1979; REDFIELD, 1994 e ZANKER, 1997.

³ É notável que a única referência à contagem da vida em anos apareça na *Odisseia*, justamente para relatar um fato completamente excepcional: Odisseu, durante sua passagem pelo Hades, relata a existência de Oto e Efilto, filhos de Posêidon e Ifimédia, que “nove côvados tinham de largo ao contarem nove anos, e nove braças de altura, também, nessa idade atingiram” (HOMERO. *Odisseia*, IX, 311-312).

⁴ A única personagem que partilha este epíteto é Héctor: “Restava-lhe de vida apenas um lapso mínimo (**μινυθάδιος**): Palas Atena já o empurrava para a Moira mortal” (HOMERO. *Ilíada*, XV, 612-614).

⁵ Segundo Pierre Chantraine, **ὠκύς** é explicitamente um antônimo de **βραδύς**, “tardio” (CHANTRAINE, 1968, p. 1299), o que transforma **ὠκύμορος** em um vocábulo que possui uma significação bastante correlata a **μινυθάδιον**.

⁶ Dos quais podemos destacar VERNANT, 2002; LOURAU, 1994 e ASSUNÇÃO, 1995.

⁷ Justamente porque, como defendido em trabalhos anteriores, a adequação dos discursos aos anseios da aristocracia palaciana era o principal mecanismo de sobrevivência dos poetas orais, cuja atividade dependia do poder econômico dos nobres a quem celebravam as tradições orais helênicas. Sobre esse tema, consultar MORAES, 2011.

⁸ A ideia do sofrimento como um acontecimento capaz de gerar aprendizado foi desenvolvida com mais clareza séculos depois. Vemos que Ésquilo, em *Agamêmnon*, associa ao **πάθει μάθος**, o “saber pelo sofrer”, a possibilidade de amadurecimento através da experiência (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, v. 176-179).

⁹ HOMERO. *Iliada*, VI, 276-278; HOMERO. *Iliada*, VI, 364-367; HOMERO. *Iliada*, VI, 429-432 e HOMERO. *Iliada*, IX, 593-596.

O GINÁSIO COMO ESPAÇO DE FORMAÇÃO DE CIDADÃOS: AS PRÁTICAS ESPORTIVAS NA GRÉCIA ANTIGA

*Fábio de Souza Lessa**

*Vanessa Ferreira de Sá Codeço***

Resumo:

*Neste artigo, defendemos que o ginásio, espaço público e indissociável da dinâmica **polítade**, era um lugar socialmente construído, onde os valores helênicos eram exaltados através das práticas esportivas e das interações sociais.*

Palavras-chave: *espaço; ginásio; Grécia Antiga; nudez.*

Um dos grandes legados dos helenos que o mundo moderno herdou foi a prática esportiva. Não que ela fosse exclusividade dos gregos, mas constituía uma parte preponderante de sua cultura. O esporte teve grande destaque entre os helenos, especialmente durante o Período Clássico (séculos V e IV a.C.). A ginástica, por exemplo, ocupava parte significativa do processo educacional. O fato de o esporte ter se tornado o elemento preponderante em toda *paideia* não só ateniense, mas helênica de um modo geral, explica-se por dois fatores: sua importância militar e a capacidade de iniciação numa vida civilizada. O gosto pelos esportes atléticos e sua prática permanece desde a Época Arcaica (séculos VIII-VI a.C.) e se torna um dos traços dominantes e definidores da identidade grega, separando-a dos bárbaros pelos valores éticos exaltados.

* Professor associado de História Antiga do Instituto de História (IH) e do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (Lhia)/UFRJ. Apoio financeiro do CNPq e da Faperj. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (Faperj).

** Professora doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC), sob orientação do Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa. Bolsista Capes.

As atividades esportivas tinham finalidades muito específicas. Cada modalidade atlética deveria contribuir para despertar uma série de atributos, como a **andréia** (ARISTÓTELES. **Política**. VIII, 1337 b, 28), o espírito **agonístico**, a **koinonía**, a **euxía** (saúde) e a **areté**, além de também atender a objetivos militares. Inicialmente, a prática física estava ligada principalmente às necessidades da vida militarizada; apenas depois do século VII é que podemos assinalar uma sensível desmilitarização de algumas **póleis**, como Atenas, que abandona a vida marcadamente militar, ainda encontrada em Creta e Esparta, canalizando os esportes para as esferas cívica e heróica (BARROS, 1996, p.31). Em tempos de paz, a educação **gímnica** tinha o objetivo de construir o corpo do atleta, contudo a função de defesa da **pólis** não era de todo abandonada, de modo que também atendia a esse fim. Assim, dardos poderiam ser substituídos por lanças, discos por escudos, já que a luta era imprescindível na guerra. Tudo em favor da defesa da **pólis**. Platão, nas **Leis**, assinala a relação das práticas esportivas com a guerra:

*Já apresentamos muitos reparos com referência à dança e a toda espécie de exercícios, pois incluímos no conceito de ginástica todos os trabalhos relacionados com a guerra: o tiro com arco, e outras modalidades de arremesso, o combate com armas leves e pesadas, evoluções táticas, a arte de levantar ou fixar acampamento, e tudo o que se relaciona com o ensino da equitação. (PLATÃO. **Leis**. VII, 813-d a 814-a)*

As práticas esportivas também permitiam a interação de diferentes grupos de homens/cidadãos no interior da sociedade *poliade*, explicitando suas alteridades (LESSA, 2003, p.53). Em Atenas, a esfera esportiva produzia identificação e promoção social, marcava o *eu* e o *outro*, implicava prestígio perante seus **isoí**, promovia a coesão cívica e materializava a identidade sociocultural helênica.

Com tantas finalidades (ética, militar e social), não seria difícil imaginarmos o quanto tais atividades caíram no gosto dos atenienses. A frequência aos ginásios, que não era obrigatória, tornara-se um diferenciador social. Lá, os cidadãos aprendiam que o corpo pertencia a algo muito maior – a **pólis**, a **koinonía** (SENNETT, 1977, p.42) –, tornando-se um dos elementos de integração dos **isoí** à medida que os homens se reconheciam nos olhos dos outros homens e marcavam suas identidades como cidadãos. Tal identidade tinha a máxima exibição e expressão nas competições esportivas, nas quais o cidadão apresentava seu corpo bem treinado.

Há consenso entre os especialistas de que os Jogos eram um *espelho* da vida e da sociedade dos gregos antigos, já que reuniam enorme multidão para assistir às cerimônias religiosas e diversas disputas desportivas nas quais os grandes atletas competiam. Assim, as competições tinham lugar num espaço público perante a comunidade reunida.

Mas até a competição, um longo caminho era percorrido, e parte fundamental dele estava no treinamento que acontecia nos ginásios – espaço destinado a essa finalidade. Assim, defendemos que o ginásio grego era um espaço de significação social, isto é, construído cultural e socialmente, fundamental para a formação do cidadão, onde modelos de sociabilidade eram vivenciados pelos helenos do Período Clássico.

É corrente na historiografia relacionada ao esporte helênico a inexistência entre os autores quanto à definição do que se entendia por ginásio entre os gregos antigos. Etimologicamente, a palavra ginásio deriva de **gumnoi**: nus. Num sentido mais amplo, os ginásios eram espaços públicos onde aqueles que neles se exercitavam estavam desnudos. Originalmente, um lugar para a prática esportiva, isto é, para o exercício cotidiano, que é um meio de desenvolvimento corporal; posteriormente, um centro *intelectual*. Os ginásios eram, essencialmente, um espaço de comunicação, de interação social.

De acordo com Z. Newby, o desenvolvimento dos ginásios aparece vinculado ao aumento da necessidade de treinamento para as competições. A autora defende, ainda, que eles se tornaram espaços nos quais se evidenciou a diferenciação da elite social porque ganharam a conotação de expressão da superioridade física, sendo acessíveis apenas às camadas mais abastadas da sociedade (NEWBY, 2006, p. 69-70).

No momento de definir o que constituíam os ginásios para os gregos antigos, há, entre os autores, uma confusão no que se refere a dois dos espaços físicos mais frequentemente associados às práticas esportivas: os próprios ginásios e as palestras. De acordo com a documentação, os ginásios teriam sido estruturas maiores, contando com espaços para caminhada e corrida, bem como estruturados para a prática da luta e do pugilato. Ainda assim, há relatos de ginásios que incluíam também a palestra. Dessa forma, ginásio seria a nomenclatura dada ao complexo inteiro, e palestra, o conjunto do espaço que circundava a área aberta, com os vestiários, salas de descanso e de banho.

É impossível ter certeza absoluta sobre o que realmente aludem os autores antigos quando se referem aos ginásios e/ou palestras. Entretanto, em todos os casos, esses complexos tinham salas combinadas para conversas e discussões, assim como áreas para banho, massagem, vestiários e locais para a prática das diversas modalidades atléticas.

Defendemos, na pesquisa, que os ginásios constituíam um conjunto formado pela reunião da palestra, campo de exercício cercado de edificações diversas e estádio, pista para corrida a pé. Porém, para nós, o mais relevante é entendê-los como importantes locais para a educação dos jovens cidadãos; nesse sentido, um espaço para interações sociais, exposição dos corpos e, inclusive, prática da sexualidade.

Pausânias, na **Descrição da Grécia**, obra escrita na segunda metade do século II d.C., logo, distanciada do nosso período de análise, define ginásio como um conjunto de construções para disputas dos atletas, incluindo a palestra (6.15.8). Para o autor, a palestra era uma construção diferente. Ele nos informa que, à esquerda da entrada do ginásio, existia um recinto fechado menor, onde se encontravam as palestras dos atletas (6.21.2). Por fim, sintetiza o ginásio como uma construção da cidade de Élis, destinada à competição de luta e pugilato (6.23.4).

Refletir acerca do espaço físico dos ginásios nos remete, de imediato, às várias considerações dos autores contemporâneos acerca do conceito de espaço. As leituras teóricas que fizemos têm em comum o fato de conceberem o espaço como um **lugar praticado** – nesse sentido, uma construção sociocultural.

Henry Lefebvre, uma referência nas discussões acerca da temática, afirma que o espaço não é passivo nem vazio: é produzido por ações e reações – “o espaço intervém na produção: organização do trabalho produtivo, fluxo das matérias-primas e das energias, rede de repartição dos produtos” (LEFEBVRE, 2000, p. XX). O autor continua destacando que “o conceito de espaço liga o mental e o cultural, o social e o histórico. Reconstituindo um processo complexo: descoberta (de espaços novos, desconhecidos, dos continentes ou do cosmos), produção (da organização espacial própria a cada sociedade), criação (de obras: a paisagem, a cidade com a monumentalidade...)” (LEFEBVRE, 2000, p. XXII).

Ao afirmar que cada sociedade com seu modo de produção específico produzirá um espaço específico (LEFEBVRE, 2000, p. 40), Lefebvre inse-

re a categoria espaço na dimensão sociocultural.¹ Em sentido semelhante, o antropólogo Roberto Damatta defende que, para se entender o espaço, é necessário entender a sociedade, destacando que ele possui uma significação social (DAMATTA, 1985, p. 26 e p. 41). Já Michel de Certeau contribui para a discussão chamando a atenção para o fato de que o espaço deve ser definido como um **lugar praticado**, como o efeito produzido pelas práticas que o orientam (CERTEAU, 1994, p. 202).

Pensando sobre a relação entre o público e o privado na sociedade romana, Annapaola Ruggiu conclui que o espaço não constitui uma realidade indiferenciada, definida simplesmente em termos quantitativos de grandeza, estando intimamente ligado às atividades essenciais da vida, à realidade e à natureza da comunidade. Nesse sentido, ele se torna espaço social, isto é, socialmente utilizável (RUGGIU, 1995).

Outro aspecto fundamental sobre o qual reflete Ruggiu é a constituição de identidades a partir da interação com o espaço, porque, através da individualização dos limites e das fronteiras espaciais comuns, o grupo exprime a si mesmo e constrói a própria identidade (RUGGIU, 1995). Não podemos deixar de mencionar que o espaço se projeta com finalidades e valores de ordem social, política e cultural.

Tal reflexão também esteve presente nos estudos dos autores gregos antigos. Dentre os autores trabalhados por A.G. Navarro, interessa-nos mais estreitamente as ideias de Platão e de Aristóteles. O primeiro, no **Timeo**, definiu a Geometria como ciência do espaço, enquanto o segundo se dedicou a desenvolver uma teoria do **topos** (“lugar”), concebendo o espaço como a soma de todos os lugares, um campo dinâmico com direções e propriedades qualitativas (NAVARRO, 2007, p. 3).

Navarro ainda enfatiza que o espaço é uma das dimensões existenciais fundamentais do ser humano e, como tal, do seu plano vivencial, e que os homens, para levarem a cabo suas intenções, devem compreender as relações espaciais e unificá-las em um conceito. Podemos afirmar, assim como o autor, que a experiência que tem o homem do ambiente que o rodeia, permite assinalar que a percepção do espaço é algo muito mais dinâmico que estático (NAVARRO, 2007, p. 3-5).

Feitas tais considerações acerca da categoria espaço, consideramos que podemos nos centrar mais propriamente no nosso objeto de estudo neste artigo, a saber: o ginásio como espaço de formação dos cidadãos ate-

nienses. Sabemos que ele, enquanto **locus** de exercício da cidadania entre os helenos, era dinâmico e complexo. Para efeito de delimitação temática, nos limitaremos a abordar um dos aspectos peculiares às interações desenvolvidas no espaço dos ginásios: a nudez do corpo do atleta.

Nunca é demais ressaltarmos que nossa análise se centrará no grupo social dos **kaloí kagathói** - os cidadãos bem-nascidos. Além das limitações oferecidas pela documentação, o próprio ginásio é um espaço de constituição de identidades dos grupos de cidadãos abastados e de demarcação de alteridades frente aos demais grupos de cidadãos e de não cidadãos.

Selecionamos para análise três cenas cujas ações se desenvolvem no âmbito dos ginásios. Elas foram pintadas em uma **kýlix**² – Figura 1 (FACES A, B e Medalhão) – de figuras vermelhas.³

Antes de analisarmos as cenas, algumas considerações acerca do trabalho com imagens devem ser feitas.⁴ Não podemos deixar de mencionar a importância que as imagens pintadas nos vasos áticos têm para o conhecimento da sociedade dos atenienses: sem elas, existiria uma lacuna expressiva em nosso conhecimento. Outra questão a ser salientada é que viver na **pólis** era construir imagens, fossem elas verbais ou pictóricas (RASMUSSEN; SPIVEY, 1993, p. XIII; THEML, 2002, p. 15).

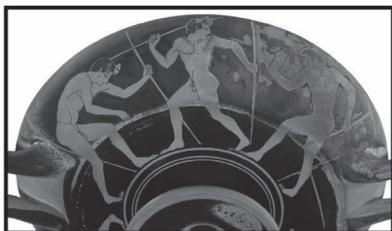
Além de um produto de uso cotidiano entre os gregos antigos, a cerâmica é também um meio de expressão sociocultural que possui para o historiador a vantagem de vir diretamente do seu período - diferente dos textos escritos, que sofreram constantes intervenções, seleções e/ou censuras para sobreviver em nosso tempo (KEULS, 1993, p. 2).

As cenas pintadas nos vasos áticos são polissêmicas, sendo, assim como muitas outras formas de arte antiga, extremamente semióticas em sua natureza, isto é, o uso frequente de uma forma gráfica específica tem adquirido valores simbólicos que vão além de sua comunicação literal. No momento de analisar uma determinada imagem, devemos ter em mente que as interpretações variam em diferentes contextos, de acordo com os olhares e segundo nossas diferentes expectativas, até mesmo porque a *leitura* de uma imagem não se reduz à decodificação de um único significado (KEULS, 1997, p. 307-309; ROBERTSON; BEARD, 1993, p. 13-4).

Para sistematizar melhor nossos argumentos, passemos à interpretação das imagens; na sequência, estabeleceremos as relações entre elas.

Figura 1

Face 1A



Face 1B



Medalhão



Localização: Boston, Museum of Fine Arts - inv. 98.876. **Temática:** Atletas em treinamento. **Proveniência:** Não fornecida. **Forma:** Kýlix. **Estilo:** Figuras vermelhas. **Pintor:** Não fornecido. **Data:** 510-500. **Inscrições:** Face A (HO PAIS KALOS), Face B (KALOS HO PAISJ) e Medalhão (ATHENODOTOS KALOS).

Nesta **kýlix**, tanto nas duas faces quanto no medalhão as vestimentas estão ausentes, o que assinala se tratar de atletas, já que os esportes eram praticados com a total nudez dos corpos. Nas três cenas, também notamos que se trata de jovens, pois são imberbes.

Quanto à apropriação do espaço, na Face 1A, temos o primeiro jovem da esquerda para direita, que se encontra agachado e parece segurar uma fita. Dois jovens, o do centro e o da direita, estão de pé. O primeiro segura um dardo, enquanto o segundo, um par de dardos; já o terceiro porta um enxadão. Os jovens apresentam coroas na cabeça, um indício claro de que já foram vitoriosos em alguma das modalidades esportivas. Na Face 1B, os três personagens estão de pé. O primeiro, da esquerda para a direita, está segurando um par de dardos (o que se percebe mesmo havendo falhas no verniz). Os outros dois estão voltados para o primeiro personagem. O jovem ao centro também segura um par de dardos, e o da direita, um par de halteres. Os três apresentam coroas na cabeça. Já no Medalhão, o jovem representado está de pé, com a cabeça voltada para a esquerda e portando um par de halteres. Possui coroa na cabeça.

Nas três cenas, notamos a presença, ao todo, de doze dardos, três enxadões e dois pares de halteres, objetos que fazem menção explícita às modalidades esportivas. Nas três cenas, classificamos o espaço como interno. Mesmo não havendo objetos pendurados na parede, as modalidades às quais as cenas fazem referência (lançamento de dardo e salto em distância) eram praticadas na *palestra*, espaço utilizada para treino.

As inscrições *HO PAIS KALOS* (O jovem é belo), na Face A; *KALOS HO PAIS* (O jovem é belo), na Face 1B e *ATHENODOTOS KALOS* (Athenodotos é belo), no Medalhão, assinalam que não só as modalidades descritas, mas os jovens representados em cenas são considerados belos por estarem atuando em atividades valorizadas pela **pólis**. A presença do termo **kalós** pode fazer alusão à beleza ou, ainda, à condição social de **bem-nascido**. No que se refere à beleza física, não podemos esquecer que o objetivo dos pintores é valorizar as qualidades atléticas dos jovens, o vigor de seus exercícios (SCHNAPP, 1996, p. 45).

Quanto aos jogos de olhares, todos os personagens presentes nas cenas aparecem em perfil, forma mais comum de representação nas imagens áticas. No caso desse tipo de representação, a veiculação da mensagem não permite um diálogo direto com um enunciador-destinatário externo; isto é, não se estabelece uma interação com o público, e a cena adquire a conotação de um exemplo a ser seguido pelos receptores (CALAME, 1996, p. 108). No Medalhão da Figura 1, o olhar é de três quartos. Esse tipo de olhar denota comunicação interna e externa, produzindo um duplo diálogo, levando o espectador a tomar como exemplo a cena representada e, ao mesmo tempo, a participar dela.

Na interpretação das imagens, a observação dos gestos das personagens é fundamental. Tal questão foi objeto de um diálogo entre o Sócrates de Xenofonte e o pintor Parrásio. Sócrates faz a seguinte colocação e obtém concordância do pintor:

Ademais, a magnificência e a condição de homem livre e nobre, o servilismo e a condição de escravo vil, a prudência e o entendimento, a insolência e a vulgaridade refletem-se no semblante e nos gestos corporais, esteja-se em repouso ou em movimento (XENOFONTE. **Ditos e feitos memoráveis de Sócrates**. III, 10, 5)

O que a passagem nos informa é a importância dos gestos como reveladores de sentido nas imagens. Através da análise do gestual, conseguimos diferenciar personagens, identificar o seu **status**, indicar as modalidades praticadas, perceber os espaços de ação da cena, etc. O disco seguro pelos personagens nos dois vasos, os seus corpos e as suas posturas são signos que indicam, na cena, movimento.

Nas cenas, fica evidente a valoração feita pelo pintor da beleza física, da prática esportiva, do **desnudar-se** característico da democracia ateniense, do movimento e da harmonia do corpo, das virtudes de um cidadão ideal, do equilíbrio e da sincronia dos movimentos.

Outro elemento significativo nas imagens analisadas é a nudez. Componente indissociada da prática esportiva, a nudez é um dos signos que ajudam a comprovar se a cena diz respeito, de fato, a uma cena de esporte, uma vez que os atletas se exercitavam nus. É frequente a escolha dos pintores em representar os atletas com os corpos nus e apolíneos, pois era assim que seriam valorizados perante a **pólis** e desejados com honra (SENNETT, 1997, p.42).

A nudez dos corpos gregos poderia assinalar significados específicos, como distinção entre fortes e fracos, civilizados ou bárbaros (já que os bárbaros não se exercitavam nus), honrados e desonrados. O ato de exibir-se confirmava a dignidade da cidadania e reforçava os laços cívicos (SENNETT, 1997, p.30). O atleta utilizava a nudez como sua “vestimenta”, portando os signos que o localizavam dentro da dinâmica **poliade** e do que os seus iguais deveriam esperar dele (ao visualizar a nudez do atleta, esperava-se dele coragem, virilidade, força, etc). Por ser um atributo identificador do atleta, o corpo nu era enfatizado no contexto do social, da coletividade, enquanto produtor de significados e sentidos.

Após analisarmos as cenas selecionadas, de posse de nosso conhecimento na documentação imagética e reflexões teóricas, concluímos que o ginásio, mais do que um espaço físico para as práticas esportivas, era um lugar simbólico, um lugar praticado.

Nele, jovens e adultos, mais que adestrarem seus corpos, relacionavam-se e exercitavam os valores **políades** da **koinonía**, da coragem, da força, da virilidade e da publicidade dos atos. Esses valores estavam intimamente conectados ao modelo ideal de cidadania, caro entre os helenos, pois era aquele que os fazia gravitar na esfera da honra.

O ginásio, também, era o espaço para a formação dos futuros cidadãos, vinculando-se diretamente à **paideía**. As diversas modalidades ali praticadas eram ensinadas aos mais jovens, que se tornariam, futuramente, os atletas que disputariam as competições esportivas. Para Marrou, falar em esporte era se referir ao esporte competitivo, pois era neste contexto que se encontrava o ideal **agonístico** herdado dos exemplos heróicos que os helenos tinham. Ser o melhor, o primeiro, o que se destaca em seu grupo (MARROU, 1998, p. 213).

Outro elemento relacionado ao espaço do ginásio é a interação social ali desenvolvida. Inseridos na esfera dos desportos, os atletas entravam em contato com outros (mais novos, de sua idade e/ou mais velhos). Além de incentivar a **phília** entre os **ísoi**, essas relações impulsionavam outra etapa fundamental no processo educacional ateniense: a pederastia - prática que unia dois homens, um mais velho e um mais novo, na busca de uma maior preparação do mais jovem. Segundo Marrou, para o homem grego, a **paideía** também residia nas relações profundas e estreitas que uniam pessoalmente um jovem (**erómenos**) a um mais velho (**erastés**). Esse homem mais velho seria seu guia, seu modelo, seu ideal e seu iniciador. A ligação amorosa homoerótica acompanhava-se de um trabalho de formação e de maturação, em que o **erómenos** era iniciado lentamente nas atividades sociais do **erastés**: a assembleia, o ginásio, o banquete, a **agorá** (MARROU, 1966, p.58-9). Essa prática estava atrelada à construção do ideal de masculinidade ligado diretamente ao de cidadão. A pederastia, em especial na sociedade dos atenienses, podia ser aceita e valorizada quando a relação estivesse voltada para a educação do jovem, principalmente aristocrata. Era uma instituição pedagógica (VRISSIMTZIS, 2002, p. 100).

O ginásio, desse modo, convertia-se num espaço com uma dupla função: além de ser o local de preparação do corpo do atleta, era o espaço de exposição do mesmo, visto que a abordagem nele se dava através de cortejamentos e presentes (com animais vinculados à esfera da virilidade, da coragem e da caça, como galos, cachorros e lebres). Os presentes também poderiam ser vasos feitos sob encomenda, contendo o nome do receptor e, às vezes, o nome do adulto que os encomendou. Essas inscrições assinalavam o destino desses objetos com adjetivos dados àqueles que os recebiam e/ou aquilo que os helenos consideravam **belo**. No vaso que analisamos neste artigo, encontramos inscrições similares, vinculando o jovem atleta ao adjetivo **Kalos** (belo).

Dessa forma, concluímos que o ginásio era um dos espaços públicos indissociáveis da dinâmica **políade**. Um lugar socialmente construído, onde os valores helênicos eram exaltados através das práticas esportivas e das interações sociais.

GYMNASIUM AS A PLACE OF FORMATION OF CITIZENS: SPORTS PRACTICES IN ANCIENT GREECE

Abstract: *In this article we argue that the gymnasium, public space and inseparable from polyadic dynamics, was a socially constructed place where Hellenic values were extolled through sports practices and social interactions.*

Keyword: *Space, Gym, Ancient Greece, Nudity*

Documentação escrita

ARISTÓTELES. **Política**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

PLATÃO. **República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

XENOFONTE. **Ditos e feitos memoráveis de Sócrates**. Trad. Edson Bini. Bauru/SP: Edipro, 2006.

Referências bibliográficas

- BARROS, G. **As Olimpíadas na Grécia Antiga**. São Paulo: Pioneira, 1996.
- CALAME, C. **Récit em Grèce Ancienne: Enonciation et Representations des Poetes**. Paris: Maridiens Klicksieck, 1986.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DAMATTA, R. **A casa e a rua**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- KEULS, E. C. **The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens**. California: University of California Press, 1993.
- _____. **Painter and Poet in Ancient Greece: Iconography and Literary Arts**. Stuttgart and Leipzig: B. G. Teubner, 1997.
- LEFBVRE, Henry. **La Production de l'Espace**. Paris: Anthropos, 2000 [1974].
- LESSA, F. S. Corpo e cidadania em Atenas Clássica. In: THEML, N.; BUSTAMANTE, R.M.C.; LESSA, F. S. (Org.) **Olhares do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- MARROU, H.I. **História da educação na Antiguidade**. São Paulo: EPU, 1966.
- _____. Educação e retórica. In: FINLEY, M. I. (Org.) **O legado da Grécia: uma nova avaliação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- NAVARRO, A.G. Sobre el concepto de espacio. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP**, v. 17, p. 3-21, 2007.
- NEWBY, Z. **Athletics in the ancient world**. London: Bristol Classical Press, 2006.
- RASMUSSENT, T.; SPIVEY, N. **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- ROBERTSON, M.; BEARD, M. Adopting an Approach. In: RASMUSSENT, T.; SPIVEY, N. **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- RUGGIU, A. **Spazio Privato e Spazio Pubblico nella Città Romana**. Roma: EFR, 1995.
- SENNETT, R. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997.
- THEML, N. Linguagem e comunicação: ver e ouvir na Antiguidade. In: **Linguagens e formas de poder na Antiguidade**. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2002.
- VRISSIMTZIS, N. **Amor, sexo e casamento na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2002.

¹ Lefebvre alerta para a necessidade de os pesquisadores prestarem a atenção à seguinte triplicidade: a *prática espacial* (produção e reprodução, lugares específicos e conjuntos espaciais próprios a cada formação social que assegura a continuidade numa relativa coesão), **as representações do espaço** (relacionadas às relações de produção, à ordem que elas impõem, aos signos e códigos), bem como os *espaços de representação* (relacionados ao lado clandestino e subterrâneo da vida social, mas também à arte, que pode se definir não como código do espaço, mas código dos espaços de representação) (LEFEBVRE, 2000, p.42-3).

² Taça usada para beber vinho.

³ O estilo chamado de figuras vermelhas, mais característico do Período Clássico, apresenta os elementos da decoração em tom claro sobre fundo escuro.

⁴ Aplicaremos às imagens o método semiótico proposto por Claude Calame (1986), que pressupõe a necessidade de:

1. verificar a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;
2. fazer um levantamento detalhado dos adereços, mobiliário, vestuário e gestos, estabelecendo um repertório de signos;
3. observar os jogos de olhares dos personagens, que podem apresentar-se em três tipos:
 - **Olhar de Perfil** – o receptor da mensagem do vaso não está sendo convidado a participar da ação. Há comunicação interna entre as personagens pintadas, e suas ações devem servir como exemplo para o público receptor.
 - **Olhar Frontal** – a personagem convida o receptor a participar da ação representada, estabelecendo uma comunicação direta.
 - **Olhar Três quartos** - a personagem olha tanto para o interior da cena quanto para o exterior. O receptor da mensagem está sendo convidado a participar da cena.

EDUCAÇÃO FEMININA, PRAZER E PODER EM ATENAS (SÉCULOS VI-IV A.C.)*

*Edson Moreira Guimarães Neto***

Resumo:

Em nosso artigo, apresentaremos as esferas de convivência e os processos de educação das cortesãs atenienses como ponto de referência, comparando-os aos pontos similares nas vidas das esposas legítimas e filhas dos cidadãos atenienses; assim, elucidaremos os objetivos e características específicos almejados no desenvolvimento de cada grupo.

Palavras-chave: *banquetes privados; educação; poder; prostituição; sexo.*

Diferente do que existe em relação às esposas legítimas, às cortesãs atenienses não foi imposto nenhum código específico de conduta em relação a seu comportamento. A documentação não faz nenhuma referência específica a um modo adequado de agir, falar, vestir-se, ou comportamento das *hetairai*, o que nos leva a crer que determinados comportamentos característicos dessas mulheres eram resultado das necessidades da função que exerciam. Cabe observar também que a responsável pela construção de modelos específicos de modo de vida e conduta das cortesãs foi a própria historiografia contemporânea, ora classificando-as como cultas e mulheres verdadeiramente livres da *pólis*, ora como vítimas de submissão imposta por uma sociedade masculinizada.

* Este artigo é uma adaptação do capítulo 2 da dissertação de Mestrado *Gênero, erotismo e poder: comparando identidades femininas em Atenas (séculos VI-IV a.C.)*, defendida em dezembro de 2010.

** Doutorando do Programa de Pós-graduação em História Comparada da UFRJ. Bolsista Capes.

A historiografia tradicional construiu seus modelos *clássicos* de *hetaira* – a oprimida ou a mulher culta e verdadeiramente livre – basicamente através da biografia de duas personagens: Aspásia¹ e Neera.² Certamente, os relatos acerca da vida de tais personagens não devem ser desprezados, podendo ser considerados até indispensáveis para a montagem de um *corpus* documental acerca do feminino e da prostituição em Atenas, contudo não devem ser tratados como modelos do todo.

No presente artigo, tentaremos desconstruir tais *mitos* criados pela historiografia tradicional. Para tanto, através do trabalho com a documentação proposta, tomaremos as esferas de convivência e os processos de educação das cortesãs como referenciais, comparando-os aos pontos similares nas vidas das atenienses; assim, elucidaremos os objetivos e características específicos almejados no desenvolvimento de cada grupo. Por fim, desvelaremos o que significava a figura da *hetaira* no imaginário ático através dos discursos que legitimavam não apenas o seu *status*, mas também o daqueles homens a quem faziam companhia.

1. As origens da prostituição no Período Clássico

Ó Sólon, tu és nosso benfeitor, pois nossa cidade repleta de jovens de temperamento ardente que poderiam se extraviar pela prática de atos condenáveis. Porém, tu compraste mulheres e instalaste-as em locais determinados, onde ficam à disposição de quem as quiser. Ei-las, tal como as fez a natureza. Nenhuma surpresa. Vêe tudo. Queres ser feliz? A porta abrir-se-á, se quiseres; basta um óbolof...] Com algumas moedas podes comprar um momento de prazer sem correr o mínimo risco[...] Podes escolhê-las de acordo com a tua preferência – magras, gordas, baixas, jovens, de meia-idade, velhas – podes tê-las sem ter de recorrer a uma escada ou de entrar furtivamente[...] Todos podem desfrutá-las facilmente, sem receios e de todas as maneiras, dia e noite. (ATENEUS, XIII, 529d)

A partir das reformas realizadas por Sólon no início do século VI,³ a prostituição em Atenas se tornara legal, contanto que não fosse praticada por atenienses. As prostitutas eram, em relação à sua origem, escravas ou ex-escravas (havia sido libertas), *métoikoi*,⁴ ou meninas que haviam sido

expostas por seus pais⁵ (MOSSÉ, 1990, p.67-8). Cidadãos atenienses, esposas e filhos legítimos não podiam ser prostituídos, “[...] ninguém pode vender suas filhas ou irmãs, a não ser se ficar patente que elas perderam a virgindade antes de casar”⁶ (PLUTARCO. **Vida de Sólon**, XXIII, v.1).

O período de prostituição *inconsequente e descontrolada* chegava ao fim. Aos poucos, a quantidade de prostíbulos foi se multiplicando. Em nenhuma das *póleis* havia tantas prostitutas quanto em Atenas, exceto Corinto, onde era exercida a *Hierá Porneía*⁷ (VRISSIMTZIS, 2002, p.84-8).

A palavra *prostituta*, em grego, é *porné*, que deriva do verbo *pérnemi* (vender ou ser vendido), portanto, *aquela que está à venda* ou *aquela que vende sexo*. (DAVIDSON, 1998, p.117; VRISSIMTZIS, 2002, p.85-6). A palavra traz consigo a ideia de comércio: dar a alguém os direitos sobre um corpo em troca de dinheiro, como uma mercadoria viva. O cliente que paga obtém uma autoridade momentânea para usufruir aquele corpo da maneira que desejar (BRULÉ, 2003, p.190 e 207).

Podemos dizer que, nesse mundo dos prazeres, as *hetairai* ou *companheiras* ocupavam o mais alto posto. Ao contrário das *pórnai* – que atuavam nas zonas portuárias a baixos preços –, as *hetairai* – com todos os seus dotes artísticos e físicos – serviam apenas a estrangeiros ricos e aos cidadãos mais abastados – *kaloí kagathoi* –, cobrando quantias bastante elevadas. Outro aspecto bastante importante é que, enquanto as *pórnai* eram escravas que serviam a preços tabelados por lei, as *hetairai* eram mulheres livres, portanto com poder de escolha acerca de quem atenderiam e em troca do quê (DAVIDSON, 1998, p.124-6). Teoricamente, o contato com a *hetaira* não seria uma transação comercial, mas uma troca de favores (ou presentes) entre as partes envolvidas, sendo o sexo um elemento implícito, mas não uma compensação imediata ou obrigatória. Como veremos mais à frente, esse sistema de *boa-fé*, baseado em reciprocidade e confiança, gerava relações mais longas entre as cortesãs e seus companheiros e, por isso, uma rede de clientes limitada, mas que, devido à proximidade entre os envolvidos, favorecia a maximização dos ganhos daquelas mulheres e da satisfação concedida aos seus *amigos* (BRULÉ, 2003, p.208; DAVIDSON, 1998, p.120-7; KURKE, 1997).

As *hetairai* eram companheiras dos homens em banquetes e outros eventos da vida social da *pólis* dos quais as esposas, filhas e irmãs não participavam, principalmente devido à austeridade no comportamento

exaltado pelo *modelo méliッサ*.⁸ Independentemente de seu fluante *status* econômico e social - que poderia sofrer grandes variações de acordo com as circunstâncias -, as *hetairai* se caracterizaram por sua participação no banquete dos homens (CALAME, 2002, p.116-7).

2. Educadas para seduzir

As proxenetas helênicas – responsáveis pela educação das *hetairai* – eram, na maioria das oportunidades, mulheres capazes de formar cortesãs destinadas a ter uma vida fácil ao lado de homens ricos.⁹ Tradicionalmente, parte da historiografia contemporânea tendeu a fomentar a construção de que as cortesãs recebiam uma formação intelectual superior até mesmo à das *bem-nascidas*, participando, inclusive, dos debates filosóficos (SALLES, 1982, p.46; POMEROY, 1999, p.110-1; VRISSIMTZIS, 2002, p.95). No entanto, tais considerações perpassam normalmente por exemplos como o de Aspásia, que sequer pode ser comprovadamente considerada uma *hetaira*.

Além de belas, as cortesãs deveriam ser agradáveis. Acreditamos que a educação das *hetairai* era estritamente voltada ao mundo dos prazeres, visto que sua principal prerrogativa era divertir, entreter e dar prazer a seus clientes, e, como veremos mais à frente, eram essas as armas que elas tinham para se inserir no diálogo de poder com os homens.

Em primeiro lugar, era preciso que essas jovens possuíssem o corpo ideal, ou, pelo menos, parecessem possuí-lo. Para tanto, eram ensinadas a usar o próprio corpo, a remodelá-lo, e, citando Aléxis, Ateneus nos conta como:

Remodelam-nas completamente, de modo que essas jovens não conservem nem suas maneiras nem seu físico original. Uma delas é muito pequena? Uma palmilha é costurada em seu calçado. Outra é demasiado alta? Deve usar sandália e andar com cabeça enterrada entre os ombros, o que a faz parecer menor. E esta, não tem ancas? Costura-se um enchimento em suas vestes, na parte posterior; e os que a encontrarem ficarão admirados à vista do seu belo traseiro. E esta outra, tem a barriga grande? Pode usar seios postiços, como os atores; dispõe sua veste por cima do enchimento e a faz cair de tal maneira que sua barriga fique escondida. A que tem sobrancelhas ruivas as tinge com fuligem. A que as tem muito

escuras passa alvaiade na pele. E a que é muito pálida passa ruga nas faces. A que tem uma parte de seu corpo particularmente bela arranja um modo de desnudá-la. A que tem belos dentes deve naturalmente rir; a fim de que todo o grupo possa ver como tem uma bela boca. E, se não souber rir, deve – como as cabeças de cobras nos açougues – manter entre os lábios um ramo de mitra, o que faz com que, quer queira ou não, conserve a boca entreaberta.
(ATENEUS. XIII, v.557)

Cabe ressaltar que o aprendizado das artes e subterfúgios da sedução não é um aspecto de domínio exclusivo das profissionais dos prazeres, pois, como dissemos anteriormente, o principal objetivo do casamento é a reprodução de herdeiros e a continuidade da *pólis*, tudo isso através do sexo. Portanto, dominar as ferramentas que manipulam a beleza e a sedução faz parte também das habilidades aprendidas pelas atenienses. Lisístrata nos dá um dos inúmeros exemplos que permeiam a documentação textual:

*Se ficássemos dentro de casa, maquiladas,
e, sob as tunicazinhas de Amorgos,
nuas desfilássemos, o púbis depilado,¹⁰
os maridos cheios de tesão, desejariam fazer sexo,
mas se não nos aproximássemos, se nos recusássemos,
negociariam a trégua rapidinho, sei bem disso.*
(ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv.149-154)

Nidam-Hosoi afirma que o discurso imagético ateniense nos apresenta um contexto em que a beleza masculina é obtida através da virtude, enquanto a beleza feminina é construída por meio de subterfúgios (inclusive, com as vestimentas) – desde a origem mítica de Pandora (NIDAM-HOSOI, 2007, p.8-10). Podemos observar essa lógica operando nas imagens de toalete feminina e preparação nupcial.

Lydie Bodiou nos mostra que o domínio da toalete feminina se estende da manipulação da aparência para a manipulação dos sentidos, pois, ao aplicar o óleo perfumado em seu corpo, a mulher (esposa ou cortesã) torna-se mais atraente não apenas pelo odor e pela hidratação proporcionados por tal substância, mas também porque ela torna a pele brilhante e atrativa (BODIOU, 2008, p.153-4 e 157). A utilização de tais *téchnai* tem influência no imaginário.

As meninas recebiam também educação artística, aprendendo a dançar, cantar e tocar instrumentos como o *krotalon*,¹¹ a lira e, principalmente, o *aulós*¹² (CERQUEIRA, 2005, p.39; SALLES, 1982, p.61; VRISSIMTZIS, 2002, p.95). Segundo Fábio Cerqueira, o predomínio do *aulós* é absoluto, aparecendo em 60% das cenas de *sympósion*, nas quais em 59% das vezes é tocado por mulheres. O *aulós* era o instrumento mais tradicional para o acompanhamento dos *skólia*¹³ (CERQUEIRA, 2005, p.39-40).

Figura 1



Localização: Naples, Museo Archeologico Nazionale H3232.
Temática: Educação/Prostituição. **Proveniência:** Italy, Nola.
Forma: *Hydria*. **Estilo:** Figuras vermelhas. **Pintor:** Polygnotos.
Data: 440-430. **Indicações bibliográficas:** ARV 1032,61; BAGPP 213444; CP 138; KEULS, 1993, p.93, fig.84; LEWIS, 2002, p.34, fig.1.18.

Tomando como pressuposto que, por servirem as camadas mais abastadas da *pólis* dos atenienses, as *hetairai* realmente passavam por um treinamento bastante pragmático e específico na busca de proporcionar o entretenimento da melhor maneira possível, observemos a Figura 1.

Nas Figuras 1 e 2 podemos ver a decoração exterior de uma *hydria* de figuras vermelhas de cerca de 440-430, atribuída a Polygnotos. Na Figura 1, da esquerda para a direita, vemos o exterior A, onde um jovem rapaz (ausência de barba), vestido e apoiado a um cajado, assiste à cena que se desenrola: uma mulher vestida e de pé segura uma flauta com a mão

esquerda e uma lira com a mão direita, enquanto observa uma moça aparentemente mais jovem, com roupas mais simples e mais curtas, dançando; às suas costas, outra garota, com roupas similares, dança ao som da flauta tocada pela mulher que está sentada e vestida à sua frente. No exterior B, a cena continua com um jovem (ausência de barba) vestido de guerreiro, com capacete, lança e escudo, enquanto outra mulher diante dele tem um *krotalon* em cada mão. Em seguida, podemos observar uma garota nua, em cima de uma mesa, fazendo acrobacias em torno de uma *kylix* que repousa sobre a mesma; a cena termina com uma mulher vestida e de pé, que toca flauta para uma garota nua, que usa apenas uma fita amarrada à coxa esquerda e parece se preparar para fazer alguma acrobacia sobre três espadas apontadas para cima diante dela. A presença de mobília torna evidente que é uma cena de interior.

Figura 2



Idem à Figura 1.

Entendemos que, a despeito do que diz Eva Keuls,¹⁴ sem sombra de dúvidas se trata de uma cena representando o treinamento de cortesãs, pois as filhas legítimas dos atenienses aprendiam a cantar e a tocar principalmente com fins religiosos e, normalmente, longe da presença dos homens; já as meninas da cena, evidentemente, treinam práticas de entretenimento.

Um aspecto interessante na cena das Figuras 1 e 2 é que apenas a personagem que se prepara para *trabalhar* com as espadas tem uma fita

na coxa. Esse tipo de fita aparece, normalmente, na imagética da cerâmica ática como uma espécie de amuleto para proteção (LEWIS, 2002, p.104-7). Imaginamos que ela use o amuleto devido ao maior risco de sua aparente atribuição.

Com tais indícios, acumulamos argumentos suficientes para comprovar que uma *bem-nascida*, com o dever de gerar os novos cidadãos da *pólis*, não poderia estar inserida em tal situação.

A cena que se desenrola nas Figuras 1 e 2, aliada a alguns relatos encontrados na documentação textual¹⁵ e nas produções historiográficas contemporâneas,¹⁶ nos fazem concluir que, embora pudessem desempenhar variadas funções de acordo com os desejos dos clientes, cada uma das cortesãs assumia um papel mais específico na engrenagem de entretenimento em que se constituía um banquete,¹⁷ oferecendo seus encantos, sobretudo àquele a que fazia companhia, algo que podemos notar na disposição espacial dos convivas na Figura 5, assim como na seguinte passagem: “Quatro, os bebedores, e vem a amada de cada um” (**Antologia Palatina**, V, 183).

Além de belas e talentosas, as *hetairai* deveriam ser companhias agradáveis para seus clientes; portanto, também deveriam saber se comportar nos momentos em que seus atributos físicos não fossem o centro da ação. Nesses momentos, deveriam se portar de forma recatada e comedida, lembrando o comportamento esperado das *bem-nascidas* (ATENEUS, XIII, v.571; SALLES, 1982, p.61). Crobila ensina a sua filha Corina:

*Escuta-me, vou te dizer o que debes fazer e como te comportar com os homens [...] Primeiramente, ela é elegante e atraente ao se vestir, tem um olhar bem disposto para todos os homens, não está tão disposta a rir tão abertamente [...], mas tem um sorriso doce e cativante [...] não trai ninguém com quem esteja, seja cliente ou acompanhante; e não se atira nos braços de um homem [...] não se embriaga, pois é ridículo, e os homens detestam as mulheres bêbadas. Não come demais, pois isso é prova de má educação. Toma os alimentos com a ponta dos dedos; come sem fazer barulho e sem encher as duas bochechas; e bebe com comedimento, com pequenos goles, não de um só trago [...] E ela não fala demais ou debocha de qualquer um dos convivas, tem olhos apenas para seu cliente. É por isso que os homens gostam dela. (LUCIANO. **Diálogo das Cortesãs**, 6)*

Sua educação se concluiu com a aprendizagem de métodos contraceptivos, para que pudessem estar em *atividade* na maior parte de sua juventude, enquanto ainda fossem belas e desejáveis. A documentação e a historiografia falam de diversas substâncias a serem aplicadas na genitália antes do ato sexual, de raízes e plantas com atributos mágicos, sobretudo drogas e poções que objetivavam garantir, por um período mais ou menos longo, a esterilidade provisória, embora não se tenha muita certeza da eficácia de tais produtos (ATENEUS, XIII, 559; SALLES, 1982, p.63-5). Consideramos relevante destacar que a responsabilidade contraceptiva era sempre da mulher, não importando a técnica ou método utilizado para a obtenção de tal fim; portanto, obedecendo a esta lógica, a prática do coito interrompido ocorria de maneira inversa à que conhecemos atualmente, com a mulher tendo que observar a tensão crescente do membro masculino para prever o clímax e saber o momento exato de recuar para que seu parceiro ejaculasse fora de sua genitália (BRULÉ, 2003, p.163-4).

3. A esfera de atuação - os banquetes privados dos homens

Na dinâmica relacionada ao mundo dos prazeres, podemos situar o *sympósion* como o evento máximo. Esse era um dos acontecimentos mais característicos da vida social e sexual em Atenas. Literalmente significando *feira de beber*, era um encontro único, dedicado a vários tipos de comidas, bebida, jogos, discussões filosóficas e sexo com prostitutas e outros homens, mas nunca com esposas (KEULS, 1993, p.160). Alexandre Carneiro ressalta que o *sympósion* não é só uma festa de pessoas abastadas e que, em um único festim, é possível encontrar membros de diferentes camadas sociais de Atenas, mesmo estrangeiros (LIMA, 2000, p.22). No entanto, defendemos aqui que, assim como as *hetairai*, esses festins privados, a partir das reformas de *Sólon* e com o surgimento da democracia, funcionaram como marcadores de diferenciação social entre os membros da aristocracia e os cidadãos atenienses menos abastados. Acreditamos que, ao mesmo tempo que marca e solidifica os laços entre os iguais, o *sympósion* também é um espaço demarcador de alteridade, uma vez que de seu ambiente estão excluídos os que não são membros do grupo ali reunido.

Defendemos que, como elemento discursivo de uma identidade grupal, o imaginário dos banquetes privados deveria ser propagado por toda a

pólis, para que o maior prestígio dos convivas fosse captado e reconhecido pelos demais membros da comunidade política (cidadãos). Logo, tanto a esfera prática como as representações escritas e imagéticas de tais eventos deveriam dispor de elementos específicos que constatassem o estilo de vida mais elevado da aristocracia ateniense.

Dentro dessa perspectiva de propagação dos ideais aristocráticos, entendemos que a mídia com maior facilidade para circular nos espaços públicos da *pólis* são os vasos decorados. Observando esses textos imagéticos e aplicando o método de leitura isotópica, identificamos dois elementos constantemente euforizados: o vigor físico dos corpos dos *kaloí kagathoi*, e o convívio com as *hetairai* – as rainhas do mundo dos prazeres –, a quem os cidadãos pobres jamais teriam acesso.

O *sympósion* é uma parte tão característica da vida ateniense, que muitas facetas daquela cultura seriam incompreensíveis se estes não fossem levados em conta. A busca da manutenção do entretenimento e da alegria estava nas mãos de pessoas que dependiam dessas festas como sustento pessoal. As *hetairai*, musicistas e acrobatas, eram responsáveis pelo deleite e pelo prazer dos olhos e dos corpos dos convivas.

Os *sympósia* normalmente aconteciam no quarto dos homens (*andrôn*) de residências privadas. O *andrôn* era, essencialmente, uma sala de jantar contendo pequenos pódios de pedra ou massa, nos quais se colocavam almofadas para recosto (*klínai*) e onde os convivas e as *hetairai* reclinavam-se para comer e para beber. Os mesmos *klínai* serviam para dormir e para a prática do sexo (KEULS, 1993, p.162). O *andrôn* era enfeitado com motivos florais, sobretudo rosas, heras e violetas, simbolizando uma relação religiosa, fornecendo ao banquete um caráter intermediário entre o sagrado e o profano (THEML, 1998b, p. 104). Na entrada do *andrôn*, havia um vestíbulo que dava acesso direto à rua. Essa ligação direta com a rua era uma forma de evitar que as mulheres da casa (esposas e filhas) estabelecessem algum tipo de contato com os convivas – que eram homens estranhos ao seu convívio. Segundo Claude Calame, esse acesso direto à rua situa o *andrôn*, de certa maneira, no limite entre o interior e o exterior, fornecendo a ele um caráter *semipúblico* (CALAME, 2002, p.118).

Segundo Alexandre Carneiro, o banquete consiste numa prática festiva que possui uma série de regras estabelecidas e ritualizadas, objetivando receber um amigo ou um estrangeiro (LIMA, 2000, p.31). Após a regulamentação das diferentes fases do banquete, harmonicamente os convivas

escolhem, por meio de sorteio, um *simposíarchos* ou “rei do *sympósion*”, ao qual se comprometem a obedecer (LIMA, 2000, p.31-2; PELLIZER, 1990, p.178; SALLES, 1982, p.106).

O *simposíarchos* tem a função de determinar o número de taças a serem bebidas, de cuidar do ordenamento do entretenimento, assim como indicar as *penalidades* destinadas a punir os maus bebedores. Ele é o principal responsável pelo bom andamento da *bebedeira* (LIMA, 2000, p.33; SALLES, 1982, p.106):

É preciso que a mistura do homem e do vinho se faça segundo a natureza de cada um; e o simposíarchos deve conhecer as regras dessa mistura e observá-las a fim de que, tal como um hábil músico com as cordas de sua lira, ele puxe um conviva dando-lhe de beber, solte um outro racionando-lhe o vinho, e conduza assim essas naturezas em desarmonia a um unísono harmonioso. (PLUTARCO.

Conversas à mesa, I, 4, 2f)

A sociedade ateniense valorizava a justa medida, e a *ars bibendi* do *sympósion* deve se fixar num ideal de consumo moderado, evitando os extremos de completa abstinência (*nephein*) e embriaguês prejudicial (*methyesthai, paroinen, kraipalan*). O bom bebedor deveria transitar num estágio entre o comportamento tedioso do homem sóbrio e a irracionalidade e violência do bêbado (PELLIZER, 1990, p.178).

Os convivas que se excedem no vinho querem sair da ordem. O *andrôn* e a libação dão condições para que eles ingressem em uma realidade utópica e carnavalesca, em que será deixado de lado o respeito às normas e às regras sociais. A limitação imposta pelo espaço interno (do *andrôn*) determinará o deslocamento para o espaço público (LIMA, 2000, p.36).

Tão importante para o *sympósion* como o próprio evento em si era o *kômos*, a procissão festiva que marcava a transição para o momento da bebedeira, da *festa de beber*, ou o transporte dos convivas de uma casa para outra (KEULS, 1993, p.174). Essa era, provavelmente, a ocasião que gerava a violência com a qual os *sympósia* eram relacionados.¹⁸

Podemos observar a Figura 3, que é uma das faces do exterior de uma *kýlix* de figuras vermelhas, de autoria de *Brygos Painter*. Nessa imagem, vemos, no centro, um jovem segurando uma taça na mão esquerda e um cajado na mão direita, tendo à sua direita dois homens adultos – o que se

evidencia pela barba – e uma mulher que toca o *aulós* (a dupla flauta), e, à sua esquerda, um jovem e um homem adulto agarrando uma mulher que tem uma taça em sua mão esquerda. Somos levados a crer, pela relação entre a bebida, a música e o ritmo sugeridos pela posição das personagens, que tal imagem corresponde a uma procissão de *kômos*.

Três elementos devem ser destacados na análise dessa imagem: 1) os dois homens no centro seguram bengalas, o que nos informa que se trata de cidadãos; 2) três dos homens estão praticamente nus; 3) as duas mulheres estão completamente vestidas. Ao colocarmos tais elementos em conjunção, podemos imaginar que a euforização da nudez masculina é um fato consolidado pelo velamento dos corpos femininos. Guardemos tais informações e sigamos adiante.

Figura 3



Localização: Würzburg, Martin Von Wagner Museum 479. **Temática:** *Sympósion/ Kômos*. **Proveniência:** Etrúria, Vulci. **Forma:** *Kýlix*. **Estilo:** Figuras vermelhas. **Pintor:** Brygos Painter. **Data:** ce. 490. **Indicações bibliográficas:** ARFV 254; ARV 372,32; BAGPP 203930; GARRISON, 2000, p.148, fig.5.21; HAMEL, 2003, p.8-9, fig.3, p.40, fig.9; KEULS, 1993, p.175, fig.152, p.221, fig.171; LEWIS, 2002, p.97, fig.3.6; LIMA, 2000, capa.

Por toda parte, a desordem é um vício; mas, entre os homens, principalmente quando bebem, ela revela então sua perversidade pelo excesso e por outros males indescritíveis, que devem ser pre-

vistos e evitados por um homem capaz de ordem e de harmonia.
(PLUTARCO. **Conversas à mesa**, I, 2, 5)

O consumo desenfreado do vinho poderia, em algumas ocasiões, levar os convivas à embriaguez. É aí que, segundo Alexandre Carneiro, ocorre o fenômeno do carnaval, em que se verifica a suspensão da ordem e liberação das repressões sociais (LIMA, 2000, p.32). A Figura 4 corresponde ao medalhão interior da mesma *kýlix* representada na Figura 3: nela, podemos ver uma *hetaíra* ajudando um jovem rapaz, que segura um cajado (identificando seu *status* de cidadão), a vomitar. Tal imagem corresponde a um dos tantos excessos de que se tem relato na documentação textual e que causavam diversos conflitos em Atenas. Uma das mais famosas alusões a tais comportamentos se encontra na comédia **As Vespas**, de Aristófanes, em que o autor claramente disforiza o comportamento do velho Filocléon, que aparece bêbado e descomposto em companhia de uma flautista nua e de outras pessoas, agride uma padeira e abusa da flautista (ARISTÓFANES. **As Vespas**, vv.1335-1414).

Figura 4



Idem à Figura 3.

Segundo Catherine Salles, os convivas dos banquetes gostavam de organizar competições de todo tipo sobre qualidades físicas ou intelectuais dos participantes. Essa autora afirma, ainda, que não era raro, ao fim do banquete, as mulheres concorrerem entre si para saber quem fazia o melhor amor, sendo que, em algumas ocasiões, chegavam a estabelecer provas específicas (como nos jogos olímpicos) segundo as capacidades próprias a cada uma das moças (SALLES, 1982, p.111-2). Paulo nos relata um concurso de beijos:

Os beijos de Galatea são longos e sonoros, os de Demo, delicados, Dóride morde. Quem excita mais? Os ouvidos não devem julgar os beijos; depois de provar os lábios selvagens emitirei o meu voto. Estás equivocado, coração meu. Os delicados beijos de Demo conhecês e o doce mel de sua boca de orvalho. Fique aí; ela merece a coroa. Mesmo que alguém goze com outra, não me separará de Demo. (Antologia Palatina, V, 244)

Rufino escreveu duas epigramas registrando espécies de competições mais *picantes* entre cortesãs. No primeiro, temos um concurso de nádegas:

Fui árbitro de um concurso de nádegas entre três mulheres; elas mesmas me elegeram e me mostraram o brilho desnudo de seus membros. De uma, a branca doçura ao tato florescia de seus glúteos e ficava estampada por dobras redondas como sorrisos. Da segunda, que abria as pernas, a pele de neve enrijeceu mais vermelha que uma rosa purpúrea. A terceira estava calma e como o mar quebrava com silenciosas ondas, agitada sua delicada pele por calafrios. Se o árbitro das deusas houvesse visto essas nádegas, não teria querido nem sequer olhar as de então. (Antologia Palatina, V, 35)

No segundo, três mulheres disputam aquela que possui a mais bela genitália:

Disputavam entre si Ródope, Mélite e Rodoclea, qual das três tinha o 'entremúsculo' mais belo, e me elegeram árbitro. Como as deusas, isentas e de pé, posaram desnudas, lambuzadas por néctar. O de Ródope brilhava em meio aos músculos, precioso, dividido como um ramo de rosas por um forte zéfito. O de Rodoclea era igual ao cristal, como uma polida imagem esculpida em um templo. Sabendo

claramente o que sofreu Páris por causa do concurso, justiça às três porquanto as coroei como imortais. (Antologia Palatina, V, 36)

O jogo que no Período Clássico tinha maior sucesso era o *kóttabos*, de implicações ao mesmo tempo eróticas e dionisiacas.

A partir do momento em que o rumor sonoro do vinho, próximo do ruído do teléfilon, estala contra o jarro profético, fico sabendo que tu me amas. Tu vais imediatamente me mostrar que isso é verdade, vindo dormir a noite inteira comigo. Com efeito, é assim que me mostrarás tua sinceridade. E eu deixarei esses bêbados jogarem o kóttabos, lançando ruidosamente o seu vinho sobre o jarro. (Antologia Palatina, V, 296)

Através do jogo de *kóttabos*, os convivas distribuíam entre si as *he-táirai* que iriam diverti-los. O bebedor deveria esvaziar o conteúdo de uma taça e jogar as últimas gotas de vinho que restassem na direção de um prato ou jarro situado a certa distância; então, ele pronunciaria o nome da pessoa que desejava: se o jato de vinho atingisse o local provocando um som harmonioso, o jogador teria certeza de que possuiria a pessoa cujo nome invocara (KEULS, 1993, p.160; SALLES, 1982, p.113; VRISSIMTZIS, 2002, p.94). Há um fragmento da *Velha Comédia* que fala a respeito de jogar *kóttabos* em troca de sapatos e taças de beber, e também em troca de beijos (KEULS, 1993, p.160).

O *kóttabos* está presente em várias cenas de banquetes da iconografia ática, como a Figura 5, na qual vemos uma das faces de uma *kýlix* de figuras vermelhas atribuída a Tarquinia Painter e datada de cerca de 470-460. Vemos uma cena de interior (evidenciada pelas almofadas, pelo cesto e a fita pendurados à parede) no ambiente do *sympósion*, onde dois casais - cada um composto por um homem adulto (barba) e uma mulher - jogam *kóttabos*. A prática nos parece mais evidente no primeiro casal da esquerda para a direita, pois o gestual de ambos nos faz imaginar que o homem segura a sua taça enquanto a mulher faz o movimento de tentar acertá-la com o vinho restante em sua *kýlix*, demonstrando uma similaridade incrível com a descrição que obtivemos de tal jogo.

Figura 5



Localização: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: KA415. **Temática:** *Sympósion*/ Prostituição/ *Kóttabos*. **Proveniência:** Não fornecida. **Forma:** *Kýlix*. **Estilo:** Figuras vermelhas. **Pintor:** Tarquinia Painter. **Data:** ce. 470-460. **Indicações bibliográficas:** ARV 868,45; BAGPP 211438; BOARDMAN, 1997b, fig.72a; BRULÉ, 2003, p.211.

Às vezes, quando as *hetairai* gozavam de certa fama, elas mesmas praticavam o jogo do *kóttabos* e escolhiam, assim, seus companheiros de noitada. Segundo Catherine Salles, nesse jogo havia três elementos indispensáveis no *sympósion*: a ingestão de vinho, a prova de habilidade e o erotismo (SALLES, 1982, p.113-4).

Figura 6



Localização:Madrid, Museo Arqueológico Nacional 11.267. **Temática:** *Kóttabos*/ Prostituição/ *Sympósion*. **Proveniência:** Etrúria, Vulci. **Forma:** *Kýlix*. **Estilo:** Figuras vermelhas. **Pintor:** Olts. **Data:** 520-510. **Indicações bibliográficas:** ARV 58(53); BAGPP 200443; LISSARRAGUE, 1990, p.260, fig.53.

Assim como a Figura 5, a 6 traz uma cena que, segundo nossa interpretação, representa a prática do *kóttabos*. Nessa última, vemos o exterior de uma *kýlix* de figuras vermelhas, de autoria de Oltos, na qual duas *hetairai*, reclinadas em almofadas – o que evidencia ser uma cena de interior –, uma tocando o *aulós* enquanto a outra segura um *skyphos* com a mão esquerda e uma taça com a direita, dão a impressão de estar jogando *kóttabos*.

Tendo ou não ocorrido a prática do *kóttabos* e do *kômos*, o destino natural dos *sympósia* era a indução à atividade que mais dava fama às *hetairai*: a prática do sexo.

Dispamos, grata amiga, nossas roupas e que os membros desnudos aproximem-se dos desnudos membros enlaçando-se. Que não haja nada no meio, pois teu delicado véu parece-me a muralha de Semíramis. Nossos peitos unamos e nossos lábios. (Antologia Palatina, V, 252)

Esse tipo de ocasião pode ser lembrado a partir da cena representada na Figura 7, na qual vemos o medalhão interior (única parte decorada) de uma *kýlix* de figuras vermelhas de cerca de 510-500, atribuída a Gales Painter. A cena mostra, da esquerda para a direita, uma *hetaira* (com um *aulós* na mão direita)¹⁹ e um jovem rapaz (ausência de barba): ambos, despidos e deitados sobre uma *kliné*, trocam carícias e, aparentemente, fazem sexo. Cenas como esta e algumas de sexo em grupo se multiplicam na imagética dos *sympósia*.

Figura 7



Localização: New Heaven, Yale University Art Gallery 1913.163. **Temática:** *Sympósion*/Prostituição. **Proveniência:** Etrúria, Vulci. **Forma:** *Kýlix*. **Estilo:** Figuras vermelhas. **Pintor:** Gales Painter. **Data:** 510-500. **Indicações bibliográficas:** ARV 36.a; BAGPP 200208; CP 138; LEWIS, 2002, p.123, fig.3.24.

4. Relações de interação: corpo, discurso e poder

As *hetairai* das Figuras 6 e 7 podem muito bem representar o ideal estético da jovem beleza feminina predominante na cerâmica ática ao longo do século V: magras, graciosas, com seios pequenos e firmes.²⁰ As medidas são curiosamente masculinas, como se o artista utilizasse como modelo o corpo de um efebo adicionando os seios, nem sempre sendo convincentes (FANTHAM, 1994, p.116-8).

As produções da imagética nos mostram casos recorrentes de que, para essas mulheres, a beleza constituía sua maior e talvez única arma e instrumento de barganha nas relações de poder travadas com os cidadãos atenienses.²¹ Diversos pintores representam *hetairai* gordas e aparentemente mais velhas tendo que se valer de subterfúgios para permanecer atuando no mundo dos prazeres,²² como podemos conferir nas Figuras 8, 9 e 10.

Figura 8



Localização: Malibu, J. Paul Getty Museum 80A.E.31. **Temática:** *Sympósion*/ Prostituição. **Proveniência:** Não fornecida. **Forma:** *Kýlix*. **Estilo:** Figuras vermelhas. **Pintor:** Phintias. **Data:** ce. 500. **Indicações bibliográficas:** KEULS, 1997, p.408, figs.65 e 66.

Nas Figuras 8 e 9, temos, respectivamente, as faces exteriores A e B de uma *kýlix* de figuras vermelhas, confeccionada em torno de 525-475, atribuída a Phintias. Na cena da Figura 8, vemos uma velha e barriguda *hetaira* nua, agachada, masturbando um jovem rapaz. Na Figura 9, vemos uma cena similar, com os mesmos personagens, na qual a *hetaira* derrama

o vinho de uma *kráter*²³ sobre seu corpo, com a ajuda de um jovem que se masturba (KEULS, 1997, p.291).

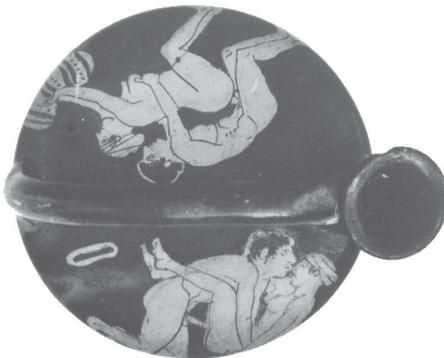
Figura 9



Idem à Figura 8.

Na Figura 10, temos um *askós*²⁴ de figuras vermelhas de cerca de 450, com duas cenas representando o que parece ser o mesmo jovem (ausência de barba) – identificado pelo nariz avantajado – mantendo relações sexuais com uma *hetaira* diferente em cada uma delas. Aquela que se encontra na cena da parte inferior é jovem e de boa aparência: o homem faz sexo com ela, na posição denominada por Eva Keuls *missionary position*, o nosso *papai-mamãe*. A *hetaira* na parte superior da cena é mais velha, sua barriga não tem firmeza e também parece desdentada. O cliente está penetrando-a por traz, pelo ânus (KEULS, 1993, p.176-9).

Figura 10



Localização: Athens, Kerameikos Museum 1063. **Temática:** Prostituição. **Proveniência:** Athens, Ceramicus. **Forma:** *Askós*. **Estilo:** Figuras vermelhas em terracota. **Pintor:** Não fornecido. **Data:** ce. 450. **Indicações bibliográficas:** KEULS, 1993, p.178, fig.160; VRISSIMTZIS, 2002, p.68, fig.27.

A cópula frontal era o método sexual mais refinado, reservado para as mulheres desejáveis, enquanto que o sexo por traz era menos valorizado, sendo considerado, provavelmente, degradante. Segundo Davidson, a penetração por traz (*kubda*) tinha uma ligação com sexo barato, prazer obtido rapidamente, fora do âmbito privado, o que seria evidenciado na cerâmica pela presença de sapatos, capas e cajados, remetendo à urgência do homem em terminar logo o *assunto* – em algum bordel ou beco (DAVIDSON, 1998, p.170). Eva Keuls argumenta que os contatos estabelecidos com velhas *hetairai* poderiam servir para livrar a mente dos homens de qualquer vestígio de autoridade feminina, proveniente de sua infância e que pudesse estar mantido inconscientemente, desde os primeiros anos vividos no interior do gineceu (KEULS, 1993, p.179).

Em contraponto, Sian Lewis afirma que a obesidade não tem a ver com a atratividade das mulheres. Particularmente entre homens, era causa de ridicularização na cultura atlética e militar: nas *Rãs*, Dionisos zomba de um atleta gordo (ARISTÓFANES. *As Rãs*, vv.1089-1098; LEWIS, 2002, p.125-6). E também na cerâmica encontramos exemplos de atletas gordos entre jovens esbeltos (ARFV 80; ARV 166,11).

Por outro lado, podemos argumentar que a má forma física resulta da *hýbris* ou de alguma outra capacidade de manter o corpo esbelto – que é virtude masculina e feminina. Um corpo obeso remete a falta de comediamento, sendo, portanto, uma fraqueza, estabelecendo, assim, uma relação com a velhice – que também é fraqueza –, e o cidadão fraco e sem controle (como o velho Filocléon de *As Vespas*) é inútil para a comunidade, e até a *esposa legítima* se manifesta quanto a isso: “Eu cumpro minha parte: contribuo com homens. Mas vocês, pobres velhos, não!” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv.651-652).

Logo, se a juventude é um atributo necessário para que o homem execute todas as tarefas de cidadão/soldado, também o é para a mulher, pois ela (*esposa legítima* ou cortesã) precisa seduzir. Sendo assim, podemos interpretar que, ao mostrar mulheres gordas e com seios caídos, os pintores dos vasos áticos apresentam um signo que revela a antítese do padrão de beleza e juventude, tornando evidente a idade avançada de tais personagens.

A imagética ática tem uma série de cenas em que é registrada uma relação entre adereços e gestual comumente interpretada como negociação

ou uma espécie de corte – similar àquela feita aos jovens rapazes nas relações homoeróticas – entre homens e mulheres remetidas ao universo da prostituição. Nesse conjunto de cenas, podemos sempre observar a presença de figuras femininas jovens; portanto, desejáveis. Nos momentos que ali estão representados, os papéis parecem se inverter, e os homens têm que se fazer desejáveis para as mulheres, que podem, inclusive, recusá-los. As Figuras 11 e 12 nos mostram algo nesse sentido.

Nas Figuras 11 e 12, podemos ver as duas faces exteriores de uma *kýlix* de figuras vermelhas de cerca de 500-450, atribuída a Makron. Na Figura 11, vemos a face A, em que duas mulheres *hetairiai* (uma delas sentada) são abordadas por um jovem rapaz (sem barba) e um homem adulto (barba), trazendo cada um uma sacola (que pode portar dinheiro) na mão esquerda e uma flor²⁵ na mão direita. Na Figura 12, vemos a face B, na qual há outros dois homens adultos (barba) apoiados em um cajado e sem as sacolas de dinheiro, tendo que se valer de outros meios para persuadir as mulheres. O da direita parece bem-sucedido ao estender sua mão direita, segurando uma flor (a mulher diante dele sorri e segura um ramo), o outro não parece ter tanta sorte.

Figura 11



Localização: Toledo, Ohio, 72.55. **Temática:** Negociação. **Proveniência:** Não fornecida. **Forma:** *Kýlix*. **Estilo:** Figuras vermelhas. **Pintor:** Makron. **Data:** 500-450. **Indicações bibliográficas:** KEULS, 1993, p.167, fig.141 e 142; p.227, fig.204.

Figura 12



Idem à Figura 11.

Segundo Sian Lewis, a imagética que traz representações das cortesãs com sacolas de dinheiro, longe de degradante, pode ser considerada positiva para essas mulheres (LEWIS, 2002, p.197). As cenas que encontramos nesses vasos não remetem a simples transações de troca de dinheiro por sexo, mas imagens de negociação, simulando uma espécie de corte. A temática gira em torno da concordância ou não da mulher. A partir de tal perspectiva, o vaso pode ser entendido como uma representação do poder exercido pelas cortesãs, captando o momento em que ele se manifesta de forma mais clara.

Por outro lado, se observarmos a ótica de exaltação do *athenian way of life* da aristocracia que predominava na cerâmica ática, podemos chegar a novas conclusões. Na *kylix* representada nas Figuras 11 e 12, e também na da Figura 7, está presente o *aulós*, o que atribui um *status* superior às mulheres em cena e, conseqüentemente, maior valor ao êxito em conquistá-las.

A troca de *favores* – implícita na Figura 7 e explícita nas Figuras 11 e 12 (seja pelas flores ou pela sacola portando dinheiro ou algum outro *presente*²⁶) – na busca pelo gozo pode ser compreendida como um exercício do poder dos homens em cena. Essa prática pode ser considerada como um dos traços pertinentes à virilidade, que, na agonística sociedade ateniense, só poderia ser concebida num aspecto relacional a partir do reconheci-

mento pelos outros cidadãos (BOURDIEU, 2003, p.26-67). Dessa forma, aqueles que pudessem *conquistar* essas mulheres e obter a sua constante companhia lograriam a possibilidade de ser reconhecidos como melhores e mais aptos a exercer o poder perante seus iguais.

Se inserirmos a Figura 3 nessa discussão, torna-se mais fácil ainda vislumbrar todo esse mecanismo discursivo presente na imagética simpótica, pois os corpos dos homens nus remetem à beleza física que só os membros da aristocracia poderiam ter, devido ao tempo de que dispunham para se exercitarem e, além disso, praticar a *scholé*, exercendo, portanto, sua cidadania de maneira completa: diferenciando-se daqueles que necessitavam trabalhar e que não conseguiriam fazer as mesmas coisas. Aliado a isso, podemos notar que as mulheres estão vestidas porque a sua nudez é para poucos, apenas para aqueles que elas aceitam como seus companheiros, portanto, jamais desvelada nos espaços públicos da *pólis*.

Sendo assim, o mecanismo de troca de presentes/favores funciona bem para *hetairai* e clientes, pois, teoricamente, a obrigação entre ambos era um compromisso ético sem intervenção econômica, de tal maneira que elas se distanciavam de serem vistas como prostitutas comuns, e eles demonstravam sua virtude e capacidade ao obterem a constante companhia de mulheres tão especiais.

Ao longo deste artigo, vimos que, normalmente, as *hetairai* não gozavam de uma situação privilegiada, mas com isso não queremos dizer que eram vítimas da exploração masculina, pois entendemos que, desde que seu caminho no mundo dos prazeres começava a ser traçado, elas aprendiam a tirar o maior proveito possível das situações, utilizando-se das armas de que dispunham para se inserirem na dinâmica de poder da *pólis*.

Os resultados de sua atuação não ficam muito claros através da leitura da documentação, contudo esta nos mostra que, longe de serem elementos passivos nas práticas do dia a dia e nos contatos sociais que estabeleciam com os cidadãos, sempre agiram na intenção de garantir para si um melhor presente e futuro.

FEMALE EDUCATION, PLEASURE AND POWER IN ATHENS (SIXTH TO FOURTH CENTURY BC)

Abstract: *In our article we present the spheres of coexistence and the processes of education of Athenian courtesans as a reference point, comparing them to similar points in the lives of legitimate wives and daughters of Athenian citizens, and thus elucidate the specific goals and characteristics desired in the development of each group.*

Keywords: *private banquets, education, power, prostitution, sex.*

Documentação escrita

ARISTÓFANES. *As rãs e As vespas*. Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, s.d.

_____. *The Acharnians. The Knights. The Clouds. The Wasps*. Trad. Benjamin Bickley Rogers. Cambridge, London: Harvard University Press, 1992.

_____. *Lisístrata*. Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Cone Sul, 1998.

_____. *Dois comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. Trad. Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 2001.

ATHENAEUS. *The Deipnosophists*. Books III.106E-V. Trad. Charles Burton Gulick. Cambridge, London: Harvard University Press, s.d.

_____. *The Deipnosophists*. Books XIII-XIV. Trad. Charles Burton Gulick. Cambridge, London: Harvard University Press, 1993.

[DEMÓSTENES]. *Contra-Neera*. In: *Discursos privados*. Madrid: Gredos, 1983.

_____. *Against Neaera*. In: *Private Orations*. Trad. A. T. Murray. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1988.

Epigramas Eróticos Griegos: Antología Palatina (Libros V y XII). Trad. Guillermo Galán Vioque, Miguel A. Márquez Guerrero. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LUCIAN. *Dialogues of the Courtesans*. In: *Lucian Seventy Dialogues (The American Philological Association series of classical texts)*. Trad. Harry L. Levy. Oklahoma: University of Oklahoma, 1976.

_____. Dialogues of the Courtesans. *In: Lucian Selected Dialogues*. Trad. C. D. N. Costa. Oxford: Oxford University Press, 2005.

PLUTARCH. Theseus and Romulus. Lycurgus and Numa. Solon and Publícola. *In: Plutarch's Lives*. V.1. Trad. Bernadotte Perrin. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1914.

_____. Péricles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus. *In: Plutarch's Lives*. V. 3. Trad. Bernadotte Perrin. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1984.

_____. **Moralia**. V. 8. Trad. Paul A. Clement, Herbert B. Hoffleit. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1986.

_____. **Moralia**. V. 9. Trad. Edwin L. Minar Jr., F. H. Sandbach, W. C. Helmbold. Cambridge, London: Harvard University Press, 1993.

XENOPHON. **Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology**. Trad. E. C. Marchant, O. J. Todd. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1992.

_____. **Apology of Socrates to the Jury. Oeconomicus. Symposium**. Trad. Robert C. Bartlett. Ithaca and London: Cornell University Press, 2006.

Documentação imagética

Beazley Archive: Greek Painted Pottery. *In: <http://www.beazley.ox.ac.uk/BeazleyAdmin/Script2/Pottery.htm>*. Dezembro de 2010.

BEAZLEY, J. D. **Attic Red-Figure Vase Painters**. Oxford: Clarendon Press, 1963.

BOARDMAN, J. **Athenian Red Figure Vases**. London: Thames and Hudson, 1997a.

_____. **Athenian Red Figure Vases: The Classical Period**. London: Thames and Hudson, 1997b.

Referências bibliográficas

BLUNDELL, S. **Women in Classical Athens**. London: Bistol Classical Press, 1998.

BODIQU, L.; FRÈRE, D.; MEHL, V. (Org.) **Parfums et Odeurs dans l'Antiquité**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.150-63.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRULÉ, P. **Women of Ancient Greece**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

CALAME, Cl. **Eros en la Antigua Grecia**. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

CERQUEIRA, F. V. A iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. **História em Revista**, Pelotas, v.6, p.85-96, 2000.

_____. Música e gênero no banquete: o registro da iconografia ática e dos textos antigos (séc. VI e V a.C.). In: LESSA, F. S.; BUSTAMANTE, R. M. C. (Org.) **Memória e festa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p.37-47.

DAVIDSON, J. N. **Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens**. New York: St. Martin Press, 1998.

FANTHAM, E. *et alii*. **Women in Classical World: Image and Text**. New York-Oxford: Oxford University Press, 1994.

GARRISON, D. H. **Sexual Culture in Ancient Greece**. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.

HAMEL, D. **Trying Neaira: The True Story of a Courtesan's Scandalous Life in Ancient Greece**. Harrinsonburg: R. R. Donnelly & Sons, 2003.

KAIMIO, M. Erotic Experience in the Conjugal Bed: Good Wives in Greek Tragedy. In: NUSSBAUM, M. C.; SIHVOLA, J. (Org.) **The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002, p.95-119.

KEI, N. La Fleur: signe de parfum dans la céramique attique. In: BODIOU, L.; FRÈRE, D.; MEHL, V. (Org.) **Parfums et Odeurs dans l'Antiquité**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.197-203.

KEULS, E. C. **The Reign of Phallus: Sexual Politics in Acient Athens**. California: University of California Press, 1993.

KILMER, M. F. Genital Phobia and Depilation. **The Journal of Hellenic Studies**, v.102, p.104-12, 1982.

_____. **Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases**. London: Duckworth, 1993.

KURKE, L. Inventing the *Hetaira*: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece. **Classical Antiquity**, v.16, n.1, p.106-54, 1997.

LESSA, F. S. **Mulheres de Atenas: Mélissa do gineceu à ágora**. Rio de Janeiro: Lhia-IFCS, 2001.

LEWIS, S. **The Athenian woman: an iconographic handbook**. London and New York: Routledge, 2002.

LIMA, A. C. C. **Cultura popular em Atenas no V Século a.C.**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

MINER, J. Courtesan, Concubine, Whore: Apollodoru's Deliberate Use of Terms for Prostitutes. **The American Journal of Philology**, Austin, v.124, n.1, p.19-37, 2003.

MOSSÉ, Cl. **La Mujer en la Grécia Clássica**. Madrid: Nerea, 1990.

NIDDAM-HOSOI, N. Des Femmes au Louterion: a La croisée d'une esthétique masculine et féminine au travers des objets. **Images Re-vues**. v.4, 2007.

PELLIZER, E. Outlines of a Morphology of Symptotic Entertainment. In: MURRAY, O. (Org.) **Symptotica: A Symposium on the Symposion**. Oxford: Claredon Press, 1990, p.177-84.

POMEROY, S. **Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas: Mujeres en la Antigüedad Clássica**. Madrid: Akal, 1999.

SALLES, C. **Nos submundos da Antiguidade**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

THEML, N. **O público e o privado na Grécia do VIII ao IV séculos a.C.:** o modelo ateniense. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

VRISSIMTZIS, N. A. **Amor, sexo e casamento na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2002.

Notas

¹ Nascida por volta de 470, em uma proeminente família milésia, Aspásia era a irmã mais nova da segunda esposa do velho Alcebiades, e foi provavelmente esta ligação que a levou a Atenas, devido ao término do ostracismo de seu cunhado. Não se tem certeza de como conheceu Péricles, mas não tendo permissão de casar-se com um cidadão ateniense (ironicamente, por causa da legislação que o próprio Péricles havia decretado pouco antes da chegada de Aspásia a Atenas), passou a viver como sua concubina (*pallakê*) após seu divórcio. Em 430, no começo do segundo ano da Guerra do Peloponeso (da qual foi acusada pelos inimigos de Péricles de ser a causadora, assim como de ser uma cortesã), uma terrível praga assolou Atenas e matou os dois filhos do primeiro casamento de Péricles. Aspásia havia lhe dado um filho que, naturalmente, não poderia gozar de direitos políticos, contudo Péricles conseguiu uma exceção especial à lei para que seu filho ilegítimo obtivesse a cidadania ateniense. No ano seguinte, com a morte de Péricles, Aspásia foi deixada sozinha. Logo encontrara em Lysicles outro protetor, contudo este morreu um ano depois, e nada mais é sabido a respeito dessa mulher, que ficou muito conhecida por sua grande beleza, inteligência e habilidade política (ARISTÓFANES. **Os Acarnenses**, v.524; ATENEUS. XIII, v.569; PLUTARCO. **Péricles**, vv.24-25; BLUNDELL, 1998, p.98-9; GARRISON, 2000, p.150; MOSSÉ, 1990, p.68-70; VRISSIMTZIS, 2002, p.98-9).

² O discurso jurídico *Contra-Neera* conta a história da ex-escrava Neera. Começa em Corinto, onde desde menina esteve nas mãos da proxeneta Nicareta, depois passando para as mãos de dois jovens cidadãos, que, quando estavam prestes a se casar, proporcionaram-lhe a oportunidade de comprar sua liberdade, oferecendo, inclusive, um desconto em relação a seu preço de compra. Neera recorreu à ajuda de antigos amantes para conseguir o montante necessário para obter sua liberdade e, em seguida, foi para Atenas com Frínion, aquele que havia contribuído mais. Logo, Neera se encontrava em Atenas compartilhando com Frínion uma vida licenciosa no papel de sua principal amante. Ela o seguia livremente pela *polis*, mas mantendo os costumes de *hetaira*, utilizando-se de seu corpo para proporcionar prazer aos convivas dos banquetes. Neera abandonou a Frínion e, posteriormente, passou a viver com um ateniense chamado Estéfanos. Por volta de 340, foi levada à corte com a acusação de viver com Estéfanos como sua esposa, pois, naquele momento, era ilegal o casamento entre cidadãos e não atenienses. Havia também a acusação de que Estéfanos teria incluído Fano, a filha de Neera, em sua *fratria* e dado sua mão em casamento duas vezes a cidadãos atenienses. A condenação de Neera seria uma questão ética: sua absolvição significaria a colocação de uma prostituta no mesmo patamar de uma esposa legítima ([DEMÓSTENES], *Contra-Neera*; BLUNDELL, 1998, p.97-8; MOSSÉ, 1990, p.71-8; SALLES, 1982, p.44-134). No entanto, somos obrigados a mencionar estudos mais recentes que demonstram que toda essa história é mais produto da retórica utilizada por Apolodoro para atingir seu inimigo político e pessoal, Estéfanos, do que um relato verídico e acurado da vida de Neera (HAMEL, 2003; MINER, 2003).

³ Todas as datas relativas à Antiguidade neste trabalho remetem ao período antes de Cristo.

⁴ *Métoikos* (meteco): homens ou mulheres livres, de origem estrangeira, que, por tal motivo, não possuíam direitos civis e políticos (VRISSIMTZIS, 2002, p.124).

⁵ Neste caso, mesmo tendo nascido filhas de cidadãos, quando recolhidas por alguém, normalmente acabavam sendo transformadas em escravas (VRISSIMTZIS, 2002, p.86).

⁶ Induzir uma mulher ateniense a se prostituir era completamente proibido e poderia ser rigorosamente punido com multas em dinheiro e outras penas (SALLES, 1982, p.57-8; VRISSIMTZIS, 2002, p.86).

⁷ *Prostituição Sagrada*, instituição antiga na qual as *escravas sagradas* (*hieródouloi*) tinham relações sexuais com quem as solicitasse mediante pagamento. De tal modo, o ato sexual seria praticado em honra à deusa (Afrodite Pandêmica, cultuada, sobretudo, em Corinto, Abido e Éfeso), de acordo com os simbolismos e as associações de caráter mágico-simpatético, e proporcionaria fertilidade a todas as mulheres, fertilidade da terra e, por conseguinte, a prosperidade da *pólis* (VRISSIMTZIS, 2002, p.85 e 123).

⁸ Segundo Fábio Lessa, baseando-se neste modelo, podemos afirmar que as esposas “bem-nascidas” devem administrar o *oikos*, casam-se muito jovens, dedicam-se à fição e à tecelagem, têm como função primordial a concepção de filhos (preferencialmente do sexo masculino), atuam no espaço interno (enquanto o homem, no externo), tomam parte das *Tesmoφόριαι* (festa em honra à deusa Deméter) e das *Πανατειαίαι* (cerimônia religiosa em honra à deusa *Athena*), permanecem em silêncio, são débeis e frágeis, apresentam a cor da pele clara, são inferiores em relação aos homens e possuem uma atividade sexual contida (LESSA, 2001, p.15).

⁹ Falamos, aqui, das mulheres que tinham relações íntimas e de codependência com as *hetairai*, deixando de lado a figura do *ponobóskos*, o dono de bordel ou chefe de companhias de entretenimento simpótico como aquela que aparece em **O banquete**, de Xenofonte. Essas mães e/ ou avós que prostituíam suas filhas e netas não possuíam outra maneira de viver, tendo como única riqueza a beleza de sua descendente, havendo ela mesma sido, provavelmente, uma cortesã no passado. Temos o exemplo de Timandra, amante de Alcibiades e mãe da célebre Laís (VRIS-SIMTZIS, 2002, p.93).

¹⁰ Martin Kilmer demonstra, através de seus estudos, que, assim como a documentação textual, as imagens nos vasos destacam o apelo erótico e a necessidade estética da depilação feminina, sobretudo através das imagens em que ao menos uma das mulheres em cena é apresentada com a genitália numa disposição frontal, convidando o olhar direto do espectador, como nas Figuras 11 e 18 do presente trabalho (KILMER, 1982, p.104-12; 1993, p.133-59). Pierre Brulé argumenta que a preferência da genitália depilada estaria ligada ao ideal estético ligado a corpos jovens (BRULÉ, 2003, p.134-5).

¹¹ Castanhola (CERQUEIRA, 2005, p. 46).

¹² A flauta dupla dos gregos. Poderia ser tocado tanto por homens quanto por mulheres, e utilizado tanto na vida secular quanto no âmbito sagrado (LEWIS, 2002, p.214).

¹³ As canções dos *sympósia*. Cantados alternadamente em solo e em grupo (CERQUEIRA, 2005, p.38).

¹⁴ Segundo Eva Keuls, a flautista sentada na face B seria Elpinike, filha do general Miltiades, meio-irmã de Címon, que gozava de má reputação, portanto se justificando a esfera em que se desenrola a cena (KEULS, 1993, p.92-3). No entanto, acreditamos que a conclusão de Eva Keuls é precipitada, visto que não existem outros vasos com a *temática* Elpinike; assim sendo, esse único exemplar não é suficiente para se agarrar à validade de tal hipótese. Por outro lado, existem outras cenas que mostram o treinamento de jovens mulheres com a presença de signos que remetem muito mais ao treinamento para a celebração de cultos ou festivais do que à esfera da prostituição (LEWIS, 2002, p.31-3).

¹⁵ Em **O banquete**, de Xenofonte, há duas passagens em que o autor faz referência à atuação de uma musicista, uma dançarina e uma acrobata, cada uma desempenhando seu papel (XENOFONTE. **O banquete**, II, vv.8-11 e VII, v.1). Nos *Deipnosophistas*, um conviva euforiza os talentos de belas dançarinas prostitutas e de jovens flautistas que *mal chegaram à puberdade* (ATENEUS. XIII, v.571b). Em outra passagem, o autor menciona tocadoras de flauta, cantoras, dançarinas, malabaristas e “mulheres nuas que faziam toda sorte de equilíbrios com espadas e lançavam fogo pela boca” (ATENEUS, IV, vv.129-130).

¹⁶ Segundo Fábio Cerqueira, as flautistas tinham como principal função deleitar os convivas com a música para, eventualmente, servi-los com sexo, o que se evidencia pelo fato de elas regularmente aparecerem vestidas nas cenas de banquete (CERQUEIRA, 2005, p.40-1).

¹⁷ A atuação das atenienses, desde os primeiros anos de sua educação e ao longo de toda a vida, era elaborada e executada de maneira conjunta e colaborativa com seus pares, favorecendo o fortalecimento de laços solidários e de um sentido de comunidade.

¹⁸ Influenciados pelo vinho, os convivas eram transportados para um mundo diferente daquele regido pelas leis, normas e padrões da *pólis*. Essa carnavalização abria brechas nos valores e costumes euforizados pela sociedade, tornando-se uma questão muito séria e perigosa para o sistema social (LIMA, 2000, p.38).

¹⁹ O *aulós* reforça a presença do amor cortesão – envolvendo prazer e poder – entre um homem livre e uma personagem hierarquicamente inferior na sociedade, a *hetaira*. Além disso, evidencia que esta deveria ser uma cortesã do mais alto nível, posto que as *aulétrides* (tocadoras de *aulós*) eram as mais caras e mais disputadas profissionais do prazer em Atenas (CERQUEIRA, 2005, p.40-1).

²⁰ Segundo Claude Bérard, corpos jovens e esbeltos definem o ideal estético de beleza masculina e feminina nas representações iconográficas da Atenas do Período Clássico (BÉRARD, 2000, p.392).

²¹ Neste sentido, cabe ressaltar que esta não era arma exclusiva das *hetairai*, uma vez que, como temos demonstrado ao longo deste trabalho, a beleza das esposas legítimas também tinha forte apelo erótico a seus maridos, como nos mostra a Helena de Eurípidés, que abraça seu marido para assim poder desfrutá-lo, para que aproveitem tal oportunidade de ficarem juntos, e Menelau responde que deseja o mesmo (Eurípidés. **Helena**, vv.639-645). Destacamos a passagem na **Odisséia**, em que Odisseus e Penélope (paradigma de beleza e conduta da esposa legítima) retornam ao leito nupcial:

As palavras da esposa querida, aninhada em seus braços, despertam-lhe a vontade de chorar[...]

"Vamos para a cama, querida. Desfrutemos abraçados as doces delícias do sono."
Respondeu-lhe o peito acolhedor de Penélope:
"A cama é tua agora e todos os dias. Sempre que tiveres vontade, vem" [...]
Os dois, radiantes, voltaram ao antigo e respeitável leito[...]
Refeitos
do abraço que os uniu profundamente, os dois ainda tinham muito para conversar.
(HOMERO. **Odisseia**, XXIII, vv.231-301)

²² Da mesma forma, a documentação também oferece exemplos de esposas que, ao atingirem certa idade, procuram subterfúgios para não terem seu lugar ocupado por outra mulher mais jovem e mais bela. Podemos exemplificar tal situação com Deianeira, que, em sua juventude, era desejada por muitos, mas que depois de vinte anos de casamento com Hércules, teme que, embora este continue sendo seu marido, torne-se o homem da jovem e bela Íole (KAIMIO, 2002, p.105-6). E Rufino confirma os temores das esposas: "Se a mulher tivesse tanta graça depois do tálamo de Afrodite, o homem não se cansaria de ter relação com sua esposa, contudo depois de Cipris, todas as mulheres carecem de encanto". (**Antologia Palatina**, V, 77)

²³ Uma tigela larga e aberta, onde o vinho era misturado com água (LESSA, 2001a, p.131).

²⁴ Garrafa de vinho (KEULS, 1993, p.176). Um pequeno pote raso com um bico e uma alça erguida (LEWIS, 2002, p.214).

²⁵ A flor é um signo que remete ao perfume e, portanto, à sedução, mas também tem uma ligação simbólica com a bela jovem e o desabrochar da maturidade sexual, um momento efêmero para todas as mulheres (BODIOU, 2008, p151; KEI, 2008, p.198). Tudo isso se resume na seguinte passagem: "Isiade a de doce alento, mesmo que dez vezes cheires a perfume, desperta-te e recebe com tuas mãos queridas esta coroa, agora exuberante, mas que a aurora verás murchar, símbolo de tua juventude" (**Antologia Palatina**, V, 118).

²⁶ Esses presentes se incluem no sistema de troca de favores a que nos referimos nas primeiras páginas deste capítulo, portanto, estabelecendo uma relação não entre objetos (dinheiro em troca de sexo), mas entre pessoas (DAVIDSON, 1998, p.110).