

Laboratório de História Antiga – UFRJ



# PHOÏNIX



PHOÏNIX



2024

Considerar a experiência das sociedades antigas como algo vivo na nossa cultura é situar o seu campo de pesquisa numa perspectiva da História Comparada e da pluridisciplinaridade. Desta forma abordam-se as diferentes respostas sociais frente aos conflitos, às crises, às mudanças, às resistências, às representações do mundo, aos contatos e aos processos de criação de identidades e alteridades. A Revista PHOÏNIX contribui com essa perspectiva, ao abrir um espaço isonômico de publicação aos pesquisadores brasileiros e estrangeiros, objetivando divulgar a originalidade e a singularidade da historiografia referente à História Antiga e a sua contribuição na formação do Conhecimento. A revista PHOÏNIX é por excelência um lugar de experimentação, de debate e de crítica acadêmica, que se pauta pela liberdade de expressão, pela diversidade teórico-metodológica, pelo diálogo, pela criatividade e pela qualidade das pesquisas.

ISSN 2527-225X

LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ANTIGA/UFRJ

**PHOÏNIX**  
**2024**  
**Ano 30**  
**Volume 30**  
**Número 1**

Dossiê Antiguidade: Recepção e Usos do Passado

Organização: Lourdes Feitosa (UNISAGRADO) e  
Pedro Paulo Funari (UNICAMP)

Phoínix 2024 – Ano 30 – Volume 30 – Número 1 – ISSN 2527-225X

Copyright © by Neyde Theml, Fábio de Souza Lessa  
e Regina Maria da Cunha Bustamante (editores) *et alii*, 2024

Edição: 1.000 exemplares

*Direitos desta edição reservados à:*

MAUAD Editora Ltda.

Rua Joaquim Silva, 98, 5º andar – Lapa

Rio de Janeiro – RJ – CEP 20.241-110

Tel.: (21) 3479-7422


www.mauad.com.br

mauad@mauad.com.br

 FACEBOOK.COM/EDITORAMAUADX

 @EDITORAMAUADX

 @MAUADKEDITORA

 (21) 97675-1026

Laboratório de História Antiga – Lhia / IH / UFRJ

Largo de São Francisco de Paula nº 1, sala 211 A – Centro

Rio de Janeiro – RJ – CEP 20.051-070

www.lhia.historia.ufrj.br

revistaphoenix@gmail.com

<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/index>

 @REVISTAPHOINIX  @LHIAUFRJ

*Projeto Gráfico:*

Núcleo de Arte / Mauad Editora

OBS.: Os artigos em outros idiomas que não o português têm sua revisão  
sob a responsabilidade de seus autores

*Ilustração da Capa:*

Minerva da UFRJ – logo da Universidade desde 1925

---

Phoínix. Laboratório de História Antiga / UFRJ

P574

Ano 30, v. 30, n. 1

Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2024.

Semestral

ISSN 1413-5787

ISSN 2527-225X (versão digital)

História Antiga. Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
Laboratório de História Antiga.

CDD – 930

---

**ISSN 2527-225X**

PHOÏNIX 2024 – Ano 30 – Volume 30 – Número 1

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ**

*Reitor:* Prof. Dr. Roberto Medronho

**LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ANTIGA – LHIA**

*Coordenador:* Profa. Dra. Lorena Lopes

**EDITORES**

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Neyde Theml

Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Regina Maria da Cunha Bustamante

**CONSELHO EDITORIAL**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Iriarte Goñi – Universidad del País Vasco (Espanha)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Livia Bomfim Vieira – UEMA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria César Pompeu – UFC

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Teresa Marques Gonçalves – UFG

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cecilia Ames – Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Prof. Dr. David Pritchard – University of Queensland (Austrália)

Prof. Dr. Frederico Lourenço – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof. Dr. Giorgio Ferri – Sapienza Università di Roma (Itália)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Graciela C. Zecchin de Fasano – Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Prof. Dr. Jean Andreau – EHESS (França)

Prof. Dr. Jean-Michel Carrié – EHESS (França)

Prof. Dr. José Antônio Dabdab Trabulsi – UFMG

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kátia Maria Paim Pozzer – UFRGS

Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães – UESB

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cristina N. Kormikiari – USP

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria do Céu Fialho – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Fátima Sousa e Silva – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof. Dr. Markus Figueira da Silva – UFRN

Prof. Dr. Paulo Butti de Lima – Università di Bari (Itália)

**CONSELHO CONSULTIVO**

Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima – UFF

Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes – UFF

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana María González de Tobia – UNLP (Argentina)

Prof. Dr. Anderson de Araújo Martins Esteves – UFRJ

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmen Isabel Soares – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cynthia Cristina de Moraes Mota – UNIR

Prof. Dr. Deivid Valério Gaia – UFRJ

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elsa Rodriguez Cidre – UBA (Argentina)

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira – UFPel

Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva – UFES

Prof. Dr. José Manuel dos Santos Encarnação – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof. Dr. Josué Berlesi – UFPA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lorena Lopes da Costa – UFRJ

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Margarida Maria de Carvalho – UNESP

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cecília Colombani – Universidad Nacional de Mar del Plata  
e Universidad de Morón (Argentina)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria das Graças de Moraes Augusto – UFRJ

Prof. Dr. Nuno Simões Rodrigues – Universidade de Lisboa (Portugal)

Prof. Dr. Pedro Paulo de Abreu Funari – UNICAMP

Prof. Dr. Pedro Vieira da Silva Peixoto – UFRJ

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Senna Garraffoni – UFPR

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Violaine Sebillotte Cuchet – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (França)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Senna Garraffoni – UFPR

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Violaine Sebillotte Cuchet – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (França)

#### **Equipe Técnica**

Beatriz Moreira da Costa

João Pedro Barros Guerra Farias

Bruna Moraes da Silva

Lucas Malafaia C. de Figueiredo

Felipe Marques Maciel

Roberta Rubinstein

#### **INDEXADA POR**

**Latindex:** <https://www.latindex.org/latindex/ficha?folio=8789>

**Cornell University Library:** <https://cornell.on.worldcat.org/search?databaseList=&queryString=Revista+Pho%C3%AEnix>

**Worldcat:** [https://www.worldcat.org/title/phoenix/oclc/7354641727&referer=brief\\_results](https://www.worldcat.org/title/phoenix/oclc/7354641727&referer=brief_results)

**Sudoc:** <http://m.sudoc.fr>

**Impactum – Coimbra University Press:** <https://impactum.uc.pt/pt-pt/content/revista?tid=29174&id=29174>

**Google Acadêmico:** <https://scholar.google.com.br/citations?user=vXQTyQoAAAAJ&hl=pt-BR>

**Diadorim:** <http://diadorim.ibict.br/handle/1/2216>

**REDIB:** [https://redib.org/Record/oai\\_revista5712-pho%C3%AEnix](https://redib.org/Record/oai_revista5712-pho%C3%AEnix)

**Base Minerva UFRJ:** <https://minerva.ufrj.br/F/VIJQYV6L5B3Y851VS9YLQ9RV1L58U6BLE-QXGQR3FX5FD54LPI-35156?func=short-rank&action=RANK&W01=Pho%C3%AEnix>

**Sistema LivRe:** <http://www.cnen.gov.br/centro-de-informacoes-nucleares/livre>

**Portal CAPES:** <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/lista-a-z-periodicos.html>

**DRJI:** <http://olddrji.lbp.world/JournalProfile.aspx?jid=2527-225X>

**ERIHPLUS:** <https://kanalregister.hkdir.no/publiseringskanaler/erihplus/periodical/info?id=504836>

**DOAJ:** <https://doaj.org/toc/2527-225X>

**LatinRev:** <https://latinrev.flacso.org.ar/revistas/phoenix>

**Mirabel:** <https://reseau-mirabel.info/revue/4900/Phoenix>

**MIAR:** <https://reseau-mirabel.info/revue/4900/Phoenix>

**Sumários.Org:** <https://sumarios.org/revista/revista-pho%C3%AEnix>

**Dedalus:** [https://dedalus.usp.br/F/CJ7E2CPKFB6KP39BRM3VMP76R5SBLPBHX1S1GE-5BBN37V1K2T-47348?RN=375675726&pds\\_handle=GUEST](https://dedalus.usp.br/F/CJ7E2CPKFB6KP39BRM3VMP76R5SBLPBHX1S1GE-5BBN37V1K2T-47348?RN=375675726&pds_handle=GUEST)

**Scilit:** <https://www.scilit.net/publishers/9080>

**Wikidata:** <https://www.wikidata.org/wiki/Q96725760>

**Crossref:** [https://search.crossref.org/?q=+2527-225X&from\\_ui=yes](https://search.crossref.org/?q=+2527-225X&from_ui=yes)

**AWOL:** <https://ancientworldonline.blogspot.com/2019/01/phoenix-issn-1413-5787-phoenix-e-um.html>

PHOÏNIX



Ano 30 – V. 30 – N. 1

2024





## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: <i>UFRJ, sob a égide da Minerva... Carioca!</i> .....	11
EDITORIAL .....	18
Dossiê <i>Antiguidade: recepção e usos do passado</i>	
ANTIGUIDADE TARDIA E	
AS MOEDAS ROMANAS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL .....	21
<i>Cláudio Umpierre Carlan</i>	
DAS VELHAS PRATICANTES DE MAGIA DA LITERATURA LATINA	
ÀS BRUXAS MÁS DOS CONTOS DE FADAS .....	33
<i>Flávia Regina Marquetti e Semíramis Corsi Silva</i>	
AS VISÕES SOBRE AS MULHERES DA ANTIGUIDADE	
NAS EXPOSIÇÕES VIRTUAIS DO SÉCULO XXI .....	57
<i>Gabriela Isbaes e Pedro Paulo Abreu Funari</i>	
<i>AMORES DE SAFO</i> (RJ, 1934):	
FICÇÕES DE SAFO EM UM “ROMANCE PARA HOMENS” .....	74
<i>Leticia Batista Rodrigues Leite</i>	
UM ENSAIO SOBRE A RECEPÇÃO DE ESPARTA NO <i>MANGÁ HOKUTO NO KEN</i> .....	95
<i>Luis Filipe Bantim de Assumpção</i>	
AS CARTAS DE PLÍNIO, O JOVEM: RECEPÇÃO E USOS DO PASSADO .....	119
<i>Renata Cerqueira Barbosa</i>	
NAS TRILHAS DE PAULO LEMINSKI:	
FILOSOFIA ANTIGA, CRÍTICA SOCIAL E SUBVERSÃO .....	135
<i>Renata Senna Garraffoni</i>	
BOUDICA E SUA RECEPÇÃO PELAS SUFRAGISTAS BRITÂNICAS .....	152
<i>Tais Pagoto Bélo</i>	
<b>Artigos Livres</b>	
<i>QUEENSHIP</i> , O PRINCÍPIO FEMININO E SEU PAPEL	
NÁ REALEZA EGÍPCIA: A RAINHA TIYE COMO MÃE E ESPOSA .....	180
<i>Priscila Scoville</i>	
<b>Resenha</b>	
FLORENZANO, Maria Beatriz Borba (org.). <i>Ocupação territorial e definição de</i>	
<i>fronteiras no Mediterrâneo Antigo</i> . São Paulo: Intermeios, 2023, 318 p. ....	199
<i>Juliana Figueira da Hora</i>	
<b>PERFIL DA REVISTA</b> .....	204
<b>NORMAS DE PUBLICAÇÃO</b> .....	205

## SUMMARY

PRESENTATION: <i>UFRJ, under the aegis of Minerva... Carioca!</i> .....	11
EDITORIAL .....	18
Dossier <i>Antiquity: reception and uses of the past</i>	
LATE ANTIQUITY AND ROMAN COINS	
FROM THE NATIONAL HISTORICAL MUSEUM .....	21
<i>Cláudio Umpierre Carlan</i>	
DES VIEUX PRATICIENS DE LA MAGIE DE LA LITTÉRATURE LATINE AUX MALÈVES SORCIÈRES DES CONTES DE FÉES .....	33
<i>Flávia Regina Marquetti e Semíramis Corsi Silva</i>	
PERSPECTIVES OF ANCIENT WOMEN IN 21ST CENTURY VIRTUAL EXHIBITIONS .....	57
<i>Gabriela Isbaes e Pedro Paulo Abreu Funari</i>	
<i>AMORES DE SAFO</i> (RJ, 1934): FICTIONS SAPHIQUES DANS UN ROMAN LICENCIÉ .....	74
<i>Leticia Batista Rodrigues Leite</i>	
AN ESSAY ON THE RECEPTION OF SPARTA IN THE MANGA <i>HOKUTO NO KEN</i> ...	95
<i>Luis Filipe Bantim de Assumpção</i>	
THE LETTERS OF PLINY THE YOUNGER: RECEPTION AND USES OF THE PAST .....	119
<i>Renata Cerqueira Barbosa</i>	
FOLLOWING PAULO LEMINSKI: ANCIENT PHILOSOPHY, SOCIAL CRITICISM AND SUBVERSION .....	135
<i>Renata Senna Garraffoni</i>	
BOUDICA AND HER RECEPTION BY BRITISH SUFFRAGETTES .....	152
<i>Tais Pagoto Bélo</i>	
<b>Articles</b>	
QUEENSHIP, THE FEMININE PRINCIPLE AND ITS ROLE IN EGYPTIAN ROYALTY: QUEEN TIYE AS MOTHER AND WIFE .....	180
<i>Priscila Scoville</i>	
<b>Reviews</b>	
FLORENZANO, Maria Beatriz Borba (org.). <i>Ocupação territorial e definição de fronteiras no Mediterrâneo Antigo</i> . São Paulo: Intermeios, 2023, 318 p. ....	199
<i>Juliana Figueira da Hora</i>	
<b>JOURNAL PROFILE</b> .....	204
<b>PUBLICATION GUIDELINES</b> .....	205

## APRESENTAÇÃO

### UFRJ, SOB A ÉGIDE DA MINERVA... CARIOCA!

Em 7 de setembro de 1920, o governo federal criou sua primeira universidade – a Universidade do Rio de Janeiro (URJ) (a partir de 1965, denominada de Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ]) – por meio do Decreto n.º 14.343 (Fávero, 2010, p. 29-41). Entretanto, sua identidade visual somente foi oficializada na sessão do Conselho Universitário de 15 de setembro de 1925, quando foi homologado o vencedor da seleção do concurso: o esboço n.º 2 de Raul Paranhos Pederneiras (1874-1953)<sup>1</sup> (Souza, 2020, p. 96). A divindade romana Minerva, sentada num trono, foi a escolhida. A tradição clássica estava muito presente no meio acadêmico, especialmente nas Belas Artes (Almeida, 2008, p. 199-206; Chiavari, 2018, p. 124-162). Minerva foi identificada com a Atena helênica (Grimal, 1997, p. 53 e 311), filha de Zeus (senhor do Olimpo) e Métis (Prudência). Ainda grávida, Métis foi engolida por Zeus, receoso de que um filho gerado com ela pudesse usurpar seu trono (Hesíodo. *Teogonia*. vv. 886-900). Atena nasceu da própria cabeça de Zeus: surgiu “*terrível estrondante guerreira infatigável soberana a quem apraz fragor, combate e batalha*” (Hesíodo. *Teogonia*. vv. 925-926). Sua combatividade, contudo, se amalgama à sua capacidade argumentativa e racional para manter a comunidade estável e organizada. De Zeus, herdou o conhecimento abstrato; de Métis, o conhecimento prático da astúcia. Assim, traça estratégias e descobre caminhos. Entronizada, Minerva veio para reger as atividades da então Universidade do Rio de Janeiro, que a adotou como símbolo. A divindade, por estar associada à sabedoria, à ciência, às artes, à estratégia e à excelência, foi escolhida por instituições acadêmicas e científicas, como, por exemplo, a Academia Brasileira de Ciências (ABC), fundada em 1916. Para dar singu-

---

<sup>1</sup> Caricaturista, chargista, pintor, escritor, dramaturgo e professor da nossa instituição. Foi docente em duas cátedras: de anatomia artística na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) de 1918 a 1938 e, a partir de 1938, optou apenas por ser catedrático de Direito Internacional na Faculdade Nacional de Direito (FND) até a sua aposentadoria.

laridade à “sua” Minerva, houve o cuidado de relacioná-la ao local onde se situa a universidade: abaixo da Minerva entronizada, havia um friso com a perspectiva da entrada da Baía de Guanabara. Assim, não era a Minerva mediterrânica da tradição clássica; surgia a Minerva... carioca!

Esta característica se consolidou no início da década de 1950, quando o símbolo adquiriu a conformação de medalhão com o busto perfilado da Minerva. Esta nova configuração aparece no *ex-libris* elaborado pelo heraldista Alberto Lima (1898-1971) em 1954 para a Biblioteca Central da Universidade do Brasil (assim denominada desde 5 de julho de 1937 com a edição da Lei n.º 452<sup>2</sup>). A efigie em perfil da Minerva, voltada para a direita, direciona seu olhar para a constelação Cruzeiro do Sul, observada com facilidade no céu do Hemisfério Sul e presente em todos os nossos símbolos nacionais (selo, brasão de armas e bandeira, criados em novembro de 1889, e hino, oficializado em 1922), o que condiz com a então denominação de Universidade do Brasil. Para especificar a localização da instituição acadêmica sob esta constelação, delineou-se o contorno dos morros do Pão de Açúcar e da Urca. Era esta a paisagem privilegiada que se apreciava da edificação que então abrigava a Reitoria da universidade. Este prédio, um belíssimo palácio neoclássico, fora construído entre 1842 e 1852 para abrigar o Hospício D. Pedro II, o primeiro hospital do país a atender pacientes com transtornos psiquiátricos. Nas décadas de 1930 e 1940, o então Hospital da Praia Vermelha estava superlotado e decadente; seus pacientes foram gradualmente transferidos para a Colônia Juliano Moreira e o Hospital do Engenho de Dentro. Em setembro de 1944, concluiu-se a transferência de todos os pacientes e o hospital foi desativado e entregue à Universidade do Brasil. Iniciou-se a revitalização da edificação.<sup>3</sup> Em 1949, ainda em obras, o local passou a ser a sede da Universidade do Brasil e a abrigar também os cursos de Educação Física, Arquitetura e Farmácia. A conclusão da obra ocorreu em 1952, sob a responsabilidade do reitor Pedro Calmon. O brasão estava relacionado a esta nova fase da edificação: a de Palácio Universitário,<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Para maiores detalhes sobre o projeto universitário, ver: Fávero (2010, p. 43-64).

<sup>3</sup> Ver: Calmon (2015).

<sup>4</sup> Este é uma das edificações que compõem o rico patrimônio histórico edificado e tombado da UFRJ, a saber: Centro de Arte Hélio Oiticica, Colégio Brasileiro de Altos Estudos, Escola de Enfermagem Ana Nery, Faculdade Nacional de Direito, Hospital Escola São Francisco de Assis, Hospital Universitário Clementino Fraga Filho, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (desde dezembro de 2010, a edifica-

ambiente voltado para o ensino, a pesquisa, as artes e a cultura e que, atualmente, compõe o *campus* da Praia Vermelha da UFRJ.

Em 1993, coube a Joaquim de Lemos e Sousa (1937-2016), professor titular da Escola de Belas Artes da UFRJ, a tarefa de recompor e sintetizar as várias versões da Minerva da UFRJ, que resultou no modelo tridimensional de esculturas de 5 grandes (2,7m de altura x 2,0m de largura) medalhões com baixo e alto relevos em gesso e resina com policromia ou pátina e também em liga de bronze; uma dessas esculturas, a que se encontra na Sala dos Conselhos Universitários no Edifício Jorge Machado Moreira (onde funcionou a Reitoria até 2022), ilustra a capa do presente número da revista *Phoînix*. Souza (2020, p. 95-108), ao apresentar o “artífice” da Minerva da UFRJ, descreveu com muita propriedade os elementos componentes da divindade presentes no brasão: a oeste (onde o sol se põe), a lança ereta em posição de descanso (acrescentamos: em prontidão para o combate em caso de necessidade) representa o pilar da interseção entre a terra e o céu; o elmo (norte) indica o céu, relaciona-se ao nascimento da deusa da cabeça de Zeus e está adornado com o Pégaso (nascido do sangue derramado da Medusa após Perseu degolá-la com a ajuda de um estratagema de Atena) e a cabeça de dois carneiros (acrescentamos: este animal utiliza os chifres para lutar e abrir caminhos; representa coragem, agressividade e liderança); a face da Minerva está voltada para leste (onde o sol nasce); o peitoral em armadura (sul) com a cabeça da Medusa (acrescentamos: sua cabeça com cabelos serpentíferos tem a capacidade de petrificar quem a olhasse diretamente; ela foi presenteada por Perseu a Atena, que lhe ensinou como evitar de ser petrificado) e duas serpentes (representando a terra). Adicionamos ainda que, emoldurando a parte inferior do medalhão, há folhas de acanto, ornamento muito comum na Antiguidade, associado à superação das dificuldades, ao triunfo (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 10).

Vários elementos constantes no brasão esculpido por Joaquim de Lemos e Sousa em 1993 já estavam presentes no *ex-libris* feito por Alberto

---

ção é compartilhada com o Instituto de História), Escola Nacional de Música, Palácio Universitário, Museu Nacional, Fundação Universitária José Bonifácio, Observatório do Valongo e Teatro de Arena Carvalho Netto (Disponível em: <https://memoria.sibi.ufrj.br/index.php/lugarmemo/patrimonio-edificado>). Infelizmente, verbas insuficientes colocam em risco a sua necessária manutenção, o que resultou no terrível incêndio do Museu Nacional em 2018 e, há algum tempo, vivemos cotidianamente na iminência que ocorra o mesmo no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – Instituto de História (ver: <https://vejario.abril.com.br/cidade/reitoria-ufrj-ifcs-risco-incendio>). Urge a realização de obras para evitar isto!

Lima na década de 1950.<sup>5</sup> Identificamos que a Minerva carioca da UFRJ teve como modelo iconográfico a *Athena ou Minerva Giustiniani*,<sup>6</sup> uma estátua romana de mármore baseada em uma obra grega de bronze do final do século V ao início do século IV a.C. Descoberta no século XVII, pertenceu, inicialmente, à coleção de Vincenzo Giustiniani (daí, o seu epíteto), e, a partir de 1817, fez parte do acervo dos Museus do Vaticano (inv. 2223). Desde a sua descoberta, a estátua *Minerva Giustiniani* foi muito apreciada. Do século XVIII, há uma variedade de cópias suas em pequena escala e alusões em outras artes. No século XIX e no início do XX, havia a prática de se produzir moldes de gesso de esculturas clássicas para museus, escolas e coleções particulares e o modelo *Minerva Giustiniani* apareceu regularmente nos catálogos de vários fabricantes comerciais de moldes. Para a decoração do novo Cais do Valongo, construído entre 1841 e 1843, foi encomendada uma estátua em mármore de Minerva, inspirada na *Minerva Giustiniani*, que, com a reforma urbanística do prefeito Pereira Passos (1902-1906), foi transferida para o Jardim Suspenso do Valongo, onde se encontra até a atualidade. E, no Rio de Janeiro do século XXI, qual é a recepção da Minerva carioca (também inspirada na *Minerva Giustiniani*) do brasão da UFRJ?

No breve texto de Cordeiro (2020, p. 109), a identificação do brasão da Minerva com a comunidade da UFRJ pode ser constatada nos depoimentos de uma técnica-administrativa e de três discentes. Assim, não poderia ser diferente que, no processo de atualização do brasão da UFRJ, em vigor desde o início de 2021,<sup>7</sup> optou-se, ao final, por preservar o brasão tradicional, considerado como um “patrimônio afetivo” a partir de uma ampla pesquisa realizada pela Diretoria de Design & Tecnologia da Coordenadoria de Comunicação do Gabinete da Reitoria da UFRJ com as comunidades interna e externa (Mendes, 2021).<sup>8</sup>

A Minerva carioca da UFRJ foi apropriada de diferentes formas pelos seus “filhos”. Em 1993, o nosso Laboratório de História Antiga (LHIA)

---

<sup>5</sup> Na palestra de Dohmann (2021), foi projetada uma imagem da página com o referido *ex-libris*.

<sup>6</sup> Cf. com a imagem da gravura da *Athena Giustiniani*, feita por Anna Maria Vaiani para a Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani (Roma, 1631), v. 1, placa 3. Domínio público. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athena\\_Giustiniani\\_\(Galleria\\_Giustiniana,\\_vol.\\_1,\\_plate\\_3\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athena_Giustiniani_(Galleria_Giustiniana,_vol._1,_plate_3).jpg).

<sup>7</sup> Ver: <https://ufrj.br/comunicacao/identidade-visual/>.

<sup>8</sup> Além disso, ver: <https://conexao.ufrj.br/2021/08/marca-da-ufrj-e-revitalizada/>.

(órgão de pesquisa, ensino e extensão do Instituto de História da UFRJ) a abrigou no “L” do seu logótipo. Em 2003, Minerva estava estilizada como sambista no estandarte elaborado por Maria Augusta Rodrigues (carnavalesca e professora da Escola de Belas Artes da UFRJ) e pelo cartunista Lan (1925-2020) para o bloco carnavalesco “Minerva Assanhada”, criado durante a gestão do reitor Carlos Lessa (2002-2003), por professores, técnico-administrativos e estudantes da universidade. Em 2020, o bloco “Minerva Assanhada” iria retornar para as comemorações dos 100 anos da UFRJ com um estandarte bem brasileiro: uma Minerva preta com o elmo acoplado a um adorno de cabeça à *la* Carmen Miranda, segurando uma maraca e emoldurada por folhas de palmeiras; estava pronta para cair na folia, mas as medidas restritivas devido à Pandemia de Covid-19 cancelaram o desfile do bloco.<sup>9</sup> Durante a crise sanitária, a Minerva carioca da UFRJ vestiu a máscara cirúrgica e a ponta da sua lança foi substituída pela vacina<sup>10</sup> – tendo a ciência como “arma”, combateu em prol da saúde.

Neste número da revista *Phoênix*, cujo dossiê trata de “Antiguidade: recepção e usos do passado”, organizado pelos colegas Pedro Paulo Abreu Funari e Lourdes Madalena Gazarini Conde Feitosa, não poderíamos deixar de nos furtar de apresentar, em imagem e escrita, a Minerva carioca da UFRJ, que, em 2025, completará 100 anos como símbolo da nossa instituição; será uma centenária extremamente ativa e produtiva, conforme já preconizado no samba do bloco “Minerva Assanhada” em 2020:<sup>11</sup> *Eu quero sonhar /Criar um futuro melhor /Vou fazer balbúrdia.*

*Regina Maria da Cunha Bustamante (UFRJ) e*

*Fábio de Souza Lessa (UFRJ)*

---

<sup>9</sup> Ver: <https://eventos.ufrj.br/evento/desfile-do-bloco-minerva-assanhada/>

<sup>10</sup> Ver: <https://www.facebook.com/PortalUFRJ/photos/a.912514752117516/3969262776442683/?type=3>

<sup>11</sup> Para a ocasião, Noca da Portela (compositor, cantor e instrumentista, uma importante referência do samba carioca, que recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* da UFRJ em 2022) e Roberto Medronho (professor da Faculdade de Medicina e atual Reitor da UFRJ) compuseram o samba *UFRJ, 100 Anos de Arte, Ciência e Balbúrdia.*

## Documentação

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Rossano Antenuzzi de. Academia Imperial das Belas Artes. In: CHEVITARESE, André Leonardo *et al.* (orgs.). *A tradição clássica e o Brasil*. Brasília, DF: Archai-UnB/Fortium, 2008. p. 199-208.

CALMON, Pedro. *O Palácio Universitário*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 29. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CHIAVARI, Maria Pace. O neoclassicismo como modelo no ensino da arquitetura no Brasil. In: PESSOA, Ana *et al.* (orgs.). *Gosto neoclássico: atores e práticas artísticas no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. p. 124-162.

CORDEIRO, Gabriella. A Minerva para cada um. *Versus – Revista de Ciências Sociais Aplicadas do CCJE/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 109, dez. 2020. Disponível em: [https://versus.ccje.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/12/Versus\\_Edicao7\\_Final\\_.pdf](https://versus.ccje.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/12/Versus_Edicao7_Final_.pdf). Acesso em: 13 maio 2024.

DOHMANN, Marcus. Palestra na mesa “A Minerva da UFRJ: o rosto de uma deusa que se atualiza ao ultrapassar os 100”. In: *Festival do Conhecimento 2021 – Futuros possíveis*, 15/07/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1kDJzJzEhc>. Acesso em: 13 maio 2024.

FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque *Universidade do Brasil: das origens à construção*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MENDES, Claudia. Palestra na mesa “A Minerva da UFRJ: o rosto de uma deusa que se atualiza ao ultrapassar os 100”. In: *Festival do Conhecimento 2021 – Futuros possíveis*, 15/07/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1kDJzJzEhc>. Acesso em: 13 maio 2024.



SOUZA, Waldelice. Minerva pelos olhos do artífice. *Versus* – Revista de Ciências Sociais Aplicadas do CCJE/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 7, p. 95-108, dez. 2020. Disponível em: [https://versus.ccje.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/12/Versus\\_Edicao7\\_Final\\_.pdf](https://versus.ccje.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/12/Versus_Edicao7_Final_.pdf). Acesso em: 13 maio 2024.

## EDITORIAL

### Dossiê

#### *Antiguidade: recepção e usos do passado*

A Antiguidade reveste-se de uma dupla dimensão: passado e presente e, daí, um terceiro adicional, o futuro. Não há futuro, senão como ação no presente. O devir não está determinado, o futuro será feito (aliás, esse o sentido de futuro, “aquilo que poderá existir”). Não há presente, nem projeto de futuro, sem o passado, ao menos como narrativa sobre o que ocorreu, como invenção, no sentido original de encontro, descoberta e imaginação (*inuenio*, “venho em”). Os usos do passado, neste aspecto, são fundamentais. No caso do mundo antigo, a Antiguidade tem servido tanto para os usos mais retrógrados e opressivos, como para os mais libertários. A modernidade fundou-se nesses usos da Antiguidade, desde o Renascimento, quando os humanistas leram os antigos, muitas vezes, para contestar o poder discricionário e opressivo predominante. Com o tempo, acentuou-se isso, ao passo que o mundo antigo inspirou tanto a manutenção do *status quo* – e até mesmo sua radicalização – quanto sua contestação. Esparta ou Roma serviram para assujeitar as pessoas, tanto mulheres (mães, apenas) quanto homens (carne de canhão), tanto loucos quanto médicos voltados a prender os chamados “loucos”, o que incluía uma miríade de pessoas com comportamentos considerados desviantes. Como no caso, que nos pode parecer estranho, de quem se banhava todos os dias, algo tão desviante que mereceria encarceramento, na França, há apenas um século.

A Antiguidade serviu tanto para oprimir quanto para liberar, e este dossiê almeja responder ambas as questões: como o passado ou o presente serviu e tem servido para oprimir e como pode contribuir para a libertação. Uma das premissas consiste em que os usos do passado podem servir para um olhar e um comportamento crítico, capazes de separar e julgar, no étimo grego da palavra crítica. “Recepção” tampouco se pode deixar de lado. Primeiro, por ser uma área de investigação e reflexão consolidada e fértil. Em seguida, pois “recepção” significa como se pode retomar elementos do passado (do latim *capio*, “pegar”, e *re*, “de novo”), para propor o que fazer. A ênfase dos estudos de recepção no passado, na origem, pode ser complementada pela aten-

ção ao presente, nos usos do passado. São duas faces de uma mesma moeda. Quando propusemos este dossiê, estávamos em um contexto pós-traumático, como resultado de um alívio, talvez temporário, esperemos que não assim seja, do uso reacionário e repressivo do passado. Acabávamos de escapar de um golpe de Estado *manu militari*. A resposta foi uma colheita tanto original quanto inovadora e crítica, capaz de fazer pensar. Isso é o mais importante, e estamos convictos que este dossiê vai nessa direção.

De fato, os artigos mostram isso de maneira sobeja e exaustiva. Cláudio Umpierre Carlan examina símbolos cunhados em moedas da Antiguidade presentes na coleção numismática do Museu Histórico Nacional (MHN), do Rio de Janeiro, para discutir o valor de seu uso como local de propaganda política e meio de legitimar o poder de um imperador. Flávia Regina Marquetti e Semíramis Corsi Silva tratam a importância dos contos dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault na formação do imaginário popular a respeito da figura da bruxa, representada como mulheres velhas, pobres e feias, e como esta imagem baseia-se em uma tradição literária oriunda do poeta latino Horácio, do século I A.E.C. Gabriela Isbaes e Pedro Paulo Abreu Funari analisam exposições realizadas por museus e universidades no século XXI que têm como tema “mulheres na Antiguidade”, em especial as greco-romanas, com o propósito de identificar o tipo de trabalho, interpretação e divulgação feita por estas instituições acerca da vida das mulheres antigas em meio a um ambiente historiográfico aberto às discussões feministas e de gênero.

Leticia Batista Rodrigues Leite problematiza os usos de fragmentos antigos sobre a poeta Safo de Lesbos (VII-VI a.C.) na composição da novela *Amores de Safo*, publicada no Rio de Janeiro em 1934, ao gosto do público leitor do período. Discute a associação de Lesbos à temática do lesboerotismo como uma das mais contestadas e persistentes “ficções de Safo” e contribui para a compreensão de sua circulação e popularização no Brasil. Luis Filipe Bantim de Assumpção reflete acerca da recepção da Esparta clássica no mangá *Hokuto no Ken*, de Buronson e Tetsuo Hara, por meio das (re)leituras de Plutarco. O autor discute como esta animação dos anos de 1980 teve o propósito de enaltecer os atributos físicos e éticos dos guerreiros japoneses em uma contraposição a uma suposta brutalidade dos combatentes ocidentais, ao estilo dos espartanos.

Em seus estudos de recepção e usos do passado, Renata Cerqueira Barbosa investiga a utilização de cartas de Plínio, O Jovem, enviadas a Tácito

no contexto da erupção do Monte Vesúvio, em 79 E.C., em alguns trabalhos posteriores de cunho poético, artístico e historiográfico que tiveram por tema questões relacionadas a este acontecimento. Já Renata Senna Garraffoni, a partir de uma perspectiva dos estudos críticos da recepção, apresenta aproximações entre os antigos gregos e romanos e a cultura jovem na segunda metade do século XX, por meio da obra de Paulo Leminski. Discute como leituras específicas da filosofia grega se conectam à contracultura norte-americana e a um potencial inspirador de questionamento de verdades em espaços sociais e acadêmicos. Por fim, Tais Pagoto Bélo analisa a recepção de Boudica feita pelas sufragistas britânicas e como esta figura tida como a representante do primeiro movimento de liberdade liderado por uma mulher foi tomada pelas sufragistas a fim de conferir poder e força a esse movimento social, de modo a demonstrar a bravura de lideranças femininas.

Encerrando o presente número, temos o artigo livre de Priscila Scoville, que explora o papel das mulheres na realeza egípcia, com foco na Rainha Tiye. Para tal propósito, a autora examina a visão egípcia do feminino, enraizada na dualidade, aliada à cosmogonia egípcia, igualmente marcada por tal dualidade. A partir dessa análise, fica possível compreender o conceito de *queenship*, ressaltando o papel transformador e protetor das mulheres na realeza. O artigo almeja demonstrar as estratégias e a ascensão das rainhas no poder e na religiosidade, enfatizando o papel crucial do *queenship* na manutenção da ordem e da vida no Egito Antigo.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) um agradecimento especial pelo apoio à edição do presente número da revista.

A todas/os, boa leitura!

*Lourdes Feitosa*

Centro Universitário Sagrado Coração (UNISAGRADO)

*Pedro Paulo Funari*

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

# ANTIGUIDADE TARDIA E AS MOEDAS ROMANAS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL<sup>1</sup>

Cláudio Umpierre Carlan<sup>2</sup>

**Resumo:** *O artigo começa com uma descrição da iconografia como documento histórico. A imagem na Antiguidade tinha uma função específica: apresentar a um determinado grupo social, em sua grande maioria analfabeto, algo que representasse a orla do poder. Ela não apenas legitimava um imperador ou rei, mas também funcionava como uma espécie de propaganda política. Para tanto, analisaremos a coleção numismática do Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro, importante acervo arqueológico brasileiro, ainda pouco estudado.*

**Palavras-chave:** *Moeda; Roma; Iconografia; Império Romano.*

## LATE ANTIQUITY AND ROMAN COINS FROM THE NATIONAL HISTORICAL MUSEUM

**Abstract:** *The article begins with a description of iconography as a historical document. The image in Antiquity had a specific function: to present to a certain social group, the vast majority of which were illiterate, something that represented the edge of power. It not only legitimized an emperor or king, it functioned as a kind of political propaganda. To do this, we will analyze the numismatic collection of the National Historical Museum (MHN), in Rio de Janeiro, an important Brazilian archaeological collection, still little studied.*

**Keywords:** *Coin; Rome; Iconography; Roman Empire.*

## Introdução

Em muitos momentos ao longo da História, as representações artísticas

---

<sup>1</sup> Recebido em 22 de dezembro de 2023 e aprovado em 19 de fevereiro de 2024.

<sup>2</sup> Professor de História Antiga e do Programa de Pós-graduação em História Ibérica (PPGHI), Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). E-mail: claudio.carlan@unifal-mg.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9363-8799>. Financiamento: Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

foram consideradas elementos imprescindíveis para o respeito e o acatamento para a autoridade construída, seja de caráter religioso, político, militar ou de qualquer outra índole.

Um setor muito importante das necessidades humanas, satisfeitas mediante as diferentes artes decorativas, corresponde às que se orientam para a expressão de uma hierarquia ou a satisfação dos sinais externos do cerimonial prescrito numa determinada circunstância.

As autoridades estabelecidas adotariam uma simbologia externa para sublinhá-las, e com esse fim aplicariam os materiais de que dispunham. Isso deve ter-se manifestado em todas as ordens do poder, que se em nossos dias estão perfeitamente diferenciados, na Antiguidade estaria reunido numa única pessoa, que seria ao mesmo tempo chefe militar, religioso e legislador. Essa pessoa, para distinguir-se dos outros, adotaria algum elemento diferencial que não demoraria em converter-se em símbolo daquele momento.

Esses símbolos externos foram usados para diferenciar monarcas, sacerdotes ou outros signatários. Uma simples faixa de tecido ao redor da cabeça era o emblema que distinguia os generais de Alexandre Magno, que, após a sua morte, repartiram os seus extensos domínios, governando-os (Carlan, 2011, p. 151).

Segundo a tradição, Alexandre foi o primeiro monarca a cunhar moedas com o seu busto, assemelhado ao deus Apolo. As cunhagens de prata representam o jovem rei olhando para o céu, como deus-sol. Séculos mais tarde, em 315, Constantino, também discípulo do *culto ao sol*, cunhará moedas com imagens semelhantes, principalmente em bronze, em que o contato com a massa populacional do Império Romano seria maior.

## **Moeda, poder e legitimação**

A presença da moeda, além de oferecer uma vantagem econômica, mostra também os seus aspectos icônicos. Analisando os anversos e reversos monetários como imagens fabricadas, elas imitam aquilo a que se referem. Qualquer signo, mesmo o iconográfico gravado segundo processos físicos ou naturais, é construído segundo regras determinadas que implicam convenções sociais. Ela circula de fato nos três níveis, sendo simultaneamente ícone, índice e símbolo convencional. Os povos que habitavam o vasto Im-

pério Romano tinham conhecimento de que o busto representado naquela diminuta peça de bronze, prata ou ouro era o do seu governante.

As cunhagens monetárias de diferentes governantes reforçam este discurso. Eram identificadas como *encouraçado*, ou seja, os imperadores são representados com armadura, trajes militares, tanto no anverso (busto) quanto no reverso. Diocleciano, que governou o Império Romano entre 295-305, por exemplo, utilizará, em suas peças, principalmente nos *follis*, estes ícones.

No anverso vêm o busto e o peitoral, conhecido por *faleras*. No reverso, o tetrarca recebe o cetro de Júpiter, encimado pela Vitória. Tais representações podem ser identificadas nos *aes* (Junge, 1994, p. 15), primeira forma de moeda em Roma, cunhada durante a República (século IV-III a.C.), para servir de base de trocas, compras ou vendas, e para pagamento dos legionários. Eram peças de bronze, de diâmetro e peso mínimo devido à grande circulação. Todos os *augustos*, césares e pretendentes, usurpadores, usaram em suas amoedações tais vestimentas, como podemos analisar na seguinte representação:

**Figura 1**



**Foto:** Cláudio Umpierre Carlan, Museu Histórico Nacional (MHN), Rio de Janeiro, maio de 2005.

**1. Denominação:** Dupôndio

**Ano/Local:** cunhada entre os anos de 304-305, em Alexandria.

**Anverso:** IMP C DIOCLETIANVS PF AVG

**Reverso:** IOVICO – N S CAES / ALE

## 2. Descrição:

Anverso: busto só, ou nu, de Diocleciano, diademado à direita, com barba, mal recortado no 1º e 4º quadrantes; na legenda, o nome e o título imperial (IMP AVG). No reverso, a divindade, Júpiter, em pé, nu, lábaro à esquerda, com o globo, símbolo do poder e da perfeição, na mão direita. Sobre o globo uma *vitória*, com uma coroa de louros, prestes a coroar a divindade. Durante boa parte do período da tetrarquia, Diocleciano é considerado um *iuno*, filho de Júpiter. Enquanto seu amigo e colega, Maximiano, era um *hercúleo*, filho de Hércules. Como se as divindades protetoras do *pantheon* romano protegessem e legitimassem o novo governo. Identificamos ainda a letra S, comum nas cunhagens da tetrarquia, e o exergo ou linha de terra, referente à cidade de Alexandria (ALE). Na imagem da divindade existe uma camada de azinhavre, por causa da corrosão.

## 3. Observações:

Peça de bronze, muito bem conservada (MBC), de diâmetro de 2,76 mm; peso de 9,56 g; alto reverso ou eixo 12 horas.

O Dupôndio, moeda de bronze cunhada desde o período republicano em Roma (509-27 a.C.). Durante a reforma de Diocleciano (285-305), voltou a ter importância, passando a ser utilizada como base da economia imperial.

A presença de Júpiter representa o retorno aos deuses fundadores e protetores da cidade. O império estava passando por uma crise, as divindades deveriam intervir a favor das autoridades imperiais. Por não aceitar cultuar o panteão romano, Diocleciano e Galério, por meio do decreto de 301, estabelecem a última perseguição aos cristãos (Lactâncio, 27).

Existem três variantes desta peça na coleção, cunhadas em casas monetárias diferentes.

Nesse sentido, ocorre uma relação *emissor/receptor*, nitidamente identificada nas cunhagens realizadas durante o início do século IV. Diocleciano, Galério, Constâncio Cloro, Maximiano, Severo Augusto e Maximino Daia cunharam moedas com tipos semelhantes: GENIO AVGVSTI, GENIO POPVLI ROMANI, VIRTVTI EXERCITVS, CONCORDIA MILITVM, SAC MON VRB AVGG ET CAESS NN, VOT XX E; entre outras. Defendiam a salvação do império num retorno ao passado e às suas divindades, impondo tal ideologia por meio de um veículo propagandista, no qual toda a população teria contato: a própria moeda.



Donis Dondis (1997, p. 184) afirma que, para os analfabetos, a linguagem falada, a imagem e o símbolo continuam sendo os principais meios de comunicação. E dentre eles apenas o visual pode ser mantido em qualquer circunstância prática.

*[...] isso é tão verdadeiro como tem sido ao longo da história. Na Idade Média e no Renascimento, o artista servia à Igreja como propagandista [...]. O comunicador visual tem servido ao imperador e ao comissário do povo [...] a comunicação pictórica dirigida aos grupos de baixo índice de alfabetização, se pretende ser eficaz, deve ser simples e realista [...]*

Os símbolos que habitam a numismática estão dotados sempre de uma clara organização hieroglífica, pois procedem do fato de que essas imagens difundidas se articulam sempre com o idioma figurado, no qual o poder se expressa secularmente. Trata-se, segundo Fernando de la Flor (1995, p. 183), do surgimento de representações de águias, leões, como também de torres, cruzeiros, da fênix, de imperadores ou de personagens pertencentes a uma elite político-econômica, que representam a órbita de ação do poder, chegando no ponto em que a numismática pode ser definida “como um monumento oficial a serviço do Estado”.

Lembramos ainda que, como afirma Cassirer, “[...] em lugar de definir o homem como um animal *rationale*, deveríamos defini-lo como um animal *symbolicum*” (Cassirer, 1997, p. 70).

Roger Chartier (1990, p. 220) destaca a importância da interpretação dessa simbologia, chamada por ele de “signos do poder”. Vejamos:

*Dai a necessidade de constituir séries homogêneas desses signos do poder: sejam as insígnias que distinguem o soberano dos outros homens (coroas, ceptros, vestes, selos, etc.), os monumentos que, ao identificarem o rei, identificam também o Estado, até mesmo a nação (as moedas, as armas, as cores), ou os programas que têm por objetivo representar simbolicamente o poder do Estado, como os emblemas, as medalhas, os programas arquitetônicos, os grandes ciclos de pintura [...].*

O homem desenvolve diversas formas simbólicas, tanto artísticas quanto linguísticas, expressadas pela sua consciência. Com isso, podemos afir-

mar que os símbolos políticos são definidos como símbolos que funcionam até um ponto significativo na prática do poder.

Essas práticas do poder – e seus simbolismos – atuam, de uma maneira direta ou não, por meio de questões ideológicas. E, em toda uma sociedade, a partir das ideias da classe dominante, predominam, oralmente ou na forma escrita.

Ciro Flamarion Cardoso (1979, p. 379) diz que “[...] é de especial interesse e bem esclarecedor o estudo dos mecanismos que asseguram e reproduzem a hegemonia ideológica [...]”.

Pedro Paulo Funari (1983, p. 11) identifica a importância dessa documentação imagética, porém tratada com o devido cuidado:

*Não se trata, assim, de acreditar no que diz o documento, mas de buscar o que está por trás do que lemos, de perceber quais as intenções e os interesses que explicam a opinião emitida pelo autor; esse nosso foco de atenção.*

O poder seria algo mais difuso. Ele funciona e se exerce em rede. Nunca está localizado aqui ou ali, nem está só nas mãos de alguns. Os indivíduos não são alvo inerte ou consentido do poder, são sempre pontos de transmissão, reorientação ou reforço dele.

Para se entender o poder, é preciso buscar perceber as táticas e técnicas de dominação no detalhe da vida social e procurar compreender como os diversificados mecanismos de poder são utilizados, transformados e ampliados pelas formas mais gerais de dominação. O poder, para se exercer, precisa produzir, organizar e colocar em circulação saberes que o tornem legítimo.

**Figura 2**



**Foto:** Cláudio Umpierre Carlan, Acervo Numismático do Museu Histórico Nacional (MHN), Rio de Janeiro, dezembro de 2006.

## **1. Denominação:** *Argentus*

**Ano/Local:** cunhada entre os anos de 294 -295, em Alexandria.

**Anverso:** MAXIMIANVS NOB CAESS

**Reverso:** SEM LEGENDAS

### **Descrição:**

Anverso: busto só, ou nu, de Maximiano, amigo e companheiro de armas de Diocleciano. Um dos membros da tetrarquia, junto com Galério e Constâncio Cloro (pai de Constantino). Busto diademado à direita, com barba, apresentando Maximiano como membro da família imperial romana (nobilíssimo). Identificamos na representação da Praça de São Marcos (tetrarcas abraçados) os governantes, que precisavam passar a união existente entre eles para seus governados.

No reverso, a águia, voltada para o Ocidente. A águia, rainha das aves, mensageira da mais alta divindade, fogo celeste. Só ela pode fixar o sol, se queimar os olhos. Símbolo de tamanha importância, que:

*[...] não existe nenhuma narrativa, ou imagem histórica ou mítica, tanto em nossa civilização, quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não represente, os maiores deuses e os maiores heróis: é o atributo de Zeus/Júpiter e do Cristo; é o emblema imperial de César e Napoleão [...]* (Chevalier; Gheerbrant, 1997, p. 22-23).

A águia também personifica o imperialismo, a conquista. Desde Augusto, os imperadores romanos eram coroados faraós do Egito. Por isso, a águia está voltada para o Ocidente, em direção a Roma. Na História Contemporânea, vimos sua representação associada aos partidos nazifascistas e ao imperialismo norte-americano (águia norte-americana).

No campo monetário de reverso, identificamos a estrela, que, segundo Suetônio, Augusto viu nos céus no dia do assassinato de seu tio-avô, Júlio César, no Senado. Nesse caso, a estrela ou cometa estaria legitimando Augusto como herdeiro e sucessor de César. Os sucessores de Otávio Augusto começaram a cunhar em suas moedas esse símbolo.

Um dos objetivos da tetrarquia era o retorno aos *aureus* tempos do Principado romano, ou seja, ao governo de Augusto. Nesse sentido, a estrela representada está realizando essa união simbólica entre os dois governos.

### Observações:

Peça de prata, muito bem conservada (MBC), diâmetro de 1,53 mm; peso de 2,41 g; alto reverso ou eixo 6 horas.

O *Argentus* era uma moeda de prata romana, instituída durante a reforma monetária de Diocleciano.

Existem duas variantes desta peça na coleção, ambas cunhadas em Alexandria, identificadas as letras gregas Γ e Δ.

Podemos verificar uma resistência tenaz das antigas formas de administração e de comunicação. Na própria Inglaterra do século XII, apesar dos progressos quanto ao domínio da leitura e da escrita, a palavra ouvida e o gesto visto permanecem a expressão essencial do poder de comando e da justiça.

Depois do ano 300, as moedas serão identificadas pelo exergo ou linha de terra. Espécie de sigla, localizada no reverso (abaixo da imagem), indicando o local e a casa responsável pela cunhagem.

Peça de prata, bem conservada, diâmetro 1,77 mm; peso de 1,10g; alto reverso 10 horas.

**Figura 3**



Descrição da moeda:

**Número de ordem:** 9

**Denominação:** *Tetradracma*

**Ano/Local:** 296, Alexandria

Textos que acompanham as figuras no reverso e no averso:

**Anverso:** IMP C C VAL DIOCLETIANVS PF AVG

**Reverso:** SEM LEGENDA/SEM EXERGO

**Descrição e decodificação da iconografia:**

Busto à direita, com nome e titulação completa de Diocleciano, *Imperator Caius Velerivs Diocletianvs*. Ísis segurando um escudo na mão esquerda (sim-

bolizando a proteção), acompanhada de uma fênix na mão direita (renascer, ressurgimento das cinzas de um novo império). À esquerda do observador, os símbolos do Alto e do Baixo Egito. Notamos a presença de azinhavre, camada verde de hidrocarbonato de cobre que se forma em objetos de metal expostos ao ar e à umidade. Esse dado comprova, assim, a teoria sobre a baixa qualidade da prata no século IV, um dos principais motivos da inflação no período. Peça de prata, bem conservada, diâmetro de 1,8 mm; peso 1,08 g; alto reverso 10 horas.

A fênix é um pássaro mítico etíope, dotado de extraordinária longevidade, que tem o poder, depois de se consumir numa fogueira, de renascer das cinzas – aparecendo os aspectos simbólicos: ressurreição e imortalidade. Ela organiza um ninho de vergõteas perfumadas, seu calor queima.

Orígenes de Alexandria (185-254) descreve a fênix como um pássaro sagrado para a cristandade. A vontade de sobreviver, triunfo da vida sobre a morte. Ressurreição e imortalidade, reaparecendo em um mesmo cíclico.

Uma vez essa simbologia representada nas cunhagens monetárias, os habitantes do império teriam contato com essa mensagem codificada. Com isso, os povos conquistados e os conquistadores germânicos adotaram os padrões de cunhagens romanos, pois os conheciam e usavam há séculos. Como uma herança, esta forma será apropriada nos próximos séculos, inclusive nas cunhagens republicanas brasileiras, na década de 1920. A cornucópia, brasão da República, réplica de um escudo legionário romano, estará presente.

Durante a Idade Média, a fênix será associada à ressurreição de Cristo, à natureza divina, enquanto o pelicano à natureza humana. Um símbolo do amor paternal que, segundo a tradição, alimentava os filhotes com a própria carne e sangue. No Antigo Egito, estava ligada às revoluções solares, associada a Heliópolis, ao ciclo do sol e das cheias do Nilo. Aguarda o morto depois do julgamento das almas (*psicostasia*). Segundo a crença islâmica, ela só pode pousar na montanha Qaf, centro do mundo (Chevalier; Gheerbrant, 1997, p. 421-422).

O escudo é o símbolo de uma arma defensiva, embora possa ser mortal, dependendo da maneira como for utilizado. O material que o compõe, couro ou metal, está associado às forças mágicas, dos deuses e da natureza. Muitas vezes representa o universo, como se o guerreiro invocasse o próprio cosmo contra o seu adversário.

As forças figuradas estão presentes, o couro, o metal, como no escudo de Aquiles: o céu, o mar e a terra (lema dos fuzileiros navais brasileiros). Tudo que se perde ao morrer e ganha ao triunfar (arma psicológica que ajudou Perseu a derrotar Medusa).

Durante a Irlanda medieval (influência celta), foram associados aos escudos animais fabulosos (mais tarde aos brasões familiares e à heráldica), sendo considerados o elemento decorativo mais importante nos salões da nobreza.

Não foi por acaso que Constantino I, O Grande, ordenou que seus soldados pintassem as iniciais da palavra “Cristo” (PX) em seus escudos, na vitória contra Maxêncio, em 312. No Renascimento, foi atribuída a ele a virtude da força, da vitória, contra os vícios (Chevalier; Gheerbrant, 1997, p. 387-388).

Já o broquel, pequeno escudo circular, era preso ao antebraço, tornando seu manuseio mais simples que os escudos tradicionais. Seu uso se popularizou na Europa dos séculos XV e XVI.

## **Considerações finais**

Jean-Nicolas Corvisier (1997, p. 153), em seu livro, *Sources et Méthodes en Histoire Ancienne*, também defende a importância da numismática, não apenas na História da Arte, porque muitos artesãos trabalhavam nas casas de cunhagem, como também no estudo da História Política, pois no reverso de cada peça está representado um fato de crucial importância para o período estudado.

Nos dias atuais, dificilmente podemos ligar a moeda a um meio de comunicação entre povos distantes. Mas durante a Antiguidade ela unificava todo um território que estava submetido a um mesmo poder político. O metal, e suas imagens de reverso e anverso, ultrapassava os limites geográficos do poder que o emitia, definindo ideologicamente não só um povo, mas também a civilização a que este pertencia.

Devemos conhecer as ideias espirituais que refletem a obra de arte, a filosofia, a cultura, a sociedade daquele momento (Fernández Arenas, 1982, p. 101). Os períodos históricos são monólitos ideológicos, sendo um conjunto ideológico múltiplo. Os símbolos, e seus atributos, se unem com os emblemas da heráldica, com os hieroglíficos, com os reversos monetários, não apenas para identificar uma imagem, mas para esclarecer o motivo dessa imagem.

Uma das atribuições da Arqueologia moderna é fazer uma leitura, ou releitura, da iconografia. Analisa-se o papel das imagens na construção do conhecimento histórico e arqueológico. Assim sendo, podemos inserir a moeda nessa última fase, que, durante muito tempo, ficou confinada a reservas técnicas dos museus, sendo apenas um objeto de conservação, não de pesquisa.

Apoiada em uma forte carga simbólica, a iconografia foi amplamente utilizada pelos governantes e aqueles que circundavam a orla do poder. Essas representações identificavam não apenas um homem, mas toda uma civilização.

Em suma, essas imagens configuravam significados, mensagens do emissor para seus governados. Continham símbolos que deveriam ser entendidos ou decifrados pelo receptor. Uma maneira que tanto os antigos egípcios quanto os romanos, mais tarde, encontraram para legitimar o seu poder.

## **Agradecimentos**

Aos colegas Pedro Paulo Funari e Lourdes Feitosa, pela oportunidade de trocarmos ideias; à Margarida Maria de Carvalho, ao Ciro Flamarion Cardoso (*in memoriam*), à Maria Regina Candido e ao André Chevitaresh. Ao apoio institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG).

A responsabilidade pelas ideias restringe-se ao autor.

## **Documentação numismática**

Moedas dos imperadores Diocleciano e Maximiano. Acervo do Museu Histórico Nacional (MHN), Rio de Janeiro.

Medalheiro 3, gaveta 19, lâmina 3, fotografadas em março de 2005.

## **Documentação escrita**

LACTÂNCIO. *De Mortibus Persecutorum*. Paris: Ed. J. Moreau, 1954.

## **Referências bibliográficas**

CARLAN, Cláudio Umpierre. Coins and Power in Rome: Political Ideology in the 4th century. In: DE LA FUENTE, David H. (ed.). *New Perspectives on*

- Later Antiquity*. Cambridge: Scholars Publishing, 2011. p. 150-157.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1997.
- CARDOSO, Ciro Flamarion S.; PÉREZ BRIGNOLI, Héctor. *Os Métodos da História*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica – Ensaio sobre o Homem*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- COHEN, Henry. *Description Historique des Monnaies.Frappés Sous L'Empire Romain*. Communément Appelées Médailles Impériales. Tome Septième e Huitième. Paris: Rollim e Feuardent, Éditeurs, 1880-1892.
- CORVISIER, Jean Nicolas. *Sources et Méthodes en Histoire Ancienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- DE LA FLOR, Fernando R. *Emblemas Lecturas de la Imagen Simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Teoria y Metodologia de la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1984.
- FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. “O Outro Lado da Moeda” na Grécia Antiga. In: \_\_\_\_\_. *O Outro Lado da Moeda*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2001.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Roma: vida pública e vida privada*. São Paulo: Atual, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Moedas: a numismática e o estudo da História*. São Paulo: Annablume, 2012.
- GRANT, Michael. *Roma: a queda do Império*. Barcarena: Editorial Presença, 2009.
- JUNGE, Ewald. *The Seaby Coin Encyclopaedia*. London: British Library, 1994.
- THE ROMAN IMPERIAL COINAGE. Edited by Harold Mattingly, C.H.V. Sutherland, R.A.G. Carson. V. VIII. London: Spink and Sons Ltda., 1983.



# DAS VELHAS PRATICANTES DE MAGIA DA LITERATURA LATINA ÀS BRUXAS MÁS DOS CONTOS DE FADAS<sup>1\*</sup>

Flávia Regina Marquetti<sup>2\*\*</sup>

Semíramis Corsi Silva<sup>3\*\*\*</sup>

**Resumo:** *Com a criação das personagens bruxas do poeta latino Horácio (século I A.E.C.), vemos despontar uma nova tradição literária em relação ao perfil das praticantes de magia: o da mulher velha, pobre e feia. A partir de então, será comum na literatura latina um modelo de bruxa muito diferente das belas e sensuais gregas. Diante disso, este texto objetiva analisar a recorrência de um imaginário presente nos contos maravilhosos, em que as personagens feiticeiras se fazem presentes. Analisaremos alguns contos dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault, material que desempenhou e continua a desempenhar um papel importante no processo de reelaboração do imaginário popular para a figura da bruxa.*

**Palavras-chave:** *Bruxas; Imaginário; Poesia latina; Contos maravilhosos.*

## DES VIEUX PRATICIENS DE LA MAGIE DE LA LITTÉRATURE LATINE AUX MALÈVES SORCIÈRES DES CONTES DE FÈES

**Résumé:** *Avec la création des personnages de sorcières par le poète latin Horace (Ier siècle avant notre ère), on assiste à l'émergence d'une nouvelle tradition littéraire par rapport au profil des praticiens de la magie: celui de*

---

<sup>1</sup> Recebido em 11 de outubro de 2023 e aprovado em 8 de fevereiro de 2024.

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Câmpus de Araraquara. Atualmente desenvolve duas pesquisas junto ao Grupo LINCEU – Visões da Antiguidade Clássica, da UNESP, Câmpus de Araraquara, cujo tema é uma revisão dos conceitos de “mimese” e de “representação/ficção” no teatro, abarcando desde Aristóteles até o teatro contemporâneo; e junto ao Laboratório de Arqueologia Pública Paulo Duarte (LAP), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na qual propõe um estudo sobre a representação do corpo e do erotismo na arte e na literatura. ORCID: 0000-0002-64731385. E-mail: flavia.marquetti@gmail.com.

<sup>3</sup> Professora adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É coordenadora do Grupo de Estudos sobre o Mundo Antigo Mediterrânico (GEMAM). ORCID: 0000-0003-4283-2377. E-mail: semiramiscorsi@gmail.com.

*la femme vieille, pauvre et laide. Dès lors, un modèle de sorcière très différent des belles et sensuelles sorcières grecques sera courant dans la littérature latine. Ce texte vise donc à analyser la récurrence d'un présent imaginaire dans les contes merveilleux, où sont présents des personnages de sorcières. Nous analyserons quelques contes des Frères Grimm et Charles Perrault, matériau qui a joué et continue de jouer un rôle important dans le processus de refonte de l'imaginaire populaire autour de la figure de la sorcière.*

**Mots clés:** *Sorcières; Imaginaire; Poésie Latine; Contes Merveilleux.*

## Introdução

*Eu mesmo vi Canidia caminhando com uma longa toga negra, de pés descalços e com o cabelo desgrenhado [...]*

O verso apresentado poderia descrever uma bruxa dos filmes infantis modernos. Suas características nos remetem imediatamente à famosa Bruxa de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), uma forma disfarçada da Rainha Má no filme da Disney. No entanto, trata-se da tradução dos versos 23 e 24 da Sátira 1, 8, do poeta latino Horácio (século I A.E.C.), descrevendo a entrada em cena de uma de suas mais famosas personagens, Canidia. Com a criação das personagens bruxas de Horácio, vemos despontar uma nova tradição literária em relação ao perfil das praticantes de magia: o da bruxa velha, pobre e feia.

A partir de então, será comum na literatura latina um perfil de bruxas muito diferente das belas e sensuais gregas, embora ainda seja possível encontrar tais elementos nas estrangeiras apresentadas pelos romanos, como Medeia, da tragédia homônima de Sêneca e Pânfila, e de *O asno de ouro*, de Apuleio. Já com o perfil da velha bruxa, além das personagens de Horácio, nas obras latinas podemos citar a Iena Dipsas de Ovídio (*Amores*, 1, 8), a velha Proselenos do *Satyricon*, de Petrônio, Méroe e as velhas encantadoras (*cantatrices anus*) da história contada por Télifron, personagens dos livros 1 e 2 de *O asno de ouro*, e, por fim, a bruxa Ericto da *Farsália* (6, 558-559), de Lucano. A literatura latina do final da República e primeiros séculos do Principado, portanto, nos legou uma série de representações de mulheres como praticantes de artes mágicas.

Sabendo disso, este texto objetiva perceber a recorrência de um imaginário presente nos contos maravilhosos oitocentistas, nos quais as persona-

gens bruxas se fazem presentes.<sup>4</sup> Analisaremos alguns contos de fadas dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault, material que teve papel importante no processo de reelaboração do imaginário popular para a figuração da bruxa tanto em textos quanto em obras de arte e filmes. Desse conjunto de contos, selecionamos os textos: *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve*, *Pele de Asno*, *Cinderela* ou *A Gata Borralheira* e *João e Maria*.

Buscamos, com isso, mostrar como temos uma recorrência na construção de práticas rituais negativas ligadas ao feminino desde a Antiguidade. Com o resgate das narrativas orais pelos românticos alemães entre o final do século XVIII e início do XIX, observa-se a valorização dos produtos da imaginação, das fantasias e sonhos e, conseqüentemente, atribuindo aos contos de fadas o mais alto *status* literário que jamais haviam alcançado, mesmo no final do século XVII. Sob a nova roupagem literária, os contos maravilhosos, influenciados pelas narrativas orais, igualmente influenciadas pela tradição latina, fundaram a figuração da bruxa com aspecto de velha, desgrenhada e coberta de andrajos, utilizada até os dias atuais em diversos suportes, marcando o feminino, sobretudo a velha pobre e feia, com o estigma de má, perigosa e associada ao demônio.

Começamos pelas bruxas latinas para compreender a origem desse imaginário.

### **Anus, sagae e veneficae da literatura latina**

A literatura grega nos legou várias personagens feiticeiras (φαρμακίς/*pharmakis*), entre elas podemos citar Medeia; a mulher traída que usa de venenos/magias para se vingar de seu amante, personagem presente em vários textos gregos e latinos.<sup>5</sup> Temos também Circe, *pharmakis* que faz

---

<sup>4</sup> Estamos compreendendo “imaginário” como imaginário social, ou seja, enquanto aquilo que proporciona a “um grupo a designação de uma identidade e de uma representação sobre si próprio, auxiliando ainda na distribuição de papéis e funções sociais, expressão de crenças comuns e modelos. Neste sentido, o imaginário pode possuir a virtualidade de criar uma ‘ordem social’” (Espig, 2003-2004, p. 54).

<sup>5</sup> “Os gregos usavam principalmente o termo φαρμακίς/*pharmakis* para definir suas praticantes de magia, percebendo-as como fabricantes de fármacos (φάρμακα/*pharmaka*) que podiam ter o caráter medicinal, mas também podiam ser venenos letais. Da mesma forma, em latim, o principal termo utilizado para se referir à feiticeira será *venefica*, a fabricante de *venenum*, no sentido negativo do termo (*venenum malum*). Assim, tais mulheres eram vistas como detento-

sua aparição inicialmente nos cantos X e XII da *Odisseia*.<sup>6</sup> E, finalmente, a mais nova e menos famosa delas, Simaeta, apresentada no Idílio 2, de Teócrito (século IV-III A.E.C.). Simaeta é uma jovem pouco experiente nas artes mágicas, mas que consulta um feiticeiro assírio (v. 133) e realiza uma magia amorosa.

Podemos perceber que em todas as três personagens gregas citadas há a apresentação da feiticeira jovem, muito bonita e sedutora, sendo as duas primeiras fruto de uma longa tradição mitológica e a terceira uma personagem literária cujo autor buscou elementos na tradição das duas anteriores. Tal perfil, no entanto, irá se transformar radicalmente com a construção das personagens da literatura latina. Será Horácio, escritor romano que viveu entre 65 e 8 A.E.C., que irá começar a traçar um novo modelo para as bruxas literárias. Suas personagens feiticeiras (*veneficae*), em especial Canídia, a principal delas, aparecem nas *Sátiras* (publicadas entre 35 e 30 A.E.C.) e nos *Epodos* (publicados em 30 A.E.C.).

No Sátira 1, 8, o espantalho do deus Priapo, narrador do poema, está colocado em um jardim que foi outrora um cemitério, local onde as bruxas buscam ervas e ossos para seus encantamentos. O cenário da Sátira 1, 8 é marcado pela tensão causada, talvez, pelo uso de drogas rituais, que, muito possivelmente, as feiticeiras antigas tinham conhecimento (Tupet, 1976, p. 293). Este estado leva às bruxas de Horácio a parecerem animais. Ságana entra em cena tal qual um javali (*aper*) em fuga no Epodo 5. Canídia e Ságana uivam (*ululantem*), escavam a terra com as unhas e rasgam um cordeiro negro com os dentes.

*vidi egomet nigra succinctam vadere palla*  
*Canidiam pedibus nudis passoque capillo,*

---

ras do saber em manipular ervas a fim de fabricar suas poções, bem como de outros saberes de comunicação com o sagrado e com o sobrenatural” (Silva, no prelo). Outros termos utilizados em latim para as bruxas são: *amus*/velha (como em Horácio. *Epodo*. 5, 98; Ovídio. *Amores*. 1, 8, 2 e Apuleio. *O asno de ouro*. 1, 7), *saga*/sábica (como em Tibulo. *Elegias*. 1, 2, 44) e *maga* (como em Apuleio. *Metamorfoses*. 2, 5) (Silva, no prelo).

<sup>6</sup> Elizabeth Pollard (2008, p. 129-130), inclusive, percebe que o rejuvenescimento é um dos atributos das feiticeiras míticas Circe e Medeia. Circe é mostrada rejuvenescendo os companheiros de Odisseu após voltá-los à forma humana, e Medeia promete restaurar a juventude de Pélias. Além disso, vasos áticos mostram a cena de Medeia rejuvenescendo Jasão, e a Medeia de Ovídio restaura Jasão da velhice, ensinando ao deus Dioniso sobre como voltar a ser jovem.

*cum Sagana maiore ululantiem: pallor utrasque  
fecerat horrendas adspectu. scalpere terram  
unguibus et pullam divellere mordicus agnam  
coeperunt; cruor in fossam confusus, ut inde  
manis elicerent animas responsa daturas.*

[...] *Eu mesmo vi Canídia caminhando com uma longa toga negra, de pés descalços e com o cabelo desgrenhado, uivando com Ságana, a mais velha. A palidez lhes dava um aspecto horrendo. Elas começaram a escavar a terra com as unhas e a rasgar violentamente uma cordeira negra com os dentes. O sangue foi derramado na cova para atrair os Manes, as almas que trarão as respostas [...]* (Horácio. *Sátira*. 1, 8).<sup>7</sup>

Depois de descrever toda a cena, já no final do poema, o espantalho do deus, horrorizado, tenta assustar as feiticeiras emitindo sons parecidos com um flato. Com esse som, Priapo coloca Canídia e Ságana em fuga. Neste momento de tensão, em uma passagem com tom engraçado, típico do estilo satírico do poema, Canídia perde os dentes.

*nam, displosa sonat quantum vesica, pepedi  
diffissa nate ficus; at illae currere in urbem.  
canidiae dentis, altum Saganae caliendrum  
excidere atque herbas atque incantata lacertis  
vincula cum magno risuque iocoque videres.*

*Pois, como a bexiga cheia faz barulho, abri as nádegas do meu corpo de figueira fendido e emiti um alto roído. Mas, elas correram para a cidade. E com grande riso, verias cair os dentes de Canídia, a eriçada peruca de Ságana, as ervas e os nós encantados dos braços* (Horácio. *Sátira*. 1, 8).

O fato de os dentes de Canídia caírem pode indicar o uso de uma dentadura, o que poderia se referir à personagem como uma mulher velha

---

<sup>7</sup> As traduções dos trechos de Horácio deste artigo são de Semíramis Corsi Silva e Gabriel Freitas Reis. As demais traduções, quando não mencionadas, são das autoras do texto.

(Tupet, 1976, p. 290). Outro elemento que pode indicar a idade já avançada de Canídia é seu nome, talvez desenvolvido por Horácio a partir do prefixo *canis* (cão, cadela), ou, talvez, do termo *canus*, branco, acrescentado ao sufixo *idius/idia*, dando a ideia de ser uma mulher de cabelos brancos, já envelhecida, no sentido figurado (Tupet, 1976, p. 296). Elizabeth Pollard (2008, p. 133), seguindo os estudos de Ellen Oliensis, traz a possibilidade de o nome de Canídia estar ligado a uma idade avançada, sendo ele derivado de *canities*, que significa rouquidão.<sup>8</sup>

Já a bruxa Ságana é referida na Sátira 1, 8 como *Sagana maiore*, o que poderia dar a entender que ela era uma mulher velha ou que haveria duas feiticeiras com esse mesmo nome, uma mais jovem e a mais velha que acompanha Canídia na cena descrita por Priapo. Portanto, ao que o poema indica, as feiticeiras de Horácio são mulheres idosas.

Canídia terá mais duas pequenas aparições nas Sátiras. Na Sátira 2, 1, ela é mostrada como aquela que usa do veneno de Albúcio, um romano conhecido como tendo envenenado sua esposa. A aparição de Canídia na Sátira 2, 8 encerra os poemas satíricos de Horácio, sendo que ela aparece nessa última Sátira como uma mulher capaz de contaminar alimentos com seus venenos.

Nos *Epodos*, a primeira menção à Canídia está no Epodo 3, quando ela é apresentada também como envenenadora (*venefica*). Depois disso, Canídia aparecerá no Epodo 5, quando, diferentemente do tom satírico, Horácio relata a morte cruel de um menino para a preparação de uma poção mágica (*venenum, potio*) a fim de conquistar um homem chamado Varo, o amado de Canídia.

A relação entre as bruxas da literatura e a morte de crianças é um *topos* importante da literatura latina. Ovídio (*Fastos*. VI, 131-168), conta que velhas bruxas transformadas por encantamento (*carmen*) em aves (estrigas) roubavam crianças de noite para se alimentarem de suas entranhas. Escrevendo algumas décadas após Ovídio, Petrônio (*Satyricon*. LXIII), narra, por meio de Trimalquião, a história de estrigas que devoraram as vísceras de um menino em seu velório. Lucano também faz alusão à ligação de Ericto com o uso de fetos, em uma das descrições mais horrendas de bruxas da literatura latina:

---

<sup>8</sup> Para uma melhor discussão sobre o nome de Canídia, ver Silva (2021).

*Vult ferro manibusque suis, morsusque luporum  
Exspectat, siccis raptura a faucibus artus.  
Nec cessant a caede manus, si sanguine vivo  
Est opus, erumpat iugulo qui primus aperto.  
Nec refugit caedes, vivum si sacra cruorem,  
Extaque funereae poscunt trepidantia mensae.  
Vulnere sic ventris, non, qua natura vocabat,  
Extrahitur partus, calidis ponendus in aris.  
Et quoties saevis opus est ac fortibus umbris,  
Ipsa facit manes: hominum mors omnis in usu est.  
Illa genae florem primaevo corpore vulsit,  
Illa comam laeva morienti abscidit ephebo.*

*E ela não abstém suas mãos do assassinato, se há necessidade de sangue vivo, a primeira que salta da garganta aberta, nem evita o assassinato se seus ritos necessitam de sangue vivo e se as mesas fúnebres pedem entranhas palpitantes. Da mesma forma, com um corte na barriga, e não por onde devia ser naturalmente, tirou um feto para colocá-lo nas aras em chamas, e toda vez que tem necessidade de sombras cruéis e poderosas, ela mesma procura os manes. Qualquer tipo de morte humana lhe é aproveitável. Ela arranca do cadáver de um adolescente o primeiro fio de suas bochechas. Ela corta com sua mão esquerda o cabelo do efebo moribundo (Lucano. Farsália. 6, 552-563).*

Uma inscrição encontrada no Esquilino em Roma, no túmulo uma criança de quatro anos chamada Iucundus, nos remete à crença em assassinatos de crianças realizados por uma bruxa, chamada na epígrafe de *saga* (CIL, VI, 19747, Roma, dat. 1 a 50 E.C.).

Voltando ao Epodo 5, outras feiticeiras aparecem em cena: Véia, Fólia e Ságana. Horácio apresenta o trabalho delas em associação, havendo uma hierarquia. Canídia se destaca e, da mesma forma, aparecerá mencionada sozinha novamente nas Sátiras 2, 1 e 2, 8 e no Epodo 17, sendo esse último um poema dedicado somente a ela, quando o poeta se redime perante à feiticeira e lhe deixa falar. Neste sentido, as praticantes de magia de Horácio, em especial sua famosa Canídia, podem ser consideradas um novo modelo que será, a partir de então, comum em Roma: o da bruxa velha, feia, po-

bre e abjeta. Na Sátira 1, 9, a advinha também aparecerá como uma velha (*anus*) capaz de anunciar o futuro.

Em *Amores* (1, 8), Ovídio irá seguir o modelo da velha (*anus*) bruxa para construir a alcoviteira (*lena*) Dipsas, nome traduzido por Guilherme Horst Duque como Dipsade. De acordo com Gabriel Paredes Teixeira (2021, p. 1016):

*O nome Dipsas é derivado do verbo grego διψάω – dipsáō, que significa “ter sede” ou “estar sedento”. Conforme o poema, o nome estaria de acordo com o costume da velha de embriagar-se. Velhas bêbadas (anus ebriae) constituem um tema recorrente na literatura latina (Pollard, 2008, p. 138), tendo sido utilizado por Ovídio nos Fastos (II, 571-582), para caracterizar uma velha feiticeira. O termo dipsas, em latim, também era utilizado para designar um tipo de serpente, cuja picada era capaz de gerar sede extrema em suas vítimas, o que sugere uma natureza traiçoeira da personagem, que é comparada a um animal peçonhento (Cokayne, 2003, p. 146).*

Dipsas (*Amores*. 1, 8) tem poderes interessantes: é capaz de reverter a água dos rios, sabe fazer uso de ervas, de fios em rodas mágicas e do sumo da égua no cio, faz nuvens aparecerem, faz clarear o dia, pinga sangue de estrelas e da lua, sabe metamorfosear-se em pássaro, evoca os ancestrais para seus ritos e abre a terra com seus cantos.

*Est quaedam (quicumque uolet cognoscere lenam,  
Audiant), est quaedam nomine Dipsas anus.  
Ex re nomen habet; nigri non illa parentem  
Memnonis in roseis sobria uidit equis.  
Illa magas artes Aeaeaque carmina nouit  
Inque caput liquidas arte recuruat aquas;  
Scit bene quid gramen, quid torto concita rhombo  
Licia, quid ualeat uirus amantis equae.  
Cum uoluit, toto glomerantur nubila caelo;  
Cum uoluit, puro fulget in orbe dies.  
Sanguine, siqua fides, stellantia sidera uidi;  
Purpureus Lunae sanguine uoltus erat.  
Hanc ego nocturnas uersam uolitare per umbras  
Suspignor et pluma corpus anile tegi;*



*Suspignor et fama est; oculis quoque pupula duplex  
 Fulminat et gemino lumen ab orbe micat.  
 Euocat antiquis proauos atausque sepulcris  
 Et solidam longo carmine findit humum.  
 Existe (quem quisier saber de alcoviteira  
 ouça) uma velha cujo nome é Dipsade.  
 Tem nome do que é: jamais viu sóbria a mãe  
 do negro Mêmnon nos corcéis rosados.  
 Ela aprendeu encantos e as artes de Eeia,  
 com a qual faz voltar a água à fonte.  
 Bem sabe que erva e quais os fios agitados  
 por fuso usar; e o sumo de égua em cio.  
 Quando quer, nuvens se aglomeram em todo o céu;  
 quando quer, raia o dia ao puro orbe.  
 Sangue, se podes crer, eu vi pingar de estrelas;  
 e a face lunar rubra como o sangue.  
 Transformada, suspeito que voe por sombras  
 da noite, o corpo velho envolto em penas;  
 suspeito e é o que se diz; pupilas duplas fulgem  
 nos olhos, brota luz das gêmeas órbitas.  
 Evoca bisavós, tataravós dos túmulos  
 e a dura terra fende com seu canto*

(Ovídio. *Amores*. 1, 8, 1-18. Tradução de Guilherme Horst Duque).

Em *Remédios para o Amor* (253-254), Ovídio cita novamente a praticante de artes mágicas como sendo velha (*anus infami*): “A um comando meu, não se ordenará às almas a se erguerem dos túmulos, uma velha não fenderá a terra com seu canto funesto”. Em *Fastos* (2, 571-582), o *topos* da velha bruxa bêbada é retomado por Ovídio, quando temos:

*ecce anus in mediis residens annosa puellis  
 sacra facit Tacitae (nec tamen ipsa tacet),  
 et digitis tria tura tribus sub limine ponit,  
 qua brevis occultum mus sibi fecit iter;  
 tunc cantata ligat cum fusco licia plumbo*

<sup>9</sup> *Me duce non tumulo prodire iubebitur umbra,  
 non anus infami carmine rumpet humum.*

*et septem nigras versat in ore fabas,  
quodque pice adstrinxit, quod acu traiecit aena,  
obsutum maenae torret in igne caput;  
vina quoque instillat: vini quodcumque relictum est,  
aut ipsa aut comites, plus tamen ipsa, bibit.  
'hostiles linguas inimicaque vinximus ora'  
dicit discedens ebriaque exit anus.*

*Eis que uma velha, em meio às moças assentada,  
Cultua a sacra Muda, e não se cala.*

*Põe três incensos com três dedos sob o umbral  
Onde um pequeno rato fez caminho.*

*Prende com fosco chumbo encantos cordões  
E sete favas negras põe na boca*

*De pez coberta e atravessada por u'a agulha,  
Põe no fogo a cabeça de uma anchova.*

*Borrifa vinho, e enquanto vinho ainda restar  
Bebem as companheiras, e ela mais.*

*"Linguas hostis e inimigas bocas nós vencemos",  
diz a velha que, bêbada, vai embora.*

(Ovídio. *Fastos*. 2, 571-582. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior).

Petrônio também será um dos escritores latinos a seguir o modelo que aparece inicialmente em Horácio. Em *Satyricon* (132-137), Petrônio nos apresenta três personagens feiticeiras, uma delas é Proselenos, uma velha maga, adjetivada na obra como *anus* e *anicula* (velhinha). Proselenos realiza, em vão, um ritual para tentar curar a impotência sexual da personagem Encolpio.

Seguindo o mesmo perfil das velhas bruxas, Apuleio, escritor do século II, descreve Méroe, uma velha *saga* que trabalha como estalajadeira, descrita como "muito agradável, apesar da idade" (*anum sed admodum scitulam*) (*O asno de ouro*. 1, 7. Tradução de Ruth Guimarães). Méroe possui poderes de "abaixar o céu, de suspender a terra, de petrificar as fontes, de diluir as montanhas, de sublimar os manes e derrubar os deuses, de apagar as estrelas e iluminar o Tártaro" (*O asno de ouro*. 1, 8). Na mesma obra, Apuleio ainda descreve a narração de Télifrono (*O asno de ouro*. 2), um

homem que, em meio a um banquete, conta uma história com final cômico, de quando foi contratado para vigiar um cadáver a fim de que velhas feiticeiras (*cantatrices anus*) não violassem o corpo do morto, mas que foi ele mesmo violado pelas bruxas, ficando sem orelha e nariz.

Por fim, o já citado poeta Lucano, na *Farsália* (507-563), apresenta a personagem Ericto como uma velha bruxa terrível, consultada pelo filho de Pompeu na Tessália, a fim de saber os destinos finais das guerras civis dos romanos.

Fora do âmbito da literatura, temos exemplos como o do médico Galeno (de finais do século II e início do III E.C.), que, em seus tratados médicos, invalidava o conhecimento que se baseasse, em suas palavras, em “fábulas de velhas bruxas egípcias e loucas com encantamentos que são pronunciados ao arrancar as plantas” (Jouanna, 2011, p. 57).

Como vemos, o imaginário sobre a mulher praticante de magia sendo uma velha horrenda irá se desenvolver de forma indelével na literatura latina de Horácio a Lucano. Mas o que teria levado a uma mudança de perfil das belas e sedutoras praticantes de magia gregas para as velhas romanas?

Embora sem apontar um elemento específico do contexto de mudança do perfil das praticantes de magia gregas para as latinas, ao buscar por representações possíveis dessas personagens na arte greco-romana, Elizabeth Pollard (2008) percebe as épicas Medeia e Circe como prototípicos icônicos e semidivinos de mulheres manipuladoras do poder mágico, muito diferentes da “bruxa comum” das representações literárias, chamadas por Pollard de “velhas destituídas”, que causam desconforto com suas representações. Circe e Medeia representam um passado épico, em vez de um perigo real e presente como as bruxas comuns. Para a pesquisadora, tais personagens refletiriam as preocupações de tomada de poder inadequada, a sexualidade, a inversão de papéis e a suspeita da velhice, que eram centrais para o medo e para a acusação de praticante de magia.

Na percepção da pesquisadora Barbetta Stanley Spaeth (2014), a mudança de perfil da bela e sedutora bruxa grega para a velha e marginalizada romana ocorreu porque, a partir da República Tardia, momento em que Horácio estava escrevendo, as mulheres tiveram consideráveis papéis, embora não oficiais, em aspectos econômicos e nos trâmites do poder político, enquanto sua função na religião do Estado era altamente restrita. Dessa maneira, a ideia de que as mulheres romanas pudessem exercer um poder

religioso ilegítimo era ameaçadora ao controle masculino. Esse medo levou aos retratos altamente negativos de mulheres praticantes de magia nos textos latinos (Spaeth, 2014, p. 53-54).

Em nossa percepção, o período do século I A.E.C., mais especificamente as décadas de transição da República para o Império, configura-se como um contexto bastante turbulento da história de Roma, um momento de guerra civil e de muitas mudanças. Em relação à magia, sabemos que no ano de 81 A.E.C. foi instituída pelo cônsul Lúcio Cornélio Sila a *Lex Cornelia de sicariis et veneficis* (Lei Cornélia de assassinos e envenenadores), que daí em diante pontuou as ações legais contra a magia.<sup>10</sup> Em 33 A.E.C., Agripa, então edil, proíbe a permanência de astrólogos e magos em Roma. Pouco tempo depois, em 27 A.E.C., com a ascensão de Otávio como *Princeps* inaugura-se um novo momento, no qual o governante passa a promover pautas morais e se vê como Pontífice Máximo e único intérprete dos deuses (Grimal, 1992, p. 37). Neste período de transformações políticas intensas, era preciso controlar tanto as conquistas do Império quanto a população. Assim sendo,

*[...] a magia (veneficia, maleficium, carmen, ars magica) estaria como a cobiça, a avareza, o adultério, também criticados por Horácio em sua obra, colocando em risco o patrimônio ético sobre o qual se estrutura a sociedade romana. [...] As ímpias práticas de magia se opunham aos costumes ancestrais (mores maiorum), só podendo ser uma prática de mulheres, consideradas desmedidas, especialmente no que diz respeito à libido e ao amor* (Silva, 2021, p. 1.026).

É diante das preocupações, especialmente de ordem moral, desse contexto de transição política, que vemos aparecer a praticante de magia velha e horrenda, pronta para causar medo e, ao mesmo tempo, ser ridicularizada e reprimida. Diante disso, estamos defendendo que a literatura latina retratava as preocupações contemporâneas, incluindo o imaginário sobre as maléficas praticantes de magia.

---

<sup>10</sup> James Rives (2003, p. 318) acredita que essa lei não foi uma criação de Sila, mas uma reorganização de leis já existentes sobre questões de assassinatos, incluído na lei a punição contra o uso de substâncias com o poder de afetar outra pessoa negativamente (*venena mala*).

Fazendo a ligação com os textos latinos, abordaremos agora a permanência da imagem da velha desfigurada e má nos contos maravilhosos e sua posterior recorrência em alguns produtos culturais, focando na construção do arcabouço figurativo da bruxa nos livros infantis.

## **As velhas bruxas dos contos de fadas**

Como vimos, é com a literatura latina que se estabelece uma iconografia robusta e duradoura para a figura da velha bruxa má explorada nos contos maravilhosos europeus. Sistematizados pelos Irmãos Grimm e por Charles Perrault durante o Romantismo, essas narrativas percorreram séculos e influenciaram não só a literatura, mas também as artes em geral. Contudo, além das influências antigas, é preciso considerar que as transformações sofridas na imagem das feiticeiras na Era Comum possuem forte influência cristã e da Inquisição.

Historicamente, do Renascimento até o Iluminismo, as velhas solteiras ou viúvas eram expulsas das suas comunidades, consideradas um peso para as famílias pobres, passando a habitar áreas fora das cidades, nos limites das florestas e campos, abrigadas em cabanas improvisadas, cozinhando ao relento e se alimentando de raízes e urzes, com as quais faziam sopas em caldeirões sustentados por tripés sobre fogueiras (Gélis, 2010, p. 20-22; Pellegrin, 2010, p. 152). Conhecedoras de ervas, acostumadas a uma vida difícil, com longas caminhadas de pés descalços, sujas e esfarrapadas, elas tornam-se seres próximos da natureza, opondo-se ao chamado mundo civilizado. Solitárias, “desligadas das amarras do porto patriarcal, elas despertam desconfiança, reprovação e zombaria [...] a solidão das mulheres sempre gera uma situação difícil, pois radicalmente impensada”, como afirma Michelle Perrot (2009, p. 277). Aproximando-as, dessa forma, à figura da bruxa e da alcoviteira, amplamente difundida no período latino.

O medo do feminino, associado ao Diabo, aos marginais e aos espaços de exclusão, como as florestas e os bosques, é uma constante no medievo e em períodos posteriores, como aponta Jacques Le Goff (2020, p. 158-160), e será parte do imaginário na construção figural da bruxa dos contos maravilhosos.

De Canídia a Méroe, passando por Dipsas, Proselenos e outras tantas, a imagem da mulher velha que causa danos à sociedade é recorrente. Para

ela, é imputado desde a esterilidade de campos, animais e pessoas, até o rapto, a morte e o consumo de crianças. Mas também está nas mãos das feiticeiras o poder de restaurar a vida e a fertilidade. É recorrente nos contos que as jovens feiticeiras, denominadas fadas e mais próximas da imagem dos anjos cristãos, sejam incumbidas de reverter os malefícios das velhas bruxas más. Pode-se dizer que ocorre uma cisão na imagem das feiticeiras durante o período que vai do Império Romano até o século XIX, cabendo às jovens belas, e geralmente loiras, o papel de bondosas, e às velhas maltrapilhas o papel das más, como é o caso dos contos *João e Maria*, *Pele de Asno*, *Branca de Neve* e outros que analisaremos mais à frente.

Um bom exemplo da jovem fada bondosa está no conto *A Bela Adormecida* (Grimm, 2018, p. 154-158), no qual a velha bruxa, esquecida pelo rei de ser convidada para o batismo da princesa, lança sobre ela uma maldição. Nela, a princesa, ao completar 15 anos, picaria o dedo em um fuso de fiar e morreria. No entanto, a mais jovem das fadas se esconde e é a última a dar seu dom à princesa, transformando a pena de morte em adormecimento até a chegada do príncipe que a acordaria do sono eterno. A jovem fada é descrita como bela, jovem, loira, de cabelos dourados e, ao ressurgir no final do conto, quando a princesa acorda, vem em um carro dourado puxado por cavalos brancos, ou, em algumas versões, por dragões de fogo.

Sob a máscara romântica e cristã, é possível rastrear nos contos a imagem das feiticeiras latinas. A censura à sexualidade feminina, que deve ser mantida sob restrita vigilância do pai, marido ou irmão, faz com que a mãe/rainha nos contos maravilhosos seja substituída por outra mulher, uma vez que a mãe não deve ser ligada à imagem lasciva e orgulhosa. A morte da rainha, logo após o parto, e sua substituição por outra esposa, bela, vaidosa e orgulhosa, é explicada tanto por Bettelheim (1995, p. 83-91) quanto por Marina Warner (1999, p. 251-73), como uma camuflagem à rivalidade mãe-filha, dentro dos códigos morais vigentes. No período romântico, era pouco adequado apresentar uma mãe maltratando e expulsando a filha (às vezes nora), vista como uma rival dentro da casa, tanto é assim que a disputa entre a madrasta/mãe e sua filha só se efetiva na adolescência da jovem quando ela se torna apta a reproduzir. Sua morte e substituição por outra, sem laços consanguíneos, era mais conveniente e menos chocante para a clientela dos contos. Assim sendo, podemos ler a madrasta de *Branca de Neve*, *Pele de Asno*, *Cinderela* e outras, como a própria mãe da jovem.

Usando *Branca de Neve* (Grimm, 2018, p. 63-78) como modelo para análise, observa-se que a ambiguidade figural da rainha, ora bela, ora de aspecto terrível, uma velha desgrenhada e com inúmeras deformidades, vem de encontro às práticas mágicas de Méroe, lasciva, apesar de velha, bem como a de Canídia e Ságana, de aspecto repulsivo que, sendo velhas e devassas, se fazem ver belas aos amantes em virtude de encantamentos. A rainha de *Branca de Neve* é descrita no início do conto como uma princesa belíssima, mas má e invejosa e, ao longo dele, sua obsessão em ser a mais bela do reino vai demonstrando suas habilidades de bruxa, o disfarce em velha, sua capacidade em sair despercebida do palácio e a consulta aos livros de bruxaria. Dado importantíssimo, pois revela uma erudição pouco comum entre as mulheres do período medieval no qual o conto se passa. Mesmo sendo nobres, saber ler e possuir livros era raro, o que a torna um perigo para a conjuntura social em que está inserida.

O medo dos prazeres do corpo, a repulsa ao sexo e o estigma dado à mulher no período cristão fez com que a mulher não jovem fosse temida e considerada objeto de repúdio. A jovem cumpre uma função social, a de dar filhos à comunidade, mas ela deveria abster-se de ter prazer com isso. Uma mulher madura, já mãe, que persistisse nos jogos sexuais, era considerada uma depravação e uma aliada do demônio em seu intento de perder a alma dos homens. Perversa e transgressora, ela é um mal que deve ser banido da sociedade.

O retorno à selvageria, ao mundo animal e, sobretudo, à privação do convívio social/civilizado é a punição dada nos contos às madrastas/bruxas e suas correlatas.

### **A floresta, as ervas e o conhecimento feminino**

O conhecimento das ervas, o habitar entre o mundo tido como civilizado, da cidade, da cristandade, e o da selvageria, a floresta, as grutas, tornam as mulheres velhas, pobres e sozinhas, objeto de repulsa e medo. É por isso que a velha bruxa é retratada nos contos sempre de negro, apoiada sobre bastões, por vezes galhos de árvores, de cabelos desgrenhados, tal como Canídia e Ságana de Horácio, e misturados a urzes e folhas. Ela é a representante dos antigos ritos e cultos pagãos no qual a natureza assumia um papel predominante e essencial, fonte de fertilidade e fecundidade para o grupo, e que a Igreja, ao longo de séculos, lutou por apagar dos hábitos dos camponeses e mesmo dos nobres.

O medo do sexo, do desejo e da morte foi uma constante nos primeiros séculos do cristianismo. Até o século VIII, as práticas pagãs conviveram com as práticas cristãs entre a população europeia, sendo expressamente proibidas após o século VIII. Georges Duby (1998, p. 501-29) afirma que o culto à deusa Cibele perdurou até o século XII, sendo este realizado nas florestas e associado pelo vulgo às práticas de bruxaria. Entre as condutas do culto havia o preceito de os sacerdotes se emasculem em honra da deusa em ritos noturnos na floresta, obrigando a que Carlos Magno promulgasse uma lei condenando à morte os soldados que assim o procedessem.

A magia e os ritos executados à noite nos bosques amedrontavam os homens; a mulher, que já encarnava o mal por excelência e que se constituía como eixo sobre o qual girava o mundo ctônico e perigoso do paganismo, passa a encarnar os desejos lascivos do demônio, que muitas vezes assume suas formas para atormentar os cristãos. Dentre os pecados, a fornicção, termo que engloba toda espécie de pecados sexuais, é o primeiro e maior, pois, por meio dela, o demônio se insinua no corpo do homem e o faz perder-se.

A sujeira é um dado a ser observado nas narrativas, uma vez que indica a ligação da bruxa e da heroína com o mundo ctônico. Este pode representar tanto o estágio de invisibilidade, pois aquele que se cobre de poeira, cinza, fuligem ou barro oculta-se sob uma camada de terra, tal qual os mortos e as sementes, tornando-se invisível aos vivos, quanto uma forma de disfarce. Assim, estabelece-se uma relação entre o que é encoberto pela sujeira e a representação do aspecto animal, uma espécie de máscara do mundo selvagem.

As jovens heroínas, antes de seu “salvamento” pelo príncipe, passam períodos na floresta, que podem ser lidos como estágios de iniciação. Tal qual o neófito, elas morrem para uma vida anterior para assumirem, após o aprendizado sob o comando da bruxa, uma nova identidade. Assim ocorre com Branca de Neve (Grimm, 2018) e seu período na floresta junto aos anões, seres ctônicos por excelência; com a heroína de *Pele de Asno* (Perrault, 1941), que, para fugir dos desejos incestuosos de seu pai, veste-se com a pele imunda de um asno e se esconde nos limites da floresta e do reino vizinho; com Cinderela (Perrault, 1941), que vive no borralho e apartada do social; essas, como tantas outras, vivem um período de transgressão, fora dos padrões instituídos pela sociedade, mescladas à natureza, tal qual a bruxa.



É por isso que a oposição /alto/ x /baixo/ <—> /brilho/ x /sujeira/, tão bem apontada por Courtés (1986, p. 116-121; p. 201-204), mostra a bruxa ligada ao /baixo/ e ao /sujo/, ou seja, ao mundo ctônico, enquanto as fadas e as heroínas, após seu resgate pelo príncipe, ao /alto/ e ao /brilho/, que, por sua vez, se associam ao mundo civilizado e cristão. Esse outro mundo, ctônico e selvagem, bem ambientado na sátira de Horácio sobre Canídia e Ságana, está associado ao reino dos mortos entre os antigos, e tem um desdobramento interessante após o cristianismo; a natureza, antes associada ao ctônico, passa a ser reduto do demônio. Vê-se a floresta/bosque como área de atuação do mal, uma extensão do inferno na terra. Dessa forma, o outro mundo dos contos não é mais o reino dos mortos, a terra fecunda do mito do qual é herdeiro, mas o inferno cristão, com todos os seus pecados, principalmente a luxúria, que se associa à prática sexual livre.

A sujeira assume, portanto, uma conotação moral, de pecado latente, igual àqueles que não foram salvos pelos sacramentos do batismo ao nascer. Esses, embora inocentes, estão fora do mundo cristão, ordenado por Deus e pela Igreja, portanto, no outro mundo, ctônico e demoníaco, que se opõe ao celeste. Ao associar a sujeira ao pecado, penaliza-se a pobreza e se enaltece os ricos. Não sem razão, as fadas-madrinhas geralmente vêm em carros de ouro e estão ricamente vestidas.

É por isso que as velhas bruxas nos contos se instalam na floresta, transitando entre o mundo selvagem e sem regras sociais, e o mundo civilizado. A floresta, assim como as grutas e cavernas habitadas pelas velhas feiticeiras, obedecem a outra ordem, oposta à da sociedade patriarcal do período. Neste espaço pouco permeável à visão, repleto de segredos e animais ferozes, a mulher velha detém o conhecimento e o poder. Conhecimento este passado de mãe para filha e que foge do controle rígido dos homens da família. É pelo conhecimento das ervas que as mulheres curavam e estabeleciam métodos contraceptivos e mesmo praticavam abortos de filhos indesejados. O maior temor do patriarcado era o de deixar seu legado a um filho ilegítimo, de ser enganado pela esposa. É por isso que as narrativas insistem em denunciar a velha conhecedora de ervas como perigosa e devoradora de crianças. Como vimos, desde a Antiguidade, formou-se um imaginário em torno de bruxas velhas e ligadas ao rapto e à morte de criança. Nos contos maravilhosos este estereótipo irá se consagrar.

## **Madrastas malvadas, pais omissos e avós abandonadas**

Em *João e Maria* (Grimm, 2018, p. 53-62), o pai, convencido pela esposa, madrasta das crianças, resolve abandoná-las na floresta diante da enorme situação de miséria na qual se encontram. Após alguns dias, João e Maria descobrem nas entranhas da floresta uma linda casinha feita de doces. A princípio, a velha, apoiada em uma muleta, que ali morava, lhes dá comida, frutas e camas macias para descansar, mas no dia seguinte mostra sua real intenção: a de os devorar. Ela então prende João em um chiqueirinho e coloca Maria para auxiliá-la nos serviços domésticos e alimentar o irmão para que engorde.

Neste conto é fundamental observar que, tirando a casinha de doces, temos um retrato real da condição de vida dos pobres durante a Idade Média, a prática de expor as crianças, que persistiu na Europa por muito tempo, é a condição primeira da narrativa, a fome faz com que o pai e a madrasta pensem em abandonar os filhos à própria sorte. Outro dado que corrobora o plano de realidade dos mais necessitados é a velha, muito idosa e com pouca mobilidade, morando no fundo da floresta. O conto ainda nos oferece outros dados sobre ela: “As bruxas, geralmente, não enxergam bem e têm os olhos vermelhos, mas são dotadas de um olfato muito agudo, como os animais, o que lhes permite sentir o cheiro de uma criança de longe” (Grimm, 2018, p. 59).

Sem ter ninguém para auxiliá-la, já muito idosa e quase cega, a velhinha refugia-se numa casinha da floresta, abandonada. Assim como outras avós, como a de *Chapeuzinho Vermelho* (Grimm, 2018, p. 148-153), que morava sozinha no meio da floresta e recebia eventualmente a neta que lhe levava comida. Perceba-se que raríssimas vezes é um velhinho que mora na floresta – geralmente é uma mulher. Isso se deve em parte ao abandono das velhas, mas também ao hábito de deixar as crianças junto às suas amas de leite por muito tempo. Charles de La Roncière (2009, p. 227-228), ao falar sobre o lugar das crianças entre os séculos XV ao XVIII-XIX, informa que, nas classes pobres, as crianças partilhavam o destino da mãe, uma vez que a ausência do pai era frequente e, embora entre os burgueses houvesse uma parte das mulheres que amamentava seus filhos, cerca de 53% das crianças burguesas ou nobres eram deixadas na casa de suas amas de leite até os 12 ou mesmo 18 anos, quando então retornavam às suas famílias.

É por isso que a imagem das fadas-madrinhas e bruxas habitantes das florestas é uma constante. A grande maioria das amas de leite abrigava

a criança em sua casa, apenas 23% dos nobres as acomodavam em suas residências, segundo Roncière. Outro dado histórico é a alta mortalidade das crianças no período, o que leva à associação das velhas amas às bruxas assassinas e devoradoras de crianças, tal qual as bruxas latinas. Ainda segundo Roncière:

*Em ambiente popular ou camponês, a mortalidade dos bebês é considerável no momento das pestes. Desde esse momento, e mais ainda a partir do século XV, o infanticídio (por sufocação) não é mais um fenômeno excepcional, e os abandonos tornaram-se suficientemente numerosos para levar a criação de asilos, geradores por sua vez de novos abandonos (Roncière, 2009, p. 231).*

No conto *João e Maria* é flagrante a sobreposição dos estigmas ligados ao feminino: a culpa da madrasta pelo abandono e a figura da velha bruxa que devora crianças já conhecida desde a literatura antiga. No caso deste conto, a casinha feita de doces é uma metáfora do acolhimento dado às crianças abandonadas por outros excluídos, geralmente mulheres que as abrigam, mas também as utilizam no trabalho doméstico, sobretudo as meninas. Mesmo entre ricos comerciantes, cavaleiros ou juizes, as jovens devem colaborar em todas as atividades domésticas: fazer o pão, cozinhar, lavar, arrumar, bordar, fiar. Já para as filhas do povo, camponeses ou semelhante, seu trabalho será o de uma criada. Portanto, a realidade feminina é um ciclo que passa pela educação feita por uma mulher mais velha, seja mãe ou avó, tanto para os trabalhos domésticos quanto na arte da cura por meio das ervas e nos segredos da sexualidade. Por isso, as heroínas dos contos sempre passam uma parte da vida na floresta, aprendendo que há uma substituição da mãe pela filha na espiral do tempo que, igual a si mesma, é também sempre nova. Caberá à filha dar continuidade aos segredos e conhecimentos passados por gerações.

Digno de nota é a atenuação da culpa do pai no abandono, neste, como em outros contos (*Branca de Neve, A Gata Borralheira, etc.*), nos quais, apesar de todo o sofrimento da filha ou dos filhos, ele nada faz e sempre é levado à má ação pela madrasta. Isso reforça o temor e o desprezo dados ao feminino, que segue como elemento necessário à sociedade para a geração dos filhos, mas temido por sua lascívia inerente, digna dos valores selvagens da floresta, dos cultos pagãos, agora associados ao demônio pela Igreja Católica. Vale lembrar que o masculino, além de poupado, é visto em

vários contos como o redentor da jovem, no caso o jovem príncipe, futuro marido, que surge para resgatar a jovem da floresta/selvageria e inseri-la na sociedade – assim se dá com Branca de Neve, Cinderela, Pele de Asno e outras.<sup>11</sup>

O retorno das crianças à casa paterna marca a inserção dos filhos à sociedade novamente. Embora o conto *João e Maria* nos mostre uma realidade ligada aos pobres, o polimento dado pelos Irmãos Grimm, sempre com desfecho feliz, retrata em parte a realidade de seu grupo social, com o retorno das crianças deixadas junto às amas de leite, ou mesmo às avós, para ocupar seu lugar junto à família. Os contos, ao realçarem os valores de bondade, de caridade e de abnegação das jovens heroínas diante dos males impostos pelos pais e/ou maridos monstruosos que se redimem ao final, educa os leitores, sobretudo as leitoras, ou ouvintes dos contos, a enfrentarem o futuro com obediência e decoro, a ouvir e respeitar seus pais, destacando que, no interior de um marido brutal, sina de muitas meninas, existe um bom homem, que cabe a elas proceder à sua conversão em bom marido.

### Considerações finais

A representação do feminino desde a Antiguidade Clássica nos remete, em geral, a uma oponente perigosa, que usa de ardis para subverter a ordem patriarcal estabelecida. Sua capacidade de negociar as fronteiras entre os mundos animal e humano e entre os reinos dos vivos e dos mortos torna-a temível. Tal estereótipo se constituiu como uma espécie de protótipo, com os devidos acréscimos demonológicos, da bruxa velha encontrada em diversas representações artísticas de outros contextos históricos. Temos exemplos interessantes sobretudo na arte, como nas obras de Goya, com a associação das bruxas ao diabo, como nos quadros *El Conjuero* (1797-1798) ou *El Aquelarre* (1819 e 1823), nos quais Goya representa-as como velhas deformadas, vestidas de preto, carregando crianças (*El Conjuero*) e acompanhadas pelo Diabo sob a forma de um grande bode negro (*El Aquelarre*). Essa correlação entre as práticas pagãs e as demoníacas surge de forma

---

<sup>11</sup> Para compreender a relação estabelecida entre as jovens heroínas, as bruxas/madrastas e seus consortes, conferir o capítulo dedicado aos contos maravilhosos “O último sortilégio”, presente em MARQUETTI, Flávia Regina. *Da sedução e outros perigos: o mito da Deusa Mãe*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

abrandada nos contos maravilhosos, mas é bastante inclemente na arte, sobretudo a espanhola, de forte ascendência cristã, entre os séculos XVIII e XIX. Esse imaginário criado sobre a mulher bruxa é o que perdurou até o século XX, sendo lentamente alterado em decorrência das lutas feministas.

Os contos, altamente influenciados pela literatura latina, como as pinturas influenciadas pelos preceitos e temores cristãos veiculados no período da Inquisição, consagraram a velha bruxa com sua palidez, roupas negras, associada a pássaros noturnos, cães e serpentes; atribuíram-lhe a capacidade de envenenar comidas, atacar cadáveres e sepulturas, controlar os mortos, matar crianças, fazer o dia virar noite e metamorfosear-se em animais. Oscilando entre a imagem da velha bêbada e lasciva e a da jovem de beleza luxuriante a serviço do demônio, os contos serviram para domesticar e ensinar os limites das expectativas da menina que cresce, que sai dos caminhos pré-estabelecidos e entra na floresta, é não só um desvio da norma social, mas também um retorno ao selvagem – ao reino das antigas práticas pagãs – condenado pela nova ordem social judaico-cristã. Porém sob a máscara romântica e cristã ainda é possível divisar a união de mãe e filha e de como a “velha” auxilia a jovem a passar de virgem à mulher, a sobreviver em um mundo no qual ela sempre será depreciada, vigiada e calada em seus desejos, mas, ao mesmo tempo, temida. E como não poderia deixar de ser, essa passagem transgressora e feminina se dá fora dos limites sociais, na floresta.

A revisão dos contos, sobretudo nos filmes de animação no final do século XX e início do XXI, tem trazido novos olhares para a figura da bruxa, ressignificando o feminino, mas, apesar das conquistas, ainda temos um longo percurso, e quem conta a história, quem reformula os personagens e muda o tom torna-se muito importante.

*Porque nem toda feiticeira é corcunda...*

*Mexo, remexo na inquisição*

*Só quem já morreu na fogueira*

*Sabe o que é ser carvão*

*Hum! Hum!*

*(Rita Lee, Pagu)*

## Documentação escrita

APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019.

CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM VI (INSCRIPTIONES URBIS ROMAE LATINAE). HENZEN, Wilhelm *et al.* (eds.). Berlin, 1876-2000  
Disponível em: [http://db.edcs.eu/epigr/epikl.php?s\\_sprache=en](http://db.edcs.eu/epigr/epikl.php?s_sprache=en). Acesso em: 08 abr. 2023.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A Bela Adormecida. In: \_\_\_\_\_. *Grimm: Os 77 melhores contos*. v. II. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 154-158.

\_\_\_\_\_. Chapeuzinho Vermelho. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Grimm: Os 77 melhores contos*. v. II. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 148-153.

\_\_\_\_\_. Branca de Neve. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Grimm: Os 77 melhores contos*. v. I. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p.63-38

\_\_\_\_\_. João e Maria. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Grimm: Os 77 melhores contos*. v. I. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 144- 150

HORACE. *Odes and Epodes*. Edited and Translated by Niall Rudd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Satires, Epistles, Ars Poetica*. Translated by H. Rushton Fairclough. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1942.

LUCAN. *The Civil War (Pharsalia)*. Translated by J. D. Duff. Cambridge/London: Harvard University Press, 1928.

OVÍDIO. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PERRAULT, Charles. A Gata Borralheira. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Fadas*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 75-84.

\_\_\_\_\_. Pele de Asno. In: PERRAULT, Charles. *Contos de Fadas*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 45-59.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução e Posfácio de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

## Referências bibliográficas

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- COURTÉS, Joseph. *Le Conte Populaire: poétique et mythologie*. Paris: PUF, 1986.
- DUBY, Georges. *Idade Média – Idade dos Homens. Do Amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DUQUE, Guilherme Horst. *Do pé à letra: Os Amores de Ovídio em tradução poética*. Dissertação (Mestrado em Letras), Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- ESPIG, Márcia Janete. O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História. *Textura, Canoas, n. 9, p. 49-56, nov. 2003 a jun. 2004*.
- GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). *História do Corpo*. v. 1. *Da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 19-130.
- GRIMAL, Pierre. *O século de Augusto*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- JOUANNA, Jacques. Médecine rationnelle et magie: le statut des amulettes et des incantations chez Galien. *Revue des Études Grecques*, tome 124, fascicule 1, Janvier-juin, p. 47-77, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2020.
- MARQUETTI, Flávia Regina. *Da sedução e outros perigos: o Mito da Deusa Mãe*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- MOURA, Fernanda Messeder. Medeias Latinas. In: SILVA, Semíramis Corsi; BRUNHARA, Rafael; VIEIRA NETO, Ivan (orgs.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: a presença das mulheres na Literatura e na História*. v. I. Goiânia: Tempestiva, 2021. p. 1029-1035.
- OROSCO, Gabriela Strafacci. *Os preceitos ovidianos: um estudo de Remedia Amoris*. Tese (Doutorado em Linguística), Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- PELLEGRIN, Nicole. Corpo comum, usos comuns do corpo. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). *História do Corpo*. v. 1. *Da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010. p. 131-216.
- PERROT, Michelle. Os Atores. In: \_\_\_\_\_. *História da Vida Privada*. v. 4. *Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 77-282.

- POLLARD, Elizabeth Ann. Witch-Crafting in Roman Literature and Art. New Thoughts on an Old Image. *Magic, Ritual and Witchcraft*, v. 3, n. 2, p. 119-155, 2008.
- RIVES, James B. Magic in Roman Law: the reconstruction of a crime. *Classical Antiquity*, v. 22, n. 2, p. 313-339, 2003.
- RONCIÈRE, Charles de La. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In: DUBY, Georges (org.) *História da Vida Privada 2 – Da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 166-312.
- SILVA, Cláudia Raquel Cravo da. *Magia Erótica e Arte Poética no Idílio 2 de Teócrito*. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos), Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.
- SILVA, Semíramis Corsi. Canídia e Ságana. In: SILVA, Semíramis Corsi; BRUNHARA, Rafael; VIEIRA NETO, Ivan (orgs.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: a presença das mulheres na Literatura e na História*. v. I. Goiânia: Tempestiva, 2021. p. 1021-1027.
- \_\_\_\_\_. Praticantes de magia. In: SILVA, Semíramis Corsi; BRUNHARA, Rafael; VIEIRA NETO, Ivan (orgs.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: Trajetórias, construções e recepções*. v. II. Goiânia: Tempestiva (No Prelo).
- SPAETH, Barbette Stanley. From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature. In: STRATTON, Kimberly B.; KALLERES, Dayana S. (eds.). *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. New York: Oxford University Press, 2014. p. 41-70.
- STRATTON, Kimberly B. Magic, Abjection, and Gender in Roman Literature. In: STRATTON, Kimberly B.; KALLERES, Dayana S. (eds.). *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. New York: Oxford University Press, 2014. p. 152-180.
- TEIXEIRA, Gabriel Paredes. *Venenos, encantamentos e poções: As bruxas nas obras literárias latinas, do século I a.C. ao século II d.C.* Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- \_\_\_\_\_. Dipsas. In: SILVA, Semíramis Corsi; BRUNHARA, Rafael; VIEIRA NETO, Ivan (orgs.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: a presença das mulheres na Literatura e na História*. v. I. Goiânia: Tempestiva, 2021. p. 1015-1019.
- TUPET, Anne-Marie. *La Magie dans la poésie latine: Des origines à la fin du règne d'Auguste*. v. 01. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



# AS VISÕES SOBRE AS MULHERES DA ANTIGUIDADE NAS EXPOSIÇÕES VIRTUAIS DO SÉCULO XXI<sup>1</sup>

Gabriela Isbaes<sup>2</sup>

Pedro Paulo Abreu Funari<sup>3</sup>

**Resumo:** São analisadas neste artigo exposições realizadas por museus e universidades no século XXI e que têm como tema as mulheres da Antiguidade, em especial a greco-romana. A ideia foi identificar como essas instituições trabalharam e interpretaram os artefatos disponíveis em suas coleções, e como podem contribuir para o desenvolvimento de discursos que versam acerca da vida das mulheres antigas em meio a um ambiente historiográfico aberto às discussões feministas e de gênero. Neste artigo serão consideradas as seguintes exposições: *250 mujeres de la antigua Roma* (2022), virtual, promovida pelo grupo “*Conditio Feminae I*”, da Universidade de Sevilha, na Espanha; *Imperatrici, Matrone, Liberte* (2021), promovida pela Galeria Uffizi, em Florença, na Itália; e uma pequena exibição intitulada *Rediscovering ancient women* (2021), do Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, vinculado à Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos. O interesse em analisar essas exposições está no fato de que elas possuem a possibilidade de visitação on-line, o que viabiliza o alcance das informações a um público diverso, nem sempre vinculado aos círculos acadêmicos. Ao tomarmos os museus e coleções como espaços de construções de memória, tais exposições podem permitir uma leitura menos misógina da Antiguidade para o público em geral.

**Palavras-chave:** *Mulheres da Antiguidade; Exposições; Acervos virtuais; Recepções da Antiguidade; Feminismos.*

---

<sup>1</sup> Recebido em 15 de outubro de 2023 e aprovado em 19 de janeiro de 2024.

<sup>2</sup> Doutoranda em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista da Coordenação de Pessoal de Nível Superior (CAPES). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6287-4884>.

<sup>3</sup> Professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutor em Arqueologia. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0183-7622>.

## PERSPECTIVES OF ANCIENT WOMEN IN 21ST CENTURY VIRTUAL EXHIBITIONS

**Abstract:** *In this article, exhibitions with a focus on women in antiquity, particularly in the Greco-Roman context, held by museums and universities in the 21st century, are analyzed. The idea was to identify how these institutions interpreted the artefacts available in their collections and how they can contribute to the development of the discourses concerning to the lives of ancient women, in dialogue with feminist and gender epistemologies. The following exhibitions will be considered in this article: 250 mujeres de la antigua Roma (2022), a virtual exhibition promoted by the “Conditio Feminae I” group, at the Sevilla University, in Spain; Imperatrici, Matrone, Liberte (2021), promoted by the Galleria Uffizi, in Florence, Italy; and a small exhibition named Rediscovering ancient women (2021), of the Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, affiliated to the California University in the United States. The interest in analyzing these exhibitions lies in the fact that they offer online access, making the information accessible to a diverse audience, not always connected to academic circles. By considering museums and collections as spaces for memory construction, these exhibitions can allow for a less misogynistic interpretation of antiquity for the general public.*

**Keywords:** *Ancient women; Exhibition; Virtual archives; Classical receptions; Feminism.*

### Introdução

A Antiguidade encontra-se presente em diversas esferas do nosso cotidiano. Nossa língua, costumes e ideias muitas vezes são orientados por referências do passado antigo das quais pouco nos damos conta. É notória também a presença do mundo clássico na cultura popular e no entretenimento, por meio de videogames, livros de ficção, músicas e filmes, por exemplo (Funari, 2019, p. 37). Portanto, percebe-se que diversos aspectos da cultura antiga têm sido selecionados e expostos na contemporaneidade, tema que suscitou muitos debates nos últimos anos, os quais levam a reflexões acerca de quais teriam sido as formas de apropriação desse passado não apenas na atualidade, mas ao longo dos séculos, desde a Antiguidade (Hardwick, 2003, p. 03).

Nesse sentido, as discussões acerca das recepções e usos do passado antigo aparecem como pauta de diversas pesquisas, textos e trabalhos nas últimas décadas. Charles Martindale destaca-se como uma das principais vozes para o desenvolvimento dos estudos acerca da recepção dos clássi-

cos desde os anos 1990, período no qual o campo ainda era cercado por polêmicas e pouco desenvolvido. Desde então, as pesquisas sobre o tema têm aumentado e se interseccionam com diversas epistemologias e frentes de estudo (Martindale, 2006, p. 01). Lorna Hardwick e Christopher Stray (2003, p. 01), entendem as recepções do passado antigo como *the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented*. Assim, os autores expõem que esse processo é permeado por atividades complexas, que dialogam com os contextos no qual está inserido, de modo que não podemos falar em “recepção” no singular, mas sim, em “recepções”, no plural. As fontes da Antiguidade são moldadas por cada geração que entra em contato com elas, haja vista que cada período e sociedade alteram as experiências e os modos de se apropriar desses objetos. Antiguidade e modernidade estão sempre interseccionadas, implícitas uma na outra e em diálogo para a construção do saber (Martindale, 2006, p. 4-5).

Entre os espaços em que se dá a construção e a disseminação de narrativas e memórias sobre o passado, estão os museus e as exposições. Sabe-se que a história das artes, da cultura material e, por consequência, dos espaços nas quais essas foram e são exibidas, possuíram por muito tempo uma frente canônica, com uma tradição seletiva que seguia interesses e jogos de poder masculinos e europeus (Pollock, 2008, p. XVIII-XIX). No caso da Antiguidade Clássica, isso se refletiu em exposições que traziam artefatos que evocavam uma narrativa de exaltação da glória do passado militar e político, de modo a replicar uma ideia falocêntrica do mundo antigo.

Para Griselda Pollock (2008, p. XX), ao mantermos as mulheres distantes dos espaços museais, seja como curadoras, artistas ou como personagens retratadas nas produções por eles exibidas, contribuímos para manter uma tradição masculinizante e eurocêntrica da história. Nesse sentido, a autora ressalta o modo como os feminismos atingiram o campo das exposições, da história e das artes, como uma revolução. Uma revolução que questionou as bases do pensamento ocidental e que concedeu caminhos para a produção de saberes mais plurais e deslocados da lógica normativa sustentada até meados do século XX. Assim, desde então, não temos apenas a abertura para o estudo das mulheres, mas sim uma reconfiguração do modo de pensar, de construir o conhecimento e, portanto, de apresentar informações sobre o passado nos espaços dos museus e exposições, que agora contemplam o senso de multiplicidade (Pollock, 2008, p. XXI).

As exposições moldam narrativas e ideários que se fixam no imaginário das pessoas que frequentam esses locais e absorvem as informações ali exibidas. São um espaço potente de educação pública, democratizado pela criação da internet e dos arquivos e exposições virtuais. Dessa maneira, são meios de divulgação e de favorecimento de narrativas culturais (Pollock, 2008, p. XXXI).

Neste artigo, examina-se o modo como as mulheres da Antiguidade e os artefatos que fazem referência a elas foram explorados em três exposições realizadas em ambientes virtuais. Para tanto, em um primeiro momento, será explicitado o modo como as narrativas sobre as mulheres antigas foram construídas ao longo do tempo, para depois explicar a importância das exposições e de como elas se configuram como espaços de disseminação de visões acerca dessas personagens. Em seguida, serão apresentadas as exposições, a fim de observar as narrativas por elas trazidas e se essas se encontram alinhadas aos debates em voga em meio à produção historiográfica em relação às mulheres da Antiguidade. As exposições escolhidas para compor este artigo foram: *250 mujeres de la antigua Roma*, virtual, promovida pelo grupo “Conditio Feminae I: Marginación y visibilidad de la mujer en el Imperio Romano”, da Universidade de Sevilha, na Espanha,<sup>4</sup> e colocada no ar em 2022; *Imperatrici, Matrone, Liberte*, promovida em 2021 pela Galeria Uffizi, em Florença, na Itália;<sup>5</sup> e uma pequena exibição intitulada *Rediscovering ancient women*, do Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, vinculado à Universidade de Berkeley, na Califórnia,<sup>6</sup> disponibilizada em 2021.

## **Memória, história e narrativas sobre as mulheres antigas nos museus**

Os estudos sobre a recepção do passado antigo, para Charles Martindale (2006, p. 02), representam não apenas uma nova forma de estudar a Antiguidade e o que nela ocorreu. Para o autor, mais do que isso, eles são

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://grupo.us.es/conditiofeminae/index.php/250-mujeres-de-la-antigua-roma/>. Acesso em: 1º out. 2023.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/imperatrici-matrone-liberte>. Acesso em: 01 out. 2023.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://hearstmuseum.berkeley.edu/exhibit/rediscovering-ancient-women-fragments-lives-mediterranean-collections-hearst-museum-anthropology/>. Acesso em: 1º out. 2023.

chave importante para alargar as reflexões acerca da construção da disciplina histórica, das disputas nela inseridas, dos discursos que a permearam ao longo dos séculos e do modo como as fontes foram interpretadas a partir desses. Assim, é relevante ressaltar, de modo breve, como as exposições têm sido utilizadas como espaços de comunicação de conceitos e de narrativas sobre o passado, e quais as tendências seguidas na atualidade. Ademais, cabe explicitar nesta parte o modo como as mulheres vieram a se tornar objeto de ênfase da história e de como essa perspectiva contrasta com o saber elaborado ainda nas primeiras décadas do século XX.

Durante o Renascimento e nos séculos que se seguiram, coleções e museus eram sinônimo de espaços particulares ou restritos a poucas pessoas, nos quais guardava-se objetos do passado, em especial artísticos, fruto de coleções pessoais ou que tinham relação com algum grande feito ou civilização (Zanker, 1995, p. 02). Hoje, essas instituições evoluem para espaços de comunicação cultural e de preservação da memória dos mais diversos povos e períodos, em uma ação que pluraliza o enfoque das coleções e das narrativas por elas apresentadas (Cury, 2005, p. 366).

Os museus, ou quaisquer outros espaços nos quais as exposições sejam realizadas, podem ser encarados como mediadores da relação entre o homem e a cultura material. São nesses locais que narrativas são construídas, informações são apresentadas e significados culturais são passados e consolidados no imaginário comum. Portanto, a equipe encarregada de formular as exposições, sejam elas pensadas para ambientes físicos ou virtuais, o fez com objetivos específicos, que visavam criar um exemplo de representação do passado e, nos casos aqui apresentados, dos indivíduos abordados nessas exibições. Em tais situações, a recepção do passado é direcionada, e o público se apropria do modelo de narrativa proposto pelo museu (Cury, 2005, p. 367).

De acordo com Lorna Hardwick e Christopher Stray (2008, p. 03-04), na agenda atual dos estudos de recepção dos clássicos, há uma tendência de evidenciação dos grupos subalternos, longe dos cânones que estiveram presentes nas primeiras pesquisas. Esse processo é chamado pelos autores de *democratic turn*, pois privilegia uma multiplicidade de personagens para a investigação do passado, bem como considera que as recepções são muitas e variadas, e que não há uma tradição dos clássicos, mas sim estudos da recepção desses, a partir de diferentes posicionamentos construídos em épocas distintas.

Nesse ínterim, uma das frentes que se destaca é aquela que trata das mulheres, personagens até então excluídas das narrativas e apontadas como secundárias no desenvolvimento das tramas históricas. Desde meados do século XX, presenciemos uma preocupação da historiografia em abordar o feminino, a partir da influência dos feminismos, que requisitaram uma reparação da história omissa, excludente e falocêntrica que havia sido produzida até então (Feitosa, 2014, p. 243-244). Ademais, os feminismos, além de requererem a voz das mulheres, auxiliaram na derrocada de uma visão de passado objetivo, imutável e baseado apenas nas fontes escritas.

No que diz respeito aos estudos sobre o mundo antigo, essa movimentação influi de forma direta em como esse período é mobilizado na historiografia, haja vista que os classicistas, até então, prezavam pela utilização de fontes escritas em seus estudos. O diálogo com as epistemologias feministas, ainda, atua na quebra das narrativas políticas e militares que exaltavam personagens masculinos. A partir disso, as publicações são revisitadas sob um olhar que preza pela pluralidade cultural e de identidades, e que, mediante isso, evidencia o papel das mulheres nas sociedades antigas (Rabinowitz, 1993, p. 6-7; 11; Foxhall, 2013, p. 11). Ademais, a ênfase em mulheres célebres, como aquelas pertencentes às famílias da elite ou ligadas a líderes políticos, deixa de ser o foco principal, e passa-se a pensar nas mulheres de diversas camadas sociais e nos diferentes modos de experienciar o ser feminino na Antiguidade (Feitosa, 2014, p. 245).

No caso das exposições, a guinada feminista, segundo Griselda Pollock (2008, p. XXI), se dá uma vez que, desde a revisão dos saberes engendrada em meados do século XX, há também uma acentuada inserção feminina no ambiente educacional e acadêmico. Nesse sentido, elas adentram os espaços curatoriais e de produção do saber sobre a arte e sobre o passado, de modo a modificar as visões dentro deles. Isto posto, cabe ressaltar que, além de possuírem o enfoque nas mulheres da Antiguidade, as exposições aqui analisadas foram encabeçadas por mulheres, assim como contaram com muitas outras para a sua efetiva realização. Entretanto, Nanne Buurman (2017, p. 117; 127) atesta que as curadorias femininas e com temas femininos foram vistas, até o início da década de 1990, com certa desconfiança, e não eram a primeira opção de escolha. Contudo, com a reconfiguração desse cenário, a autora explica que as mulheres passam a ser maioria nos processos curatoriais e, por seu lugar de fala, têm buscado trazer as personagens femininas de diferentes temporalidades nas exposições que organizam.

Mas teriam as mulheres aparecido nas exposições apenas como um chamariz, a fim de angariar fundos para as instituições, uma vez que se trata de um tema atual, em voga na sociedade e que cativa o espectador? Para esse questionamento, Griselda Pollock (2008, p. XXVIII) afirma que sim e não. De acordo a autora, de fato, os museus constroem suas exposições com o intuito de obter lucro e manter-se enquanto instituição. Contudo, mais do que isso, a própria narrativa feminista remodelou o modo de pensar no Ocidente, e se as mulheres estão presentes nas exposições, seja como artistas ou tema de fundo, é porque elas foram requisitadas e inverteram a postura tradicional dos espaços de exibição.

O trabalho feminista nas exposições e, portanto, na criação de narrativas sobre o passado, não deve reiterar a diferença e colocar as mulheres como outro gênero, mas sim corroborar para a mudança nas formas de construir os discursos no interior desses espaços, bem como no modo de exibição das peças e das informações e como estas atingem o grande público. A diversidade deve ser abraçada, não apenas entre as mulheres, mas também entre os gêneros e os temas das exposições (Pollock, 2008, p. XXXI).

De acordo com Griselda Pollock (2003, p. 174; 2008, p. XXVII), o modelo para a exibição em museus segue uma tradição curatorial. Essa, por sua vez, dispõe os objetos em salas temáticas que mostram, em muitos casos, uma linearidade da história. Contudo, para a autora, esse modo de expor os artefatos do passado não cabe mais na atualidade, sendo necessário que novas visualidades e formas de organizar e adentrar esses espaços sejam criadas, sobretudo com a ampla disseminação das novas Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs) no mundo globalizado. Uma das alternativas para tanto é a realização de exposições no ambiente virtual, recurso que tem sido empregado com amplitude na última década, a fim de pluralizar o acesso aos acervos:

*Ferramentas de comunicação como a internet ou as redes sociais têm influído notavelmente em nossa forma de comunicação e participação a distância. Os novos suportes permitem a digitalização de grande volume de conteúdo virtual ativado pela interação do usuário e/ou espectador. Promove-se uma maior participação entre o artista, os espectadores e o museu, e ao mesmo tempo desenvolvem-se novas relações fora dos centros tradicionais de exposição (Vellosillo, 2014, p. 137).*

A partir do excerto em destaque, é possível compreender que a internet chega para mudar as nossas relações com o passado e com as fontes dele provenientes. No caso, o autor refere-se especificamente à arte, entretanto, os museus não são apenas espaços que salvaguardam essa parte da produção humana, mas também abrigam uma variedade de objetos que nos auxiliam a compreender como as pessoas viviam em diversas fases da história. Nesse sentido, por meio dos acervos digitais, há a possibilidade de expansão do acesso à informação e da construção do conhecimento sobre o passado (Funari, 2019, p. 36).

Giselle Beiguelman (2014, p. 13) expõe que as exposições digitais são parte importante da construção da memória e da democratização do acesso aos objetos. Por meio delas, atinge-se um público mais amplo, que vai muito além daquele que têm a oportunidade de visitar os museus e demais espaços nos quais esses materiais ficam alocados. Importante salientar que, no caso das exposições aqui analisadas, os objetos apresentados por elas não foram criados no ou para o meio digital, como é comum nos dias de hoje, com reconstruções tridimensionais de artefatos e espaços da Antiguidade. As peças trazidas nas três exposições existem, têm a sua materialidade no mundo, que, neste caso, é centenária, porém, podem se tornar acessíveis a nós por meio de imagens.

Essa nova forma de visualidade, que não permite a interação física e gera uma nova natureza para esses materiais, afeta a relação do nosso corpo, da nossa visão, da nossa mente, ou seja, afeta a nossa experiência com esses artefatos e as formas de recepção do passado (Pollock, 2003, p. 180; Beiguelman, 2014, p. 12-13).

*O ciberespaço pode ser descrito como uma heterotopia, no sentido atribuído pelo filósofo francês Michel Foucault: um espaço alternativo ao espaço oficial. Esta heterotopia permite escapar do centro, seja para contestá-lo, seja para valorizar a existência de pólos periféricos, de modo que o espaço digital pode, a um só tempo, contribuir para a homogeneidade e a heterogeneidade, a depender do contexto e situação concretos (Funari, 2007, p. 31).*

De fato, o modo como as exposições são formuladas direcionam o olhar do espectador para determinados aspectos dos artefatos ali expostos (Pollock, 2003, p. 177-178). Isso não escapa ao digital, que se baseia em



vídeos e fotografias dos objetos para disponibilizá-los na rede, os quais são produzidos com enfoques direcionados e que podem omitir ou evidenciar certos aspectos da obra. Dentre as variantes que afetam a nossa percepção dos objetos nas exposições virtuais, estão a conexão com a internet, a qualidade de imagens, as resoluções, os tamanhos, a organização e o *design* dos sites e os *layouts* das páginas que garantem acesso às informações (Beiguelman, 2014, p. 13; Buurman, 2017, p. 119). Com isso, a própria veracidade dos materiais é posta em discussão no mundo digital (Funari, 2019, p. 36). Diante dessas novas configurações arquivísticas, universidades, museus e demais instituições têm pensado em normas e procedimentos técnicos para a garantia da autenticidade e do acesso adequado a esses materiais para as gerações futuras (Funari, 2014, p. 35).

Constata-se, assim, que as camadas que perpassam a relação entre virtualização da materialidade e interação não presencial, ou seja, entre nossos corpos, imagens e meios de difusão (Belting, 2014, p. 14), são muitas e levam a debates profundos. Entretanto, por não se tratar do objetivo deste artigo, elas não serão discutidas, mas apenas comentadas no decorrer da apresentação das exposições, de modo a verificar quais percepções sobre as mulheres da Antiguidade podem ser causadas no espectador por meio do modo como os artefatos foram apresentados e organizados no espaço digital.

De acordo com Marília Cury (2005, p. 368), em um primeiro momento, os museus eram vistos como espaços que mediavam a interação entre as pessoas e a cultura. Ou seja, passavam discursos que eram assimilados pelos espectadores de forma passiva. Entretanto, as tendências atuais os encaram como espaços interativos, nos quais as exposições são pensadas para que haja a participação cognitiva do público. Nesse sentido, *os documentos digitais apresentam-se, de imediato, como discursos, portanto subjetivos, e que dependem de uma interpretação, para ser inteligível, também algo subjetivo* (Funari, 2007, p. 28). Assim, em meio a essas novas configurações, o espectador é encarado como aquele que absorve o conhecimento, mas que têm a possibilidade de reelaborá-lo e formular novas ideias acerca dos objetos e do modo como foram expostos.

Segundo Nanne Buurman (2017, p. 115), desde a década de 1990 há uma tendência de pesquisa que analisa os discursos trazidos nas exposições e nas formas de curadoria praticadas por elas. Assim, pretende-se agora

explicitar quais as visões sobre as mulheres da Antiguidade foram e estão sendo passadas nas exposições virtuais que as têm como temática central, e se essas se encontram alinhadas aos debates feministas inscritos na sociedade contemporânea e na história das mulheres da Antiguidade.

### **Exposição 250 mujeres de la antigua Roma**

A primeira exposição analisada é intitulada *250 mujeres de la antigua Roma*, organizada pelo grupo “Conditio Feminae I: Marginación y visibilidad de la mujer en el Imperio Romano”, do Departamento de História Antiga da Universidade de Sevilha, e coordenada por Pilar Pavón. Na página da exposição, colocada no ar em 2022, constam as seguintes informações sobre a sua organização:

*La Exposición se divide en cuatro partes que se corresponden con los periodos principales de la Historia Antigua de Roma y en cada uno de ellos se inserta un número determinado de fichas de mujeres realizadas por especialistas. Cada ficha dispone de un breve texto biográfico, una imagen representativa, un mapa mudo con un punto latente donde se encuentra la ubicación aproximada donde vivió la protagonista, así como un elenco sucinto de fuentes y de bibliografía. Se puede descargar libremente la monografía colectiva vinculada a esta Exposición en formato digital.*

A página de acesso à exposição é bastante intuitiva e organizada em diversos setores, o que facilita o acesso às informações sobre as mulheres tratadas. O conteúdo é dividido em abas que abarcam quatro períodos da história romana, sendo eles: “Das origens ao fim da Monarquia – séculos VIII a.C. a VI a.C.”; “A República Romana – séculos 509 a 27 a.C.”; “O Império Romano – 27 a.C. a 284 d.C.”; e “Antiguidade Tardia – 284 a 565 d.C.”. Em cada uma dessas abas há o nome de diversas mulheres que tiveram relevância dentro do contexto temporal no qual foram inseridas e, ao clicar nesses nomes, somos direcionados a uma página com informações sobre a personalidade escolhida.

Como explicitado na descrição apresentada, nas páginas destinadas a cada uma das mulheres há um texto informativo sobre elas, um mapa, que indica a localidade aproximada de onde viveram, uma foto representativa ou de fontes que as abordam e indicações bibliográficas para obter mais

informações sobre elas. Além disso, ao final de cada texto, há o nome do pesquisador encarregado de elaborar o material sobre aquela mulher, bem como a instituição a qual ele se encontra vinculado.

O interessante da exposição em questão está no fato de que ela não está concentrada apenas nas mulheres da elite ou que tiveram papel de relevância por estarem vinculadas a homens de poder político e militar. São citadas diversas mulheres, com funções e classes sociais distintas, de diferentes localidades, idades e temporalidades, que por algum motivo tiveram seus nomes evidenciados nas fontes que nos chegaram na contemporaneidade. De fato, é notório o trabalho dos pesquisadores em catalogar essas 250 mulheres e disponibilizar, de forma gratuita, material com riqueza informacional. Ademais, o *layout* da página e a linguagem empregada nos textos proporcionam um amplo alcance de público, que pode ir muito além daquele especializado, desde que se tenha conhecimento da língua espanhola. Além disso, é útil a pesquisadores da área, que podem buscar informações bibliográficas e de fontes nessa exposição.

Importante destacar que a exibição conta também com uma monografia que pode ser baixada gratuitamente no *site*. Esta traz todas as informações presentes no ambiente virtual, como os textos e as fontes para consulta, além de garantir a oportunidade de acessar o material em momentos nos quais a conexão com a internet não é possível.

Cabe ressaltar que o *site* no qual está alocada a exposição pertence ao grupo de estudos “Conditio Feminae I: marginación y visibilidad de la mujer en el Imperio Romano”, da Universidade de Sevilha, na Espanha, o qual, além das informações sobre as 250 mulheres, traz muitas outras facilidades para os pesquisadores da área e da temática. No menu superior, é possível encontrar bancos de dados com indicações de endereços eletrônicos nos quais se podem acessar fontes epigráficas, papiroológicas, numismáticas, bem como indicações de páginas que contenham fontes de outras naturezas. Assim, a contribuição vai muito além da divulgação de material sobre as mulheres, mas também de possibilidades de pesquisas sobre essas. Ainda, são postadas notícias, indicações de eventos e publicações relacionadas às mulheres romanas.

## **Exposição *Imperatrici, Matrone, Liberte. Volti e segreti delle donne romane***

A exposição *Imperatrici, Matrone, Liberte. Volti e segreti delle donne romane* foi realizada pela Galeria Uffizi, em Florença, na Itália, entre os dias 3 de novembro de 2020 a 14 de fevereiro de 2021. Apesar da sua existência presencial, foi disponibilizado também um *tour* virtual à exposição. Nesse *tour*, que pode ser acessado no *site* da Galeria Uffizi, somos guiados à sala na qual ocorreu a exposição por meio de setas, que direcionam o percurso. A visita começa na porta da sala, fechada, e que conta com o cartaz de anúncio da exibição na parte superior. Ao clicar em um ícone indicado na tela, o espectador é direcionado ao interior do aposento e, a partir de então, é guiado aos artefatos expostos por meio de círculos existentes no chão, nas paredes, ou em proximidade com as peças, sob os quais se deve clicar para caminhar pelo local e acessar as informações. A visão em 360º graus também é possível no interior do cômodo.

Em uma das paredes da sala temos a descrição da exposição em italiano e inglês:

*The exhibition is divided into three sections, exploring three different aspects of the depiction of women in the first two centuries of the imperial age. The first section illustrates so-called negative exempla, in other words women's conduct at odds with the matronly ideal, either involving the kind of charges traditionally levelled at women in Rome or because the women in question had challenged the ideal. The second section investigates the ideal model itself as embodied by the official depiction of members of the domus Augusta and emulated by women from Every Walk of life, who thus has the opportunity to draw as close to the matronly ideal as possible. The final section focuses on the public profile and opportunity for action that a dynastic regime proved capable of offering the female members of the imperial household, turning them into de facto role models to serve as inspiration for their contemporaries in the Upper classes who could thus carve out areas for "political" action for themselves as evergets or patronesses of their city.*

*Imperatrici, Matrone, Liberte* conta com poucas peças sendo exibidas, todavia, a limitação do acervo não impede a riqueza da abordagem trazida

na exposição. Os objetos expostos consistem em esculturas com os bustos das mulheres citadas, bem como lápides funerárias e alguns desenhos desses materiais, os quais, como mencionado no excerto, estão divididos em três seções. Interessante o fato de que os artefatos abordam mulheres que executaram o ideal matronal e serviram de exemplo para a sociedade imperial, mas também aquelas que transgrediram as normas e os ideais impostos para o seu gênero. Ou seja, a visão passada ao espectador é aquela que ressalta a diversidade das formas de ser e se subjetivar enquanto mulher dentro das sociabilidades romanas.

Apesar da dificuldade que o formato do *tour* virtual apresenta para a leitura das informações contidas nos cartazes colocados junto às peças exibidas, que ficam muito pequenas, ele oferece ícones ao lado dessas informações, que, ao serem clicados, redirecionam o espectador a outra página, a qual apresenta esses dados em formato de texto, assim como traz uma fotografia ampliada do material exibido. Nesse *link*, são disponibilizadas informações técnicas da peça ou documento, como tamanho, local de achado, datação, local de conservação, número de inventário, além de um texto descritivo e de um vídeo que apresenta a peça em 3D, com possibilidade de visualização em 360°. Tal recurso, apesar de presente em grande parte das peças exibidas, infelizmente não está disponível em todos os casos, o que limita a experiência do espectador. Importante salientar, assim, que a exposição tenta unir espaço físico e virtual, ao propor uma imersão à sala de exposições, por meio do *tour* virtual.

### **Exposição *Rediscovering Ancient Women: Fragments of Their Lives from the Mediterranean Collections at the Hearst Museum of Anthropology***

A exposição *Rediscovering Ancient Women: Fragments of Their Lives from the Mediterranean Collections at the Hearst Museum of Anthropology* foi organizada pela professora Diliانا Angelova, em conjunto com alunos que cursaram a disciplina “Well behaved women”, na Universidade de Berkeley, na Califórnia, em 2021. Segundo a descrição presente no *site* da exposição:

*It showcases the centrality of visual and material evidence in reconstructing the lives of ancient Mediterranean women. The images*

*and objects in the exhibit—Greek vases, Etruscan figurines, Greek and Roman coins, an Egyptian funerary portrait, and Egyptian textiles—originate for the most part from burial grounds and votive deposits in Etruria and Egypt. These objects testify to the work and religious roles of ordinary women, the privileges of wealthy matrons in life and death, widespread ideas about femininity, the symbolic power of queens and empresses, and to the enduring allure of the female form and face for ancient Mediterranean viewers.*

O interessante dessa exposição é que ela não está centrada em apenas uma localidade ou temporalidade, ao contrário das duas anteriores, que focam somente nas mulheres romanas. Ao todo, são 16 artefatos, sendo eles: uma estátua em pedra calcária de uma tocadora de Lira, encontrada na Ilha de Chipre e datada do século VI a.C.; um vaso de terracota ateniense, que mostra um ritual de casamento, do século V a.C.; uma estátua etrusca em bronze, que retrata uma mulher nua, do século IV a.C.; uma cópia, em gesso, de uma escultura da deusa Afrodite realizada por Praxíteles no século IV a.C.; uma Kylix ateniense do século V a.C., que traz a figura de uma mulher em um altar; um retrato de uma mulher, encontrado em uma tumba em Fayum, no Egito, do século II d.C.; um grampo de cabelo de marfim, também do Egito, sem datação definida; um colar egípcio de contas com função protetiva, do século IV d.C.; um relevo votivo com um rosto feminino e uma estatueta com uma mulher segurando um bebê, ambos etruscos, feitos em terracota e datados do século IV a.C.; um fuso de madeira, egípcio, que pode ter sido utilizado entre os séculos I a.C. e IV d.C.; uma túnica infantil egípcia, sem datação; duas moedas de Siracusa com representações de rostos femininos, datadas dos séculos V e III a.C., respectivamente; um sarcófago etrusco com a estátua de uma mulher, não datado; e uma moeda romana com a representação de Lúcia, do ano 68 d.C.

Ao acessar a página da exposição, as imagens dos objetos trabalhados aparecem organizadas por título. Ao clicar nos ícones, o visitante é redirecionado a uma foto ampliada do artefato, bem como a seus dados de catalogação e aos comentários sobre elas realizados pelos estudantes que elaboraram a montagem do material. Nesses comentários, encontram-se interpretações acerca das peças, que permitem compreendê-las e entender os seus significados dentro do contexto no qual foram produzidas, bem com a sua relação com as vidas das mulheres retratadas ou que os utilizavam.

As informações trazidas não são tão completas e, portanto, oferecem menos aparato para os pesquisadores, se comparado aos casos anteriores. Isso se deve, provavelmente, pelo fato de que o intuito foi o de selecionar apenas artefatos disponíveis na coleção do Hearst Museum of Anthropology que contribuíssem para dar visibilidade às mulheres da Antiguidade, e o acervo, por certo, tinha limitações. O interessante, porém, é que assim como no caso das outras exposições, são abordadas mulheres de distintas classes e contextos, em seus diferentes papéis sociais, de modo a pluralizar as narrativas sobre essas.

### **Considerações finais**

Percebe-se, dessa forma, que as narrativas sustentadas nas três exposições analisadas vão na direção de garantir visibilidade às mulheres da Antiguidade, ao abarcarem artefatos da cultura material que remetem a essas personagens. Em suas descrições, todas ressaltam a importância de falar sobre as mulheres antigas e de reparar a invisibilidade a que foram relegadas durante décadas de construção da disciplina histórica. Ademais, a diversidade de personagens trazidas, as quais remetem a temporalidades, localidades e esferas sociais distintas, pluraliza o discurso acerca do feminino na Antiguidade e retira as mulheres desse período da esfera do lar. Por meio das interpretações feitas desses materiais, bem como a partir das informações trazidas em textos alocados nas páginas das exposições, somos levados a construir uma visão das mulheres romanas que enseja a multiplicidade.

Ainda, disponibilizar tais materiais de forma gratuita e em ambiente virtual, com qualidade de definição e *layout* intuitivo de navegação, corrobora para a educação do público leigo, mas interessado em saber mais sobre a vida das mulheres antigas. Ademais, em todos os casos, é possível a utilização das informações por pesquisadores da área, que nesses espaços podem acessar com facilidade dados bibliográficos, bem como imagens de materiais que podem servir às suas pesquisas.

Atesta-se, portanto, que as perspectivas que circulam entre os estudos acadêmicos sobre as mulheres da Antiguidade têm chegado também às exposições, sejam elas físicas ou virtuais, e, dessa maneira, atingem o público em geral. Nesse sentido, em meio a um mundo globalizado e permeado pela difusão cada vez mais intensa de dados, as exposições virtuais têm

agido como espaços importantes para a democratização do acesso às informações sobre o passado antigo. Ademais, são *locus* de preservação para a posteridade em um mundo volátil, no qual as peças podem ser destruídas ou se deteriorarem pela ação do tempo – isso sem entrar no debate da preservação dos próprios arquivos digitais, que também têm sua efemeridade.

A atualização do passado, a partir do contexto digital e da inserção da história nesse espaço, tem levado a intensas reflexões na última década. Em vista disso, as análises aqui trazidas poderiam incorrer em diversas outras indagações e caminhos de pesquisa, os quais não foram mobilizados, mas que levariam ao alargamento das discussões sobre os discursos e a disponibilidade dos arquivos no meio digital, bem como acerca da recepção feita desses materiais de acordo com os interesses contemporâneos.

## Documentação

*250 mujeres de la antigua Roma*. 2022. Disponível em: <https://grupo.us.es/conditiofeminae/index.php/250-mujeres-de-la-antigua-roma/>. Acesso em: 01 out. 2023.

*Imperatrici, Matrone, Liberte*. 2021. Disponível em: <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/imperatrici-matrone-liberte>. Acesso em: 01 out. 2023.

*Rediscovering ancient women*. 2021. Disponível em: <https://hearstmuseum.berkeley.edu/exhibit/rediscovering-ancient-women-fragments-lives-mediterranean-collections-hearst-museum-anthropology/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

## Referências bibliográficas

BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: EDUSP, 2014. p. 12-33.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BUURMAN, Nanne. Engendering exhibitions: the politics of gender in negotiating curatorial authorship. *Journal of Curatorial Studies*, v. 6, n. 1, p. 115-138, 2017.

CURY, Marília Xavier. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 365-380, 2005.



FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. Teoria da História e questões de gênero na Antiguidade Clássica. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira (orgs.). *Narrar o passado, repensar a História*. Campinas, São Paulo: UNICAMP/IFCH, 2014.

FOXHALL, Lin. *Studying gender in classical antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Aspectos da gestão de acervos em bibliotecas na Era Digital. *Mimesis*, Bauru, v. 28, n. 2, p. 23-28, 2007.

\_\_\_\_\_. Gestão, preservação e acesso a documentos digitais: patrimônio cultural e diversidade. *Cadernos do CEOM*, Chapecó, v. 18, n. 22, p. 213-230, 2014.

\_\_\_\_\_. Os desafios do passado a um toque. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 32, p. 33-40, 2019.

HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

\_\_\_\_\_.; STRAY, Christopher. Introduction. In: \_\_\_\_\_.; STRAY, Christopher (eds.). *A companion to classical receptions*. Oxford: Blackwell, 2008. p. 1-9.

MARTINDALE, Charles. Introduction: thinking through reception. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. (eds.). *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 01-13.

POLLOCK, Griselda. The Grace of Time: narrativity, sexuality and a visual encounter in the Virtual Feminist Museum. *Art History*, Oxford, v. 26, n. 2, p. 174-213, 2003.

\_\_\_\_\_. *Vision and difference*. Feminism, femininity and the histories of art. Londres: Routledge, 2008.

RABINOWITZ, Nancy Sorkin. Introduction. In: RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy (eds.). *Feminist Theory and the classics*. Londres: Routledge, 1993.

VELLOSILLO, Arianne Vanrell. Estratégias de conservação e humanidades digitais. In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: EDUSP, 2014. p. 135-146.

ZANKER, Paul. *Pompeii: public and private life*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1995.

**AMORES DE SAFO (RJ, 1934):  
FICÇÕES DE SAFO EM UM “ROMANCE PARA HOMENS”<sup>1\*</sup>**

*Leticia Batista Rodrigues Leite<sup>2\*\*</sup>*

**Resumo:** *Este artigo visa expor uma análise dos usos dos fragmentados e controversos testemunhos antigos sobre a poeta Safo de Lesbos (VII-VI a.C.) na composição da novela Amores de Safo, publicada no Rio de Janeiro, no ano de 1934. Como se pretende mostrar, essa narrativa, assinada pelas iniciais B.E.A., traz como protagonista uma Safo ao gosto dos leitores e das leitoras das novelas galantes que se popularizaram no Brasil desde o final do Oitocentos. Para tanto, será feito, primeiramente, um breve comentário sobre a presença de evocações do nome da poeta em periódicos publicados no Rio de Janeiro oitocentista e em “novelas galantes” veiculadas pela imprensa carioca ilustrada de humor erótico, sobretudo a partir do começo do século XX. Será igualmente destacado o fato de que, nesta última, tais evocações se encontram com frequência associadas à temática do lesboerotismo, ressaltando ainda que essa temática também se faz presente nas páginas de romances licenciosos publicados no mesmo período. Tendo em vista que a associação da poeta de Lesbos à temática do lesboerotismo é, provavelmente, uma das mais contestadas e persistentes “ficções de Safo”, busca-se, numa perspectiva mais ampla, contribuir para a compreensão de sua circulação e popularização no Brasil.*

**Palavras-chave:** *Safo; Lesboerotismo; Recepção; Usos do passado; Literatura licenciosa.*

**AMORES DE SAFO (RJ, 1934):  
FICTIONS SAPHIQUES DANS UN ROMAN LICENCIEUX**

**Résumé:** *Cet article vise à analyser l'utilisation de témoignages anciens fragmentés et controversés sur la poétesse Sappho de Lesbos (VII-VI av. J.-C.) dans*

---

<sup>1</sup> Recebido em 16 de outubro de 2023 e aprovado em 17 de janeiro de 2024.

<sup>2</sup> Pesquisadora colaboradora plena no Programa de Pós-graduação em Metafísica (PPGμ) da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em História pela Universidade Paris I Panthéon-Sorbonne/ANHIMA (*Anthropologie et Histoire des Mondes Anciens*). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5045-3364>. E-mail: [leticiaabr@gmail.com](mailto:leticiaabr@gmail.com).

*le tissage du roman Amores de Safo, publié à Rio de Janeiro en 1934. Comme nous entendons le montrer, ce récit, signé des initiales B.E.A., met en scène une Sappho en tant que protagoniste au goût des lecteurs et lectrices des romans licencieux qui ont été popularisés au Brésil depuis la fin des années 1800. Pour ce faire, nous ferons d'abord un bref commentaire sur la présence d'évocations du nom de la poète dans les périodiques publiés à Rio de Janeiro au XIXe siècle et dans les "contes licencieux" publiés par la presse illustrée d'humour érotique de Rio, en particulier depuis le début du XXe siècle. Nous mettrons également en évidence le fait que, dans cette dernière, ces évocations sont souvent associées au thème du lesboérotisme, en soulignant que ce thème est aussi présent dans les romans licencieux publiés à la même époque. Sachant que l'association de la poète de Lesbos au thème du lesboérotisme est probablement l'une des "fictions de Sappho" les plus contestées et les plus persistantes, l'objectif est de contribuer à la compréhension de sa circulation et de sa popularisation au Brésil dans une perspective plus large.*

**Mots-clés:** *Sappho; Lesboérotisme; Réception; Usages du passé; Littérature licencieuse.*

## Considerações iniciais

SAPPHO.

I am the queen of Lesbians.  
My love, that had no part in man's,  
Was sweeter than all shape of sweet.  
The intolerable infinite desire  
Made my face pale like faded fire  
When the ashen pyre falls through with heat.  
My blood was hot wan wine of love,  
And my song's sound the sound thereof,  
The sound of the delight of it.  
(Swinburne, 1866)

Como é bem sabido, a associação de Safo de Lesbos (séc. VII-VI a. C.) à temática do erotismo e do homoerotismo feminino é histórica e remonta à Antiguidade (cf. Blundell, 1995; Lardinois, 1995; Boehringer, 2022). O que se justifica, em primeiro lugar, pela forte presença da temática erótica em seus cantos, bem como pela presença, em parte deles,<sup>3</sup> de uma voz

---

<sup>3</sup> Esse é o caso, por exemplo, dos Fragmentos 1, 31 e 16 (Voigt, 1971), em que pesem as discussões em torno da ambiguidade do sujeito/objeto de desejo do Fragmento 31.

poética relacionada a termos marcados pelo gênero feminino que expressa seu desejo por um sujeito/objeto relacionado a termos também marcados pelo gênero gramatical feminino. Mas, para além dos cantos em si, e em que pesem as variadas interpretações acerca do significado desse homoerotismo em contexto, é na *Nachleben*,<sup>4</sup> isto é, na “vida póstuma” de Safo, ou melhor, no âmbito do que foi produzido em torno da figura de Safo e dos cantos a ela atribuídos, justamente a partir de um quase completo vazio de informações historicamente verificáveis sobre a autora, que essa associação se consolidaria (Boehringer; Rebreyend, 2003).

Com efeito, não foram poucos os trabalhos que se dedicaram a analisar essa *Nachleben*, isto é, os estudos que investigaram as recepções antigas (Yatromanolakis, 2007; Ragusa, 2022) e modernas de Safo e seus cantos, sobretudo no âmbito da produção artística de países como França, Itália, Inglaterra e Estados Unidos (DeJean, 1989; Demarchi, 2013; Gubar, 1984). Esses trabalhos, em diferentes medidas, contemplaram a temática do homoerotismo.

Mas, para além dessas pesquisas que podem ser identificadas com o campo de estudos de recepção dos clássicos, Safo, seus cantos e sua *Nachleben* com frequência aparecem no âmbito de investigações interessadas, de modo mais geral, pela presença da temática do “safismo” em diferentes tipos de expressões artístico-literárias (Albert, 2005), particularmente quando materializada em produções assinadas por mulheres. Manifestações artísticas que, conforme assinalado anteriormente, se fazem presentes, sobretudo a partir do final do século XIX, em diferentes países, incluindo os de língua portuguesa, como Portugal e Brasil (Silva, Vilela, 2011; Curopos, 2017).

Cabe, porém, ressaltar que a investigação da temática do lesboerotismo e da presença de personagens lésbicas no âmbito da literatura brasileira vem despontando como tema de trabalhos acadêmicos relativamente recen-

---

<sup>4</sup> Para um estudo desse conceito, ver: Damas (2022).

tes (Diniz, 2017; Facco, 2004, 2009; Melo, 2021). Além disso, esses estudos se debruçam principalmente sobre a produção contemporânea, isto é, sobre obras publicadas nos séculos XX e XXI. Não obstante a condição de contemporaneidade histórica dessa literatura, é interessante sublinhar o fato de que essas pesquisas regularmente apontam a poeta Safo de Lesbos como uma espécie de precursora da introdução da temática “lésbica” no âmbito literário.

Independentemente de ser justa ou não, fato é que essa atribuição se cristalizou e tem uma história que diz respeito, também, ao contexto brasileiro. Essa história, salvo algumas investigações recentes, parece ainda pouco explorada (Leite, 2021; 2023). A investigação apresentada neste artigo visa, portanto, contribuir nesse sentido. Isto é, se o objetivo mais preciso deste artigo é apresentar, brevemente, a investigação dos usos da *Nachleben* de Safo na composição da novela *Amores de Safo*, publicada no Rio de Janeiro em 1934, no âmbito da série “Leituras de Alcova”. De modo mais amplo, pretende-se contribuir para a construção de um entendimento sobre como, por quais caminhos, para além do âmbito de circulação da cultura dita “erudita”, ainda que em alguma medida atrelado a ela, Safo, seus cantos e sua *Nachleben* foram introduzidos e circularam no contexto brasileiro.

Interessa, em particular, compreender como e por que, ainda hoje, no Brasil – e, como se sabe, não só aqui –, mais de 25 séculos depois de sua existência, a poeta de Lesbos é reivindicada como uma espécie de “ícone lésbico” (Leite, 2017). O intuito não é, pois, defender ou contestar a leitura de Safo como uma introdutora da temática lésbica na literatura e tampouco aquela de uma Safo “amante de jovens e mulheres”, mas investigar como um imaginário preciso em torno dessa figura histórica e de seus cantos, isto é, aquele associado à temática do lesboerotismo, foi construído no Brasil.

Para tanto, antes da análise dos usos do passado ou, mais precisamente, dos usos dos *testimonia*,<sup>5</sup> isto é, dos testemunhos antigos sobre Safo na

---

5 Os testemunhos da Antiguidade referem-se a um conjunto de informações sobre autores antigos de diversos contextos e períodos. No caso de Safo, esses testemunhos são encontrados comodamente reunidos na edição bilingue (grego-

composição do enredo de *Amores de Safo*, será feito um balanço sucinto dos resultados apresentados por trabalhos que investigaram a presença de menções ao nome da poeta e da sua ilha, associadas ou não à temática do homoerotismo, no âmbito de periódicos cariocas, entre o final do XIX e o início do século XX. Será igualmente mencionado um dos romances licenciosos da série “Leituras de Alcova”, em que a presença da poeta de Lesbos se encontra atrelada à temática do lesboerotismo. O intuito dessa primeira parte é tornar o contexto de criação e emergência de *Amores de Safo* mais inteligível.

### **Safo na imprensa carioca...**

No texto “De ecos, elos e laços: recepções de Safo, recepções dos clássicos”, após uma primeira parte em que faz uma reflexão teórica acerca da “recepção dos clássicos” (Ragusa, 2022, p. 87-90), a professora, pesquisadora e tradutora Giuliana Ragusa traz exemplos a partir dos quais visa colocar em evidência o fato de que, longe de se limitar ao material pós-clássico, a recepção dos clássicos e, claro de Safo e suas canções, remonta à Antiguidade (Ragusa, 2022, p. 90-96). Ragusa se interessa, em especial, por evidenciar a influência das canções de Safo nas composições de poetas antigos a ela posteriores (Ragusa, 2022, p. 96-100). Essas composições, de acordo com a pesquisadora, ressaltam a “natureza pública, performática, pragmática e discursiva da poesia prevalentemente oral na ‘cultura da canção’”, a qual a poeta pertenceu (Ragusa, 2022, p. 100).

Isso feito, Ragusa empreende, em suas próprias palavras, um “passeio ligeiro” por periódicos publicados no Rio de Janeiro, no século XIX, como: o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Correio Mercantil*, a *Marmota Fluminense* e a revista *Semana Ilustrada*, no intuito de “contemplar Safo entre nós”, isto é, no Brasil do século XIX (Ragusa, 2022, p. 100-111). Como resultado dessa marcha investigativa, a autora destaca, de entrada, o manifesto e in-

---

inglês) de David Campbell (1994 [1982]). Para um conjunto desses testemunhos traduzidos para o português, ver a edição de Guilherme Gontijo Flores (2017).

conteste reconhecimento da poeta presente nas páginas dos periódicos. Ali, tal como na Antiguidade, Safo figura ao lado de nomes como, entre outros, Homero e Píndaro.

Em seguida, dialogando com o artigo de Robert de Brose (2021), cuja pretensão é apresentar um panorama sobre a recepção de Safo na América Latina, Ragusa faz menção a outros ecos já relativamente conhecidos, atestando o impacto dos cantos sáficos em obras de autores e tradutores da poeta em língua portuguesa, que remontam ao final do século XVIII, como Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) e Almeida Garrett (1799-1854). A pesquisadora ressalta também o nome da escritora gaúcha Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-1863), nome literário de Ana Belmira da Fonseca Barandas, cuja obra *Ramalhete ou flores escolhidas no jardim da imaginação* (1845) traz ecos dos cantos sáficos (Ragusa, 2022, p. 101-102).

Ragusa destaca, então, as menções à suposta beleza da poeta de Lesbos, presentes nas páginas de alguns periódicos para servir de paralelo capaz de ressaltar a beleza física de famosas atrizes do período e de mulheres anônimas, bem como a presença de referências a traduções de fragmentos da poeta. Nesse sentido, destacam-se as presenças dos Fragmentos 1 e 31.

Por fim, a pesquisadora chama a atenção para as passagens em que Safo figura como uma espécie de heroína romântica exemplar, capaz de renunciar à própria vida por causa de uma malfadada paixão pelo barqueiro Fáon (Ragusa, 2022, p. 102-112). Aqui, Ragusa não deixa de lembrar que tal episódio acabou por entrar em definitivo para o rol das ficções de Safo, graças à sua retomada pelo poeta latino Ovídio,<sup>6</sup> no século I a.C., na décima quinta epístola das *Heroides* (OVÍDIO. *Heroides*. XV.). Sendo assim, convém avançar que, não por acaso, esse desditoso romance também figurará na novela *Amores de Safo*.

Findo o percurso, a autora conclui:

---

<sup>6</sup> Boehring (2022, p. 262, n. 19) nota que, embora muito tempo contestada, por diversas razões, o debate em torno da autenticidade da coletânea e, particularmente, da carta XV, atualmente estaria superado.

*Tenho dito e redito: na recepção de Safo, encontramos a poeta, sua poesia, a personagem. Para esta, tantas ficções foram, são e serão tecidas, que nem mil vidas por ela vividas poderiam abarcar todas as experiências. O que isso quer dizer é que a importância de Safo faz dela, por um lado, um referente rico e multifacetado o suficiente, e, por outro, desconhecido o bastante, do ponto de vista histórico, empírico, para que seja, como foi e será, o que queremos que ela seja. A mesma Safo que no século XIX é prevalentemente a amorosa e bela mulher, a heroína romântica, é, de meados do século XX aos dias de hoje, sobretudo um referencial de afirmação da mulher nos mundos da produção da cultura e da sexualidade (Ragusa, 2022, p. 112).*

### **... e nas páginas de literatura licenciosa**

Porém, na perspectiva de pesquisadoras e pesquisadores que tomam como fontes outros impressos, lidos a partir de enfoques de pesquisa diferentes, a imagem preponderante de Safo, no século XIX, não é, tal como efetivamente atestado por Ragusa nas páginas das “grandes folhas” publicadas no Rio de Janeiro da época, apenas a da “amorosa e bela mulher, a heroína romântica”. Esse é, por exemplo, o caso da pesquisadora francesa Nicole Albert. Em seu *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, a autora ressalta que, no final do Oitocentos, no âmbito da literatura decadentista de língua inglesa e francesa produzida por autores como Algernon Charles Swinburne (1837-1909), Charles Baudelaire (1821-1967), Pierre Louÿs (1870-1925) e Renée Vivien (1877-1909), bem como, entre outros domínios artísticos, no âmbito de uma literatura popular em que a temática lesboerótica entrava aos poucos em cena, a poeta Safo aparece predominantemente representada como uma espécie de “rainha do safismo” (Albert, 2005, p. 17-21).

Nesse sentido, cabe ressaltar que a temática do lesboerotismo não tarda a se fazer presente em periódicos cariocas ilustrados de humor erótico, como o *Rio Nu* (1898-1916) e, principalmente, o *Sans dessous* (1909-1910) (Schettini, 1997, 2019; El Far, 2004). Com efeito, o estado atual das inves-



tigações sugere que, no Brasil, é sobretudo a partir do começo do século XX que a temática do lesboerotismo vai aparecer atrelada a menções ao nome da poeta Safo e/ou de sua ilha natal. Tal eco temático não é, portanto, fortuito, tendo em vista que muitos dos romances licenciosos e dos “contos galantes”, isto é, das breves narrativas publicadas em periódicos de humor erótico brasileiros, eram traduções de textos assinados por autores estrangeiros, traduzidos para o português.

Para ficar em um único exemplo, a *Shimmy* – Revista da Vida Moderna, semanário publicado no Rio de Janeiro entre 1925 e 1933, será tomada como amostra, tendo em vista que esse periódico já foi objeto de investigações precedentes (Leite, 2021; 2023). De um total de 282 números dessa revista que se encontram hoje disponíveis para consulta na base de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, até o momento foram reperienciadas cinco narrativas em que a temática lesboerótica aparece. Em quatro dentre essas cinco, “Safo” ou a “ilha de Lesbos” é mencionada. Tal constatação torna possível sugerir que, nas páginas da *Shimmy*, quando a temática do lesboerotismo se faz presente, sistematicamente Safo ou sua ilha de origem, Lesbos, também se faz.

Isso não parece ser diferente nas páginas dos romances da série “Leituras de Alcova”, publicados no Rio de Janeiro, pela editora Imprensa Moderna, na qualidade de “suplementos de *Shimmy*” e da qual, conforme já indicado, *Amores de Safo* é título integrante. Essas narrativas gozam de uma popularidade que pode ser atribuída a pelo menos três fatores: a seus conteúdos, cujo potencial pedagógico veiculador de “saberes ignorados” merece atenção (Mendes, 2021, p. 275), à forma como esses conteúdos eram transmitidos, a saber: por intermédio de uma linguagem simples e direta e, por fim, aos preços acessíveis pelos quais esses impressos eram vendidos nas bancas de jornais e livrarias.<sup>7</sup> Isso posto, vale ressaltar ainda

---

<sup>7</sup> Os romances da série “Leituras de Alcova”, tal como indicado em suas capas e contracapas, eram vendidos “em todos os pontos de jornais”, pelo módico preço de 1.000 réis – preços abaixo da média do valor de 3-4 mil-réis pelo qual eram comercializados os chamados “livros populares” na virada do século XIX para o XX

que, embora tais romances apareçam muitas vezes qualificados como “livros para homens” – o que à primeira vista sugeriria uma restrição do seu público leitor, como já foi apontado por diferentes pesquisas (cf. Mendes, 2021; Moreira, 2023), eles muito provavelmente eram lidos por homens e mulheres.<sup>8</sup>

Tendo isso em vista, cumpre retornar para o que aqui interessa: a ocorrência de citações ao nome da poeta Safo e/ou da ilha de Lesbos associadas à temática do lesboerotismo nas páginas desses romances. Desse modo, antes de analisar *Amores de Safo*, romance cuja protagonista será, como sugere seu título, a poeta Safo, será feito um brevíssimo comentário acerca de outra novela da referida série, publicada em 1933: *Cinzas do pecado*, em que são encontradas menções não só à ilha de Lesbos e sua capital, Mítilene, como também ao nome da poeta Safo.

Assinado por, ao que tudo leva a crer, um nome de pluma: “Rodrigo de Triana”,<sup>9</sup> o romance traz a rememoração da saga de Evelina Brandão, uma viúva que, após a morte do marido, decide aproveitar, de forma intensa, os prazeres da vida. As aventuras vividas pela protagonista são narradas em primeira pessoa, uma vez que, logo nas primeiras páginas do romance, Evelina encontra o diário de sua mocidade, que ela se põe a ler.

As referências à Ilha de Lesbos, à sua capital e à poeta Safo ocorrem em uma passagem do texto na qual a narradora se encontra em um prostíbulo em Paris. Ocasão em que ela observa:

*Na falta de homens o mulhero do conventilho se entregava desenfreadamente às práticas que a tradição apontou como principal apa-*

---

(El Far, 2004, p.85). Vale lembrar que, durante seus oito anos de publicação, o preço da revista *Shimmy* variou, para a capital, entre 1.000 e 1.300 réis e, para os demais estados, entre 1.200 e 1.800 réis.

<sup>8</sup> Mendes (2021, p. 268) ressalta que, “ao contrário do que a expressão ‘livros para homens’ sugere, as mulheres eram alvos conscientes e deliberados dos produtores desses impressos”.

<sup>9</sup> Este é o nome e sobrenome de um marinheiro que teria acompanhado Cristóvão Colombo (1451-1506) e que seria o primeiro a avistar as terras da América.

*nágio das habitantes das ilhas do Mar Egeu, a moderna Mitilene, antiga Lesbos dos gregos.*

[...]

*Era Ninon uma das mais apaixonadas pelas práticas que imortalizaram a poetisa Safo. Tudo fez para que eu também prestasse culto a esta espécie anormal do amor (Triana, 1933, p. 42).*<sup>10</sup>

Esse excerto é paradigmático por pelo menos dois motivos. Em primeiro lugar, como é de praxe nesse tipo de narrativa, as referidas menções são apresentadas como se fossem uma evidência compartilhada por leitores e leitoras, isto é, ao falar da ilha grega de Lesbos e de Safo, fala-se de práticas eróticas exercida por e entre mulheres. Note-se, nesse sentido, a referência à “tradição”. Em segundo lugar, convém sublinhar que essa passagem faz eco a pelo menos dois lugares bastante comuns nas narrativas licenciosas da época ao tratarem da temática do homoerotismo entre mulheres: a frequente associação dessa prática à prostituição<sup>11</sup> e sua representação como modalidade erótica paliativa e “anormal”, à qual algumas mulheres acabam por recorrer seja pela falta de homens, seja pela insatisfação sexual para com seus maridos ou parceiros sexuais. Lugares-comuns que, não por acaso, reaparecerão na narrativa de *Amores de Safo*, como será observado a seguir.

## **Amores de Safo**

Considerando os impressos licenciosos estudados até o momento, nada parece comparável<sup>12</sup> à intensidade e à forma como os testemunhos antigos sobre a poeta Safo são usados na construção de *Amores de Safo*. Isso

---

<sup>10</sup> Grafia adaptada aqui e nos excertos de *Amores de Safo* que serão citados.

<sup>11</sup> Neste sentido, ver, entre outros, Santos (2023).

<sup>12</sup> É preciso, contudo, ressaltar que elementos presentes nos testemunhos antigos sobre Safo se fazem presentes, de diferentes maneiras, em romances como *Une femme m'apparut*, de Renée Vivien, publicado em 1904, e *Nova Safo*, de Visconde de Vila-Moura, publicado pela primeira vez em 1912. Para um comentário acerca dos ecos sáficos neste último romance, ver: Leite (2020).

porque, ao ser lido por uma leitora ou um leitor que esteja familiarizado com os cantos da poeta, com os testemunhos antigos sobre ela e com a sua *Nachleben* moderna, é possível ter a impressão de que todas, ou quase todas, as “ficções de Safo”, por mais paradoxais que elas possam parecer, estão ali contidas, agenciadas, de modo a corresponder ao gosto das narrativas de teor licencioso.

A novela, publicada em 1934, integra atualmente o Acervo Especial de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Seu autor, ou autora, que até o presente momento da pesquisa não foi identificado/a, assina o romance com as iniciais “B.E.A”, cuja trama, com exceção das partes em que algumas personagens narram as suas próprias histórias em primeira pessoa, é contada em terceira pessoa. Mas, se nada é possível saber sobre ele ou ela, uma coisa é possível deduzir: seu contato direto ou indireto, e sua familiaridade com os testemunhos antigos em torno da poeta e, possivelmente, com os fragmentos de algumas de suas canções e com sua *Nachleben*.

A narrativa parte de uma breve nota biográfica que traz informações que já dão mostras do hábil uso de informações contidas em pelo menos três testemunhos antigos sobre a poeta: o Fragmento 1 do papiro de Oxirrincos 1800 (séc. II-III d.C.), o verbete sobre Safo, primeira entrada do léxico *Suda* Σ107 (X d.C.), e o excerto da Ode II de Horácio (HORÁCIO. *Odes*. II, 13, 24-25.), que remonta ao século I. a.C.

*Safo nasceu em Mitilene, no século sexto da nossa era, sendo descendente de uma ilustre e abastada família. Sua mãe chamava-se Cleís, seu pai Escamandrônimo. Teve três irmãos: Lárico, Eurígio e Caraxo.*

*Safo era morena, de baixa estatura, de formas desenvolvidas e de olhos pretos muito vivos. Seu semblante denotava um temperamento eminentemente erótico, másculo, que lhe valeu o nome de “máscula” (A., 1934, p. 3).*

Parte das informações contidas nos testemunhos supracitados, as quais, vale sublinhar, estão longe de serem precisas (no *Suda* [*Suda*. Σ, 107], por exemplo, há pelo menos nove nomes possíveis para o pai da poeta), são se-

lecionadas, outras adaptadas (como no caso das características físicas atribuídas à poeta, que no papiro de Oxirrinco [*P. Oxy.* 1800] é descrita como “desagradável e bastante feia, com a pele escura e baixíssima estatura”<sup>13</sup>); outras, por fim, parecem ser simplesmente criadas de modo a construir o tom inequivocamente licencioso do romance – como é o caso do “temperamento eminentemente erótico” atribuído à poeta.

O romance segue nos informando do interesse de Safo pelos “estudos filosóficos”, que remontaria à sua infância, mas não sem antes ressaltar de que tipo de filosofia se trata: “Safo nasceu na época em que a Grécia estava no apogeu de sua depravação e da filosofia sensual”<sup>14</sup> (A., 1934, p. 4). Tal representação da Grécia antiga é um lugar bastante comum nos contos galantes e nos romances licenciosos, isto é, a representação da Grécia e de outras sociedades antigas como lugares idealizados e exóticos, perfeitos para serem tomados como referenciais eruditos de refinamento, porém repletos de vícios (Leite, 2023). Seja como for, retomando a trama do romance, essa predileção pelos estudos faz com que, ainda na sua puberdade, o nome da Safo-personagem corra “de boca em boca, como filósofa e poetisa” (A., 1934, p. 4).

Dado “o ardor do seu temperamento que a fazia sonhar com prazeres ignorados, mas pressentidos”, a Safo-protagonista logo contrairia matrimônio com um homem que no romance é descrito como “rico e já bastante idoso”, chamado Cercala (A., 1934, p. 4). Esse casamento, porém, deixa Safo sexualmente bastante insatisfeita. Tal decepção, no contexto do romance, impulsiona a poeta a “fazer versos sobre a inferioridade dos homens, em face da mulher, em suas relações sexuais” (A., 1934, p. 5) – temática, vale ressaltar, ausente no que hoje permanece de suas canções –, bem como a pensar em buscar um amante. Nesta altura, porém, Safo-personagem já começa a sentir os primeiros sintomas de gravidez.

---

<sup>13</sup> Todas as passagens de testemunhos antigos que serão citadas retomam as traduções de Flores (2017).

<sup>14</sup> Referências à “filosofia sensual” se fazem igualmente presentes no romance *Nova Safo* (1921 [1912]).

Logo depois do parto, Safo entrega a filha, a qual dará o nome de Cleis, aos cuidados de uma ama de leite e recebe com alegria a notícia de que não tornaria a ficar grávida. Esse informe, aos olhos da protagonista, significa algo bastante positivo: a liberdade “de gozar com os homens sem correr o perigo de uma nova gravidez” (A., 1934, p. 5). Porém, a doença e morte do marido são ainda mais rápidas do que a concretização dos seus planos de ter um amante. Safo torna-se viúva.

Nas passagens supracitadas, o romance retoma, mais uma vez, informações transmitidas pelo *Suda*: “Casou-se com um homem riquíssimo, Cércilas de Andro, e dele teve uma filha chamada Cleís” (*Suda*. Σ, 107), mas não apenas. O nome de Cleis – que seria também o nome da mãe da poeta – é informação transmitida igualmente pelo papiro de Oxirrincos e por passagens de fragmentos de Safo, como o 132 (Voigt, 1971), que aqui será citado na tradução de Ragusa (2021): “Tenho bela menina, portando forma símil/a das áureas flores – Cleis, filha única”. Essa recorrência, convém frisar, é passível de fortalecer a credibilidade histórica da informação. O nome “Cércilas de Andros” (Κερκυλα ἀπὸ Ἄνδρου), por sua vez, conforme ressaltado por Boehringer, merece ser reconsiderado com cuidado, pois, formado a partir do termo κέρκος, que, na comédia, significa “pênis”, sugere um trocadilho que faz de Safo esposa do “senhor Pênis, originário da ilha Homem” (Boehringer, 2022, p. 259).

Passado esse momento do relato, é uma nova fase da vida da Safo-personagem que começa. Ela dedica-se a compor com mais afinco “belas poesias, nas quais cantava as delícias do prazer sensual” (A., 1934, p. 6) e, depois de um período de reclusão e luto, toma a decisão de não contrair novas núpcias e de tornar-se cortesã, mas sem cobrar nada por isso. É, pois, neste ponto da narrativa que a poeta recebe a visita do irmão Caraxo, com quem, passado um momento de diálogo em que narra as decepções decorrentes do matrimônio, Safo logo entra em “luta amorosa” (A., 1934, p. 7) – expressão que, cumpre destacar, faz eco à passagem do famoso Fragmento 1 – “sê minha aliada de lutas” (Ragusa, 2021).

As páginas da novela trazem esse enlace erótico descrito em detalhes,

no decorrer de quase quatro páginas (A., 1934, p. 11-14). Tal extensão parece fazer jus à importância dessa ligação erótico-amorosa para os rumos da história, pois uma vez rompida pela partida do irmão para Náucratis, no Egito, e seu posterior enamoramento pela cortesã Rodopisa, “chamada Dórica pelos Gregos” (A., 1934, p. 14), essa nova desilusão não só impulsiona Safo-personagem a “escrever epigramas e versos contra a cortesã que lhe roubava o amor do amante” (A., 1934, p. 16), como também faz com que a poeta-protagonista jure nunca mais ter relações íntimas com os homens.

Antes de seguir com o resumo da narrativa, é preciso fazer uma pausa para sublinhar que, neste “ponto de virada” da história há, em primeiro lugar, e mais uma vez, o uso de informações transmitidas por testemunhos antigos: pelo já citado papiro de Oxirrincos, informando que, em viagem ao Egito, Caraxo “se juntou a uma certa Dórica, com quem teve muitos gastos” (*P. Oxy.* 1800), e por passagem presente nas *Histórias* de Heródoto (Heródoto. *Histórias*. II, 135-136), autor do século V a.C., que fazem referência ao fato de que a poeta de Lesbos teria feito menção ao irmão, em tom de censura, em seus versos. Tal alusão pode de certa forma ser atestada, por exemplo, pelos Fragmentos 5 e 15 da poeta (Voigt, 1971). Há, em segundo lugar, uma inovação inusitada: em *Amores de Safo*, Caraxo ganha o papel de amante da irmã, mas não só. Ele é também uma espécie de iniciador da irmã nas práticas homoeróticas ou, pelo menos, desencadeador dessas experiências – uma vez que, de acordo com o romance, Safo “por diversas vezes fora atraída pela beleza de uma de suas amigas” (A., 1934, p. 16). Ademais, se a decepção causada por sua partida e enamoramento por outra faz com que Safo se decida a nunca mais ter homens como amantes, é ele, Caraxo, quem lhe apresenta e mostra, na prática, uma nova forma de obter intenso prazer sexual: procedimento esse que poderia ser realizado pelos lábios de qualquer pessoa, independentemente do seu gênero. Por fim, é digno de nota o fato de que outra “ficção de Safo” é pontualmente retomada nesse “ponto de virada” da narrativa: a figura da Safo cortesã. Essa “ficção” se faz presente, em negativa, em passagem de um testemunho antigo

como *Histórias Diversas*, de Eliano (Eliano. *Histórias Diversas*. 12.19), autor do século II d.C., que traz a tese de duas Safos, uma poeta e outra cortesã. Tal tese ecoa também, e amplamente, na *Nachleben* que remonta ao século XIX, como é possível verificar, para tomar um só exemplo, por intermédio da leitura do artigo de Émile Deschanel, “Étude sur l’antiquité, Sappho et les lesbiennes”, publicado na *Revista dos Dois Mundos*, em 1847 (Deschanel, 1847).

É a partir desse ponto da narrativa que os amores sáficos entram, portanto, em cena. Surge, então, uma série de personagens femininas que serão apresentadas, sem equívoco, como amantes de Safo. Tais personagens já se faziam presentes em um testemunho antigo como o *Suda* (*Suda*. Σ, 107), mas eram ali qualificadas como “discípulas” da poeta, não como suas amantes. A primeira delas é Anágora de Mileto, retratada como uma jovem cortesã que, uma vez seduzida por Safo-personagem – em longa e detalhada cena de enlace erótico (A., 1934, p. 18-21) – e tornada sua amante, funda com ela uma escola, no intuito de conquistar novas adeptas às práticas descritas no romance como “uma aberração”, “um vício nefando” que teria se implantado até nos “lares mais decentes” (A., 1934, p. 35), isto é, de forma nada elogiosa, confirmando outro traço nada incomum em narrativas contemporâneas pertencentes ao mesmo gênero. Em seguida, somos apresentados a outros dois nomes igualmente já presentes no *Suda* (*Suda*. Σ, 107) ao lado daquele de Anágora: Gongila, de Colofonia, e Eunica, de Salamina. As três são, portanto, apresentadas na novela como as “amigas”, isto é, as amantes “prediletas de Safo [...] cujos amores lhe inspiraram apaixonados versos cheios de voluptuosidade e lascívia” (A., 1934, p. 35). Sendo assim, também com relação ao primeiro encontro erótico com as duas últimas, sobretudo ao enlace com Eunica, o romance, mais uma vez, é pródigo em detalhes (A., 1934, p. 42-43).

Mas as amantes, como descreve o romance, “foram inúmeras” (A., 1934, p. 46), pois Safo conquista “muitas prosélicas, não somente entre as descontentes do amor natural, mas também entre as jovens virgens e meninas impúberes, que eram por ela adestradas em seus vícios, com o fito de



separá-las dos homens”. Assim, contrariando as interpretações propostas e aceitas por grande parte de estudiosas e estudiosos contemporâneos, o romance traz uma Safo-personagem que compõe poesias que falam de suas próprias experiências, sobretudo das homoeróticas. Consequentemente, no espaço narrativo da novela licenciada, nota-se a ausência de interesse em apresentar Safo como uma professora virtuosa, como líder de um grupo religioso ou, ainda, como dirigente de um coro, que teria, entre outros intuitos, a função social de preparar virgens – que aparecem nomeadas em alguns fragmentos, ou referenciadas no coletivo por termos como *kórai*, *parthénoi* e *païdes* (cf. Ragusa, 2019, p. 226-234) – para suas futuras vidas adultas como esposas.

Por último, importa enfatizar, o encerramento do romance não poderia ser outro: Safo encontrará Fáon. Esse encontro se dará por intermédio de Cirne, que outrora “sacerdotisa”, isto é, partidária do “amor lésbico”, tornara-se amante de Fáon e por isso virá até Safo-personagem desculpar-se pela sua infidelidade, bem como narrar, em detalhes, como se dera seu envolvimento com ele (A., 1934, p. 46-54). Safo, que se verá inesperadamente excitada pela narrativa de Cirne, por intermédio desta última convidará Fáon para vir a seu encontro.

Aqui ocorre, então, o ponto de virada definitivo do romance: Safo e Fáon viverão um breve e intenso período de idílio erótico, descrito no romance de forma bastante breve (A., 1934, p. 60). Uma vez finda essa relação, Safo é levada ao desespero e toma uma decisão: atirar-se do rochedo de Lêucade. O romance chega, então, ao fim, ecoando o que é uma das mais conhecidas “ficções de Safo” presentes em textos antigos e outras tantas representações modernas (cf. Demarchi, 2016): o seu suicídio. Esse episódio, como anteriormente ressaltado, tem sua cristalização creditada à já referida décima quinta carta das *Heroides*, de Ovídio (Ovídio. *Heroides*. XV), que, como se sabe, traz como remetente ficcional a poeta Safo e como destinatário Fáon.

## Considerações finais

Diante do que foi exposto, é possível sustentar que a figura de uma Safo “amante de mulheres”, também no Brasil, não se trata de uma “ficção” que remete somente à segunda metade do século XX, atrelada às pautas progressistas trazidas pelos movimentos feministas da chamada “segunda onda” e, portanto, vinculada à afirmação de mulheres intelectualizadas, ligadas aos mundos das artes e/ou, sobretudo, aos movimentos lésbico-feministas.

Como se objetivou evidenciar, é possível localizar outras manifestações mais antigas, que circularam no Brasil – como essas presentes em impressos de humor erótico, hoje marginalizados, mas que outrora foram bastante populares –, que podem ter contribuído para a circulação dessa e de outras memórias em torno da poeta de Lesbos. Essas pistas auxiliam a compreender, de forma mais aprofundada, a presença de uma figura histórica tão antiga e enigmática como Safo, no imaginário do Brasil de ontem e de hoje.

No que se refere, particularmente, à representação da temática do homoeotismo feminino em *Amores de Safo*, tal como já fora observado em outras páginas de caráter humorístico e licencioso estudadas (Leite, 2021; 2023), foi possível mostrar que essa prática é também ali representada ora como uma alternativa erótica que tem a vantagem de prescindir dos homens, ora como uma espécie de predileção erótica possível, tolerada por estimular a fantasia masculina. Mas, paralelamente a isso, é imperativo não perder de vista que essa prática homoerótica é também percebida, de maneira inequívoca, como uma patologia sexual e social, que tem o pernicioso potencial de inverter o regime de gênero e a moral sexual vigentes. Diante disso, é possível conjecturar mais uma vez que evocar “Safo” e a “ilha de Lesbos” se faz útil por vincular o “safismo” a uma prática antiga e exótica que, portanto, ainda que tolerada dentro de certos limites e contextos, não é considerada como normal e natural, isto é, como parte integrante da ordem social vigente nas primeiras décadas do século XX. Trata-se de uma excentricidade moderna que reatualizaria um hábito convenientemente imputado à Antiguidade grega e que, de resto, traz a vantagem de atender aos objetivos humorísticos dos impressos licenciosos.

## Safo – edições e traduções

CAMPBELL, David (ed.). *Greek lyric I – Sappho and Alceus*. 3rd ed. Cambridge: Harvard University Press, 1994. [1982]

FLORES, Guilherme Gontijo (org., trad.). *Safo: fragmentos completos*. São Paulo: Editora 34, 2017.

RAGUSA, Giuliana (org., trad.). *Safo de Lesbos: Hino a Afrodite e Outros Poemas*. 2. ed., revista e ampliada, atualizada, bilíngue. São Paulo: Hedra, 2021.

VOIGT, Eva-Maria (éd.). *Sappho et Alcaeus: fragmenta*. Amsterdã: Athenaeum – Polak & Van-Gennep, 1971.

## Documentação escrita

ADLER, Ada. *Lexicographi Graeci – Suidae lexicon*. Stuttgart: Teubner, 1989. 4 vols.

ELIANO. *Histórias Diversas*. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GRENFELL, Bernard; HUNT, Arthur. *The Oxyrhynchus Papyri – Part XV*. Londres: Egypt Exploration Society, 1922.

HERÓDOTO. *Histórias (Livro II – Euterpe)*. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2016.

HORÁCIO. *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. São Paulo: Editora 34, 2021.

OVÍDIO. *Heroides*. Tradução de Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2015.

## Referências bibliográficas

A. B. E. *Amores de Safo*. Rio de Janeiro: Imprensa Moderna, 1934.

ALBERT, Nicole. *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*. Paris: La Martinière, 2005.

BLUNDELL, Sue. Women as Poet: Sappho. In: \_\_\_\_\_. *Women in ancient Greece*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. p. 92-81.

BOEHRINGER, Sandra. *Homossexualidade feminina na Antiguidade grega e romana*. São Paulo: Editora UNIFESP, 2022.

- \_\_\_\_\_.; REBREYEND, Anne-Claire. Sappho. In: TIN, Louis-Georges (dir.). *Dictionnaire de l'homophobie*. Paris: PUF, 2003. p. 367-368.
- BROSE, Robert de. Sappho in Latin America. In: FINGLASS, Patrick; KELLY, Adrian (eds.). *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge: University Press, 2021. p. 423-440.
- CUROPOS, Fernando. Safo fim de século: lesboerotismo na poesia finis-secular portuguesa. In: VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; DAL FARRA, Maria Lúcia (orgs.). *O Feminino e o Moderno*. Lisboa: Clepul, 2017. p. 145-155.
- DAMAS, Naiara. Das muitas vidas do passado – *Nachleben*, História e temporalidade em Aby Warburg. *Imagem – Revista de História da Arte*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 117-143, 2022.
- DEJEAN, Joan. *Fictions of Sappho, 1546-1937*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.
- DEMARCHI, Cristiane. *Uma Safo à francesa: estudo das representações de Safo em imagens pictóricas da França do século XIX*. Tese (Doutorado em Educação), Programa de Pós-graduação em Educação – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- DESCHANEL, Émile. Étude sur l'antiquité, Sappho et les lesbiennes. *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1847.
- DINIZ, Rozeane. *Do “amor” que dizem o nome: as representações das lesbianidades no cordel*. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro, 1870-1924*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: GLS, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Era uma vez um casal diferente: a temática homossexual na educação literária infanto-juvenil*. São Paulo: Summus Editorial, 2009.
- GUBAR, Susan. Sapphistries. *Signs*, Chicago, v. 10, n. 1, p. 43-62, Autumn, 1984.
- LARDINOIS, André. Safo lésbica e Safo de Lesbos. In: BREMMER, Jan (org.). *De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade*. Campinas: Papirus, 1995 [1991]. p. 27-50.
- LEITE, Letticia. Safo de Lesbos: ícone lésbico? In: Seminário Internacional

Fazendo Gênero/Women's Worlds Congress, 11/13, Florianópolis. *Anais Eletrônicos [...]*. Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/site/anaiscomplementares#J>. Acesso em: 15 nov. 2023.

\_\_\_\_\_. Lesboerotismo à lusitana: ecos sáfcos-vivienniens no romance *Nova Safo*. In: MENDES, Algemira; SILVA, Fabio; CUROPOS, Fernando; SILVA, Maria (orgs.). *Faces de Eros*. Teresina: Cancioneiro, 2020. p. 71-81.

\_\_\_\_\_. Safo: uma mulher antiga nas páginas da “vida moderna”. *Mythos – Revista de História Antiga e Medieval, Imperatriz*, v. X, p. 217-235, 2021.

\_\_\_\_\_. Amores sáfcos em revista: Safo e a ilha de Lesbos na *Shimmy* (RJ, 1925-1933). *Via Atlântica*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 243-274, 2023.

MELO, Carolinne. *O dever lésbico na literatura brasileira: entre a tradição e a ruptura*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade), Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021.

MENDES, Leonardo. Mulheres que liam “livros para homens” no fim do século XIX. In: AMORIN, Ana Maria; NEUMANN, Gerson (orgs.). *Histórias da literatura: entre as páginas da tradição*. v. 1. Porto Alegre: Class, 2021. p. 266-281.

MOREIRA, Aline. Livros que as mulheres (não) devem ler: impressos licenciosos no Brasil no final do Oitocentos. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 48-82, 2023.

RAGUSA, Giuliana. Safo de Lesbos – De líras e neblinas. In: REDE, Marcelo (org.). *Vidas antigas: ensaios biográficos da Antiguidade*. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 211-238.

\_\_\_\_\_. De ecos, elos e laços: recepções de Safo, recepções dos clássicos. In: ABREU, Fernanda; OLIVEIRA, Gabriela; QUEVEDO, Rafael (orgs.). *A poesia na Ágora*. São Luís: EDUFMA, 2022. p. 82-116.

SANTOS, Claudiana. A liberdade é uma vertigem: prostituição e lesbianidade na literatura do grande século XIX. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 168-197, 2023.

SCHETTINI, Cristiana. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

\_\_\_\_\_. *Clichês baratos: sexo e humor na imprensa ilustrada carioca do início do século XX*. Campinas: Editora UNICAMP, 2019.

SILVA, Fabio da; VILELA, Ana Luísa Homo(lesbo)erotismo e literatura, no

Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. *Navegações*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 69-76, 2011.

SWINBURNE, Charles. *Poems and Ballads*. London: William Heinemann, 1917 [1866].

TRIANA, Rodrigo de. *Cinzas do peccado*. Rio de Janeiro: Imprensa Moderna, 1933. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_obrasraras/or852340/or852340.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or852340/or852340.pdf). Acesso em: 13 out. 2023.

VILLA-MOURA, Visconde de. *Nova Sapho*: Tragedia Extranha. 2. ed. Rio de Janeiro/Porto: Anuario do Brasil/Renascença Portuguesa, 1921 [1912]. Disponível em: [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Acesso em: 09 mar. 2019.

VIVIEN, Renée. *Une Femme m'a apparut*. Paris: Alphonse Lemerre, 1904. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113413z>. Acesso em: 10 out. 2023.

YATROMANOLAKIS, Dimitrios. *Sappho in the Making*. The Early Reception. Cambridge/London: Harvard University Press, 2007.

# UM ENSAIO SOBRE A RECEPÇÃO DE ESPARTA NO MANGÁ HOKUTO NO KEN<sup>1</sup>

Luis Filipe Bantim de Assumpção<sup>2</sup>

**Resumo:** *Este artigo é um ensaio<sup>3</sup> acerca da recepção da Esparta clássica por meio do mangá Hokuto no Ken (pt. Punho da Estrela do Norte; in. Fist of the North Star), da autoria de Buronson<sup>4</sup> e Tetsuo Hara. Assim, mobilizamos o referencial teórico de Charles Martindale, dialogando com as percepções de Lorna Hardwick e Anderson Vargas, para sustentarmos a hipótese da recepção da cultura espartana, por meio das (re)leituras de Plutarco, e como esta foi utilizada em Hokuto no Ken, na década de 1980. Afinal, como destaca Supawan Supaneedis, os mangás e as animações japonesas desse período ressignificaram a cultura ocidental para enaltecer os feitos*

---

<sup>1</sup> Recebido em 29 de junho de 2023 e aprovado em 19 de janeiro de 2024.

<sup>2</sup> Doutor em História Comparada pelo Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio de pós-doutorado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas (PPGLC) da UFRJ. Coordenador local do Doutorado em História da Universidade de Vassouras (Univassouras), em parceria com a Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Líder do Grupo de Pesquisa Integrada em História, Patrimônio Cultural e Educação (GHIPE/Univassouras); Professor Adjunto II dos cursos de Pedagogia e Direito da Univassouras, Campus Maricá; Supervisor do Observatório da Educação da Univassouras. E-mail: lbantim@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0003-2031-9441.

<sup>3</sup> Em conformidade a Durval Muniz Albuquerque Jr. (2019, p. 16), a escolha de elaborarmos um ensaio reside nas suas possibilidades interpretativas, isto é, partiremos do mangá *Hokuto no Ken* e de nosso conhecimento acerca de Esparta, para desenvolvermos uma percepção alternativa de como esta narrativa gráfica sequencial criou uma recepção da cultura espartana para atender aos interesses de seus autores. Daí, esclarecemos que a leitura de *Hokuto no Ken* nos levou a identificar traços das práticas culturais de Esparta que foram utilizadas em textos e mídias diversas no decorrer do tempo, embora o mangá em questão não mencione diretamente os espartanos.

<sup>4</sup> Este é o apelido de Yoshiyuki Okamura, cujo significado seria a transliteração da pronúncia japonesa de Bronson, por afirmarem que o roteirista era parecido com o ator Charles Bronson, sobretudo pelo bigode. Como *Hokuto no Ken* é assinado por Buronson, manteremos esse nome ao nos referirmos a Okamura.

*e a população do Japão. Logo, a recepção de Esparta era uma forma de enfatizar que o protagonista de Hokuto no Ken detinha atributos físicos e éticos suficientes para suplantar a brutalidade do “país dos demônios” e o seu empenho por formar guerreiros sanguinários, nos moldes da miragem espartana difundida por Plutarco.*

**Palavras-chave:** *Esparta; Recepção; Hokuto no Ken (Punho da Estrela do Norte).*

## AN ESSAY ON THE RECEPTION OF SPARTA IN THE MANGA HOKUTO NO KEN

**Abstract:** *This article intends to carry out an essay on the reception of classical Sparta through the manga Hokuto no Ken (pt. Punho da Estrela do Norte; in: Fist of the North Star), by Buronson and Tetsuo Hara. Thus, we mobilize the theoretical framework of Charles Martindale, dialoguing with the perceptions of Lorna Hardwick and Anderson Vargas to verify the interpretative possibilities of the reception of Spartan culture, through the (re)readings of Plutarch, and how this was used in Hokuto no Ken, in the 1980s. After all, as Supawan Supaneedis points out, the Japanese manga and animations of this period re-signified Western culture to praise Japan's achievements and population. Therefore, the reception of Sparta was a way of emphasizing that the protagonist of Hokuto no Ken had enough physical and ethical attributes to overcome the brutality of the “land of demons” and his commitment to training bloodthirsty warriors, in the mold of the Spartan mirage. spread by Plutarch.*

**Keywords:** *Sparta; Reception; Hokuto no Ken (Fist of the North Star).*

### Introdução

Desde a Antiguidade mediterrânea, Esparta é mencionada nos discursos e nas representações de diversos autores em diferentes períodos, tornando-se um “mito”<sup>5</sup> no imaginário ocidental até os dias de hoje. A presença desta *pólis* no pensamento ocidental nos aproxima do conceito de “miragem

---

<sup>5</sup> Colocamos a palavra “mito” entre aspas, pois a concebemos como algo – seja um acontecimento, ideia, valor ou memória – ligado à tradição ancestral, que não requer uma justificativa científica para ser considerado plausível em uma determinada cultura. Portanto, defendemos que o mito é um mecanismo político-cultural que tem como objetivo promover a identidade étnico-social de um grupo de indivíduos por meio de memórias coletivas que são adaptadas de acordo com o contexto, a fim de justificar os interesses e ações dos membros de uma comunidade.



espartana”, cunhado por François Ollier na década de 1930, que destaca as distorções e invenções sobre Esparta e os espartanos que foram desenvolvidas ao longo do tempo, desde a Antiga Grécia (Hodkinson, 2002a, p. VIII). Embora Ollier tenha levado os pesquisadores a desconfiarem das evidências literárias que abordam a *pólis* espartana, ele nos faz lembrar que a História – enquanto área do conhecimento, disciplina e/ou ciência – é incapaz de tratar do passado em sua totalidade.

Como destaca Jurandir Malerba ao citar Frank Ankersmit, aquilo que apreendemos do “passado” são substâncias narrativas, dotadas de uma estrutura narrativa. No entanto, esta não é plenamente compreendida devido à falta de regras de tradução que nos permita estabelecer uma conexão direta entre o passado e o presente: “[...] correspondências entre o que se passou e as sentenças narrativas propriamente ditas” (Malerba, 2018, p. 153). Ainda com Malerba (2018, p. 153), os historiadores almejam que os seus receptores enxerguem a realidade histórica que os seus textos pretendem representar. Ampliamos os apontamentos de Malerba com Hayden White (2008, p. 11), para quem o conhecimento histórico pretende “explicar” o passado pela combinação entre dados e conceitos teóricos. Considerando a colocação de White e Malerba, a *miragem espartana* está longe de ser um problema acadêmico, afinal, a devida investigação de como Esparta, os seus valores e representações foram criados ou apropriados no decorrer do tempo, demarca as intencionalidades desse processo e nos remete ao conceito de *recepção*, o qual será analisado no próximo tópico, e nos ajuda a fomentar a hipótese da *recepção* da cultura de Esparta no *mangá Hokuto no Ken*, de Buronson e Tetsuo Hara.

### **Definindo o conceito de *recepção* e o caso de Esparta**

Nos dizeres de Charles Martindale (2013, p. 171), a *recepção* é um diálogo que materializa a relação dialógica em uma via bidirecional, tanto para frente quanto para trás, iluminando tanto a Antiguidade quanto a Modernidade. Contudo, esse não é um processo fácil de se controlar, haja vista que não temos como moderar as variáveis e os receptores no processo de *recepção* (Martindale, 2007, p. 297). Martindale nos permite verificar que a *recepção*, enquanto um processo dialético de leitura, interpretação e representação, está longe de ser passiva, afinal, as experiências dos sujeitos impactam na forma como leem os acontecimentos pretéritos e as suas *re-*

*cepções* na contemporaneidade, criando novas *recepções*. Anderson Vargas (2021) reforça que a *recepção* lida com essas variáveis porque o processo de leitura está longe de ser arbitrário, em virtude da conexão entre a estrutura por meio da qual lemos um texto e pela qual o interpretamos. Em sua análise de Martindale, Vargas (2021) expõe que interpretamos o passado de acordo com as circunstâncias históricas, tornando a leitura de um texto um diálogo através dos tempos.

Esta interação entre as temporalidades demarca que, se pensarmos a Antiguidade mediterrânea, as (re)leituras das culturas, práticas e valores do mundo antigo contribuíram para a nossa percepção e *recepção* de seus acontecimentos. A influência mútua e dialógica presente na leitura de um texto ou na apreciação de uma obra de arte destaca-se pelo fato de sermos impactados pelas visões de mundo que se materializam na escrita, pintura, escultura, arquitetura ou outros artefatos. Ao mesmo tempo, contribuímos para a percepção dessas obras no presente, por meio das representações que projetamos e propagamos sobre elas. É o que Lorna Hardwick (2003, p. 32) chama de “filtro da representação moderna”, que pode ser investigado e contribui para a observação de como as ideias e os textos da Antiguidade foram transmitidos e o percurso de sua aceitação.

Assim, consideramos a *miragem espartana* uma forma de *recepção* da Esparta antiga, a qual vem se dando desde a Antiguidade. Como esse processo é dialógico, os autores do Período Clássico, por exemplo, se utilizaram das experiências que tiveram com a *pólis* espartana – direta e indiretamente – para forjarem uma representação das práticas e características políticas, comunitárias e culturais desta cidade e de seus membros, que correspondesse às demandas do contexto histórico em que se encontravam, visando os receptores de seus escritos. Uma vez que não somos capazes de controlar as leituras realizadas das nossas representações, a *recepção* de Esparta por meio da *miragem* variou no decorrer do tempo e das sociedades que dela se utilizaram, fazendo com que esse procedimento não deixasse de ocorrer, nem nos dias de hoje. Contudo, a *recepção* está longe de ser um ato passivo e desprezioso, posto que a sua construção obedece às demandas espaço-temporais e institucionais de seus respectivos autores.

Portanto, as inúmeras *recepções* de Esparta estão propensas a leituras outras, para além do que fora pensado pelos seus autores e em função das demarcações geográficas para as quais foram elaboradas. Como os histo-

riadores são incapazes de acessar o passado como ele foi, a *recepção* é um recurso para mapearmos os fatores que levaram à representação de uma comunidade do passado por sujeitos e grupos em contextos históricos específicos, nos fornecendo indícios sobre como as sociedades contemporâneas pensam a si próprias, em conformidade à relação que estabelecem com acontecimentos e culturas pretéritas – tal como em *Hokuto no Ken*.

Sobre Esparta, Stephen Hodgkinson (2002b, p. 418) pontua que o discurso de Plutarco e as suas representações do comportamento e das práticas culturais espartanas foram os pontos basilares para as imagens que os pensadores ocidentais, da modernidade renascentista aos intelectuais do século XX, edificaram desta *pólis*. César Fornis (2019, p. 134-142) complementa essa perspectiva demonstrando que Plutarco deteve certa preponderância no ideário europeu da Modernidade, embora dividisse esse espaço com outros autores como Platão, Xenofonte e Aristóteles. Entretanto, ousamos dizer que os escritos de Plutarco se basearam em um conjunto de indícios documentais para fundamentar as suas exposições, os quais se constituíram em “modelos de *recepção*”, já no mundo antigo. Retomando Hodgkinson (2002b), a obra *Vida de Licurgo* foi tomada como parâmetro para os autores da Europa moderna, ao descrever como o mítico legislador Licurgo organizou Esparta e consolidou a sua *politeia*, sendo esta a principal referência de sua tradição ancestral.

Se adaptarmos a perspectiva de Lorna Hardwick (2003), veremos que Plutarco, tal como os intelectuais modernos e contemporâneos, se utilizou de uma postura dialética e intertextual<sup>6</sup> junto aos autores que o precederam – tais como Tirteu, Píndaro, Heródoto, Tucídides, Eurípides, Xenofonte, Platão, Aristóteles, Políbio, entre outros – para criar uma *recepção* específica de Esparta, de modo que esta correspondesse aos seus objetivos, enquanto um grego e cidadão do Império romano. Tais indícios manifestam que a *miragem espartana* se iniciou na Antiguidade. Longe de ser um ato

---

<sup>6</sup> Como destaca Dominique Maingueneau (2014, p. 288-289), a intertextualidade seria o conjunto de relações implícitas e explícitas que um texto, ou um grupo de textos, mantém com outros. Segundo o autor, a intertextualidade pode ser externa ou interna. No caso de Plutarco, identificamos que existe uma intertextualidade interna, por dialogar com escritos desse campo discursivo, e uma intertextualidade externa, ao interagir com textos de outros campos – como um dos seus discursos biográficos se utilizando de um discurso historiográfico.

passivo, a *recepção* dessa *miragem* acabou por somar e transformar percepções culturais distintas sobre Esparta e, ainda que essas imagens digam muito dos sujeitos que as criaram, também nos fornece indícios de como os espartanos de outrora se permitiram enxergar.

De fato, é comum o uso de Plutarco para construir imagens sobre Esparta na contemporaneidade, visto que este buscava ressaltar a grandiosidade dessa *pólis*, com o objetivo de estabelecer exemplos de conduta ética e cidadania. Como resultado, Plutarco enfatizou a proeminência do legislador mítico de Esparta, contudo, a sua abordagem nas *Vidas Paralelas*, incluindo a *Vida de Licurgo*, deve ser tratada conforme as características próprias dessa obra. Como o próprio nome sugere, o autor estabelecia pares de personagens históricos, um grego e outro romano, para narrar as suas ações em suas respectivas comunidades e, por fim, compará-las. No caso de Licurgo, Plutarco o comparou com Numa, considerado o segundo rei de Roma e o responsável por inúmeras medidas político-institucionais entre os romanos, antes do Período Republicano (Plut. *Num.* 7.1).<sup>7</sup> A escolha não se deu à revelia, posto que as ações de Licurgo e Numa teriam sido semelhantes, em suas cidades. Feitas as devidas apresentações, Plutarco tecia uma comparação entre as personagens e, nesse caso em particular, Numa foi considerado superior por tornar o seu povo menos propenso à guerra, enquanto Licurgo fez dos espartanos belicosos (Plut. *Comp. Lyc. Num.* 2.2-3).

Essa imagem de Esparta como belicosa, remontando ao seu legislador mítico, dialoga com Aristóteles (*Pol.* 2.1269b 25-35), ao demonstrar que em locais onde prevalece as atividades militares, as mulheres são desregradas. Anteriormente, Platão (*Leg.* 1.628e-629b, 630d) representou o seu personagem ateniense como um sujeito que via as leis de Esparta idealizadas para atender à guerra. Cada um dos autores citados teve motivações específicas para criar essas imagens dos espartanos. Nesse trecho das *Leis*, por exemplo, as personagens de Platão discutem sobre medidas que os governantes deveriam tomar diante da guerra, seja ela interna, seja ela externa. Já Aristóteles manifesta a sua insatisfação com a posição que as mulheres detinham em Esparta, pois estas eram treinadas fisicamente e não iam à guer-

---

<sup>7</sup> Toda a documentação clássica citada neste texto foi abreviada em conformidade ao *Oxford Classical Dictionary*.

ra, tornando essa atitude inútil. O filósofo macedônio também destaca que Licurgo não conseguiu controlar os anseios sexuais das espartanas, as quais eram luxuriosas e detentoras de muitos recursos materiais. Assim, enfatizamos que Aristóteles promoveu representações excessivamente críticas de Esparta, em função da resistência desta *pólis* à hegemonia da Macedônia na Hélade (Lessa; Assumpção, 2017, p. 5). A perspectiva do descomedimento das mulheres espartanas aparece em Eurípidés, na figura de Hermione, que convenceu Menelau a viajar à Ftia para assassinar Andrômaca, a concubina de seu marido Neoptólemo (Eur. *Andr.* vv. 39-42, 147-154).

Os exemplos citados versam sobre aspectos da *pólis* de Esparta que embora tomados pela lógica do descomedimento – no discurso de Eurípidés e Aristóteles – tiveram um tratamento distinto por outros autores do período Clássico. Dentre eles, Xenofonte (*Lac.* 1.3-4) enaltece os feitos de Licurgo, que ao estabelecer atividades atléticas para as mulheres de Esparta, garantiu que os seus corpos ficassem mais fortes e detivessem condições de suportar o parto e gerar filhos mais robustos.

O contexto histórico de cada um dos pensadores<sup>8</sup> em questão influenciou diretamente a maneira como criaram as suas *recepções* dos espartanos, as quais dialogavam com aquilo que conheciam de Esparta, ou de outros textos que acessaram durante as suas vidas. Logo, a *recepção* espartana na Antiguidade variou intensamente, contribuindo para que novas percepções se somassem às antigas e, dessa forma, a *miragem* se ampliasse de maneira ativa e intensa – levando-nos a sugerir que Esparta se constituiu em um mito. Em certa medida, Glaydson da Silva (2007, p. 34) nos ajuda a endossar esse posicionamento, para quem o mito seria um somatório de lembranças coletivas que podem organizar uma estrutura étnica e identitária ao

---

<sup>8</sup> Se adotarmos um viés cronológico dos autores clássicos citados, Eurípidés seria o primeiro, sendo sucedido por Platão e Xenofonte, enquanto Aristóteles viria por último. O tragediógrafo Eurípidés teria escrito essa peça em meados da década de 420 a.C., durante a Guerra do Peloponeso, portanto, a sua representação dos costumes espartanos como um desvio à boa-ordem, correspondia ao lugar social que ocupava em Atenas no período em que esta e Esparta lutavam à frente, respectivamente, das Confederações de Delos e do Peloponeso. Os socráticos, Platão e Xenofonte, viveram em um período de desgaste político, social e econômico da Hélade, levando-os a empregar as suas experiências de vida e as suas crenças pessoais como parâmetros para pensarem como uma cidade deveria agir para assegurar o seu equilíbrio e a felicidade de seus cidadãos. Já Aristóteles, como destacado, se insere no período de expansão macedônica na Hélade.

redor de um grupo de pessoas. O que não impede que uma narrativa mítica seja modificada para legitimar interesses e ações, em contextos de transformação. Lorna Hardwick (2016, p. 77) declara que as narrativas míticas da Antiguidade são como conduítes entre situações de crise e de transição, servindo tanto para explicar quanto para desafiar os autores e os leitores.

Dito isso, a relação intertextual entre os documentos literários da Antiguidade levou, gradativamente, à criação de um mito de Esparta, o qual mesclava elementos de suas práticas político-culturais com as suas releituras, representações e *recepções*. Como os mitos são maleáveis (Hardwick, 2016, p. 76), vemos que até hoje os espartanos são repensados para corresponderem aos mais variados objetivos, reiterando que a *recepção* está longe de ser um gesto de passividade. Conjeturando César Fornis (2019, p. 289), a maleabilidade do mito espartano torna a sua *recepção* possível em variadas mídias e em função de interesses diversos. Conjeturando César Fornis (2019, p. 289), a maleabilidade do mito espartano torna a sua recepção possível em variadas mídias e em função de interesses diversos, uma vez que Esparta se tornou uma marca (a *brand*), cujas características superaram o seu nome e a sua historicidade.

### **Contextualizando o mangá *Hokuto no Ken***

Após discutir o conceito de *recepção* e destacar a influência do discurso de Plutarco nesse processo, principalmente na Europa moderna, perceberemos como o mito de Esparta, ou a sua ilusão, continua exercendo força na contemporaneidade. No entanto, os valores e práticas atribuídos à Esparta clássica são moldados para atender aos interesses e às demandas dos autores, de acordo com o contexto histórico e o lugar em que se encontram. Nesse sentido, faremos algumas considerações sobre o que consiste o *mangá*, enquanto arte gráfica sequencial e, em seguida, analisaremos a sua recepção em *Hokuto no Ken*.

Ao interagirmos com Waldomiro Vergueiro (2017, p. 119-123), este adverte que devemos ter cuidado ao utilizarmos História em Quadrinhos (HQ) na pesquisa, afinal, alguns rigores são necessários para o seu tratamento como objeto científico. Dentre eles, está o reconhecimento de que nem todos os leitores/receptores da análise sabem da temática da HQ, por vezes levando ao uso de imagens da obra. Paulo Ramos (2016, p. 19-20) destaca que a própria designação de Histórias em Quadrinhos precisa ser

devidamente abordada, pois esta é generalista e empregada para corresponder a uma narrativa gráfica desenvolvida por meio de pequenos quadros. Logo, a HQ seria um hipergênero que abarca todas as demais designações de narrativas gráficas sequenciais em quadros. Considerando que o nosso objeto de análise reside em um *mangá*, ambas as colocações se mostram pertinentes, afinal, o que seria essa mídia?

Adam Kern (2017, p. 107-109) esclarece que o *mangá* é uma mídia híbrida que se utiliza de traços originais da cultura japonesa, mas sem negar as influências que o Japão recebeu do Ocidente, a partir do século XIX. Djota Carvalho (2006, p. 53-55) manifesta que os *mangás* detêm características originais que conservam a sua identidade nacional e, portanto, o seu próprio nome, de modo que se crie uma distinção com as HQs ocidentais. Carvalho (2006, p. 56) cita o respeito aos mais velhos e a valorização do esforço pessoal para se obter alguma coisa como elementos que se fazem presentes em quase todos os *mangás* e podem ser utilizados por pais e professores em suas práticas pedagógicas. Embora as raízes culturais do *mangá* remonte ao início do século XII, com os *Chôjû Giga* (pergaminhos de animais) do abade Toba (SCHODT, 1996, p. 22), a sua preponderância no cenário japonês se deu após a Segunda Guerra Mundial.

Bryan Hartzheim (2015, p. 3) reitera que os *mangás* são destinados a públicos distintos de acordo com o seu gênero e faixa etária, sendo o *shonen* o mais comum e de maior consumo. O *mangá shonen* visa os jovens meninos na faixa etária de 4 a 18 anos, tendo como temáticas recorrentes a ação, a aventura, os esportes, a ficção científica, etc. Hartzheim (2015, p. 8) pontua que no pós-Segunda Guerra, as revistas *shonen* foram as responsáveis por tornarem os jovens leitores japoneses em consumidores, dotados de um interesse literário próprio. Isso foi possível graças ao aumento do poder aquisitivo das famílias japonesas, na década de 1950. Vale destacar que o *mangá Hokuto no Ken* se enquadra na categoria *shonen*, evidenciando os esforços da personagem Kenshiro para sobreviver em um mundo pós-apocalíptico, ao mesmo tempo que combate cenários de injustiça em uma terra arrasada e sem lei.

Ainda assim, a emergência de *mangás* que valorizavam o físico das personagens, além dos seus esforços para superarem dificuldades pessoais e de grupo, em busca de algum tipo de objetivo, se deu somente na década de 1980. Anteriormente, na década de 1950, o enfoque residia nos *mangás* de ficção científica atrelados a robôs. Segundo Frederik Schodt (1988, p. 75-77), o uso de robôs de alta tecnologia dotados de potencialidade suficiente para

salvar o mundo inteiro de grandes calamidades, foi uma resposta do Japão à condição de submissão ao Ocidente, com o fim da Segunda Guerra Mundial. Daí, se os japoneses eram considerados fisicamente menores e fracos, no aspecto intelectual e tecnológico eles superavam a todos os demais povos.

Supawan Supaneedis (2020, p. 5-6) defende que o principal artifício dos *mangás*, enquanto mídia, era se utilizar dos valores ocidentais importados/impostos pelo/ao Japão no pós-guerra para enfatizar as potencialidades da cultura japonesa. Embora Supaneedis considere esta uma postura pós-colonial, nós a identificamos como uma forma específica de *recepção*, cujo objetivo era demonstrar ao Ocidente que o Japão, submetido às determinações estrangeiras, detinha uma identidade e uma cultura singulares, dignas de admiração e valorização. Supaneedis afirma que os japoneses imitaram a arte ocidental como um meio de controlar o significado e o valor do poder colonial do Japão com o Ocidente. Assim, verifica-se a formação de uma nova identidade de resistência, a qual neutraliza a imagem de perdedor dos japoneses (Supaneedis, 2020, p. 6).

Com o desgaste da supremacia ocidental sobre o Japão, devido ao enfraquecimento da Guerra Fria na década de 1980, os japoneses passaram a se apropriar do físico, da aparência e das narrativas do Ocidente para criarem um novo paradigma de personagem, a saber, aqueles dotados de um físico avantajado ou com poderes oriundos de seus corpos e adquiridos por meio de treinamento (Hartzheim, 2015, p. 17). É nesse momento que vemos emergir *mangás* como *Dragon Ball*, *Saint Seiya*, *Jojo's Bizarre Adventure*, *Berserk* e *Hokuto no Ken*.

Como havíamos comentado, *Hokuto no Ken* se passa em um mundo pós-apocalíptico, oriundo de uma guerra nuclear que levou à humanidade a uma situação de caos generalizado pela supremacia da “lei do mais forte”, como critério de sobrevivência. Ainda que poucos humanos tenham sobrevivido, a trama se desenvolve ao redor de Kenshiro, o herdeiro e sucessor do Hokuto Shinken, considerada a arte marcial mais mortal que já existiu. Nos chama a atenção a influência do contexto histórico sobre o desenvolvimento de *Hokuto no Ken*, posto que o seu roteirista Buronson, se baseou no filme *Mad Max* para compor o cenário da trama – como verificado na Imagem 1. De fato, a expressividade deste *mangá* só foi possível devido à arte de Tetsuo Hara, que se baseou no físico de atores como Bruce Lee, Yusaku Matsuda e Sylvester Stallone para desenvolver a aparência de



Kenshiro (Hara, 2021). Outro dado relevante foi o período em que *Hokuto no Ken* foi publicado, ou seja, de 1983 a 1988, momento no qual a aliança política entre os EUA e o Reino Unido, na figura de Ronald Reagan e Margaret Thatcher, lançava incertezas sobre um novo combate armado de proporções mundiais, cujo resultado poderia ser uma guerra nuclear.

**Imagem 1** – A semelhança entre Kenshiro e “Mad” Max  
(Supaneedis, 2020, p. 54)



Portanto, a referência à *Mad Max*, filme australiano de 1979, que tinha Mel Gibson como “Mad” Max Rockatansky em uma Austrália pós-apocalíptica, serve como um exemplo de *recepção* da cultura ocidental pelos criadores de *Hokuto no Ken* e como denúncia ao poder estadunidense e britânico, haja vista que este poderia desencadear um colapso nuclear de proporções globais. Tanto a roupa de Kenshiro quanto o cenário inóspito e árido do *mangá* remontam à série de filmes da franquia *Mad Max*, dirigida por George Miller (Imagem1). Esse processo dialético inerente à *recepção* permitiu que a aparência de Kenshiro fosse identificada com *Mad Max*, como também a sua maneira de lutar com Bruce Lee e suas poses de combate em *Enter the Dragon* (1973).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> *Enter the Dragon* (“Operação Dragão”) foi uma coprodução entre os EUA e Hong Kong, sendo responsável por garantir uma fama internacional (póstuma) a Bruce

De todo modo, o comportamento e as feições de Kenshiro, somadas à nacionalidade de *Hokuto no Ken* e ao contexto histórico de sua publicação, reiteram que a *recepção* promovida por Buronson e Tetsuo Hara reinterpretou a identidade e a preponderância japonesa, diante de seu público-alvo – os jovens do Japão. Ainda que não saibamos efetivamente onde *Hokuto no Ken* se passa, as características pessoais de Kenshiro, a sua lealdade com os amigos e o seu esforço por assegurar a paz em um mundo pós-apocalíptico seriam um exemplo para o público *shonen* no decorrer da década de 1980. Mas, qual seria a relação de *Hokuto no Ken* e Esparta? Ou melhor, como o *mangá* em questão promoveu uma *recepção* das práticas culturais espartanas?

Em suma, reiteramos a hipótese de que Buronson e Tetsuo Hara tomaram conhecimento da *miragem espartana*, oriunda de Plutarco e veiculada pelos autores europeus no decorrer dos séculos, com a supremacia ocidental no Japão, após a Segunda Guerra Mundial. Assim, estes criaram uma *recepção* de Esparta para edificar um local onde a brutalidade de suas práticas pedagógicas gerava guerreiros desumanos, justificando a existência de um protagonista dotado de força suficiente para restabelecer a ordem em meio ao caos, tal como os japoneses se enxergavam nesse período.

### **A recepção de Esparta em *Hokuto no Ken***

*Hokuto no Ken* é um *mangá* com proporções consideráveis, haja vista que foi publicado por quase seis anos, com periodicidade semanal.<sup>10</sup> O arco que analisaremos é o do “país dos demônios”, no qual a personagem principal (Kenshiro) descobre as suas origens. No início do capítulo 161, intitulado “Uma besta perigosa!”<sup>11</sup>, vemos a personagem Falco e a sua companheira, Myu, observando o único mar que sobreviveu à guerra nuclear que devastou o planeta, e que serve de cenário para toda a narrativa de *Hokuto no Ken*. Falco declara que, em retribuição a Kenshiro, atravessará o “Único mar da morte que sobrou no mundo” (Buronson; Hara, 2022, p. 5), para

---

Lee. Daí este filme ser inserido na perspectiva de parte dos exemplos ocidentais tomados por Buronson e Hara.

<sup>10</sup> No Brasil, *Hokuto no Ken* foi publicado pela Editora JBC, de 2020 a março de 2023.

<sup>11</sup> Falco é o mestre do estilo Gento ko Ken e se tornou aliado de Kenshiro com o término do arco anterior – do “Imperador Celestial”.

ajudar o protagonista a salvar a jovem Lin<sup>12</sup> que fora levada pelo vilão Jask para o “país dos demônios”.

Myu questiona Falco sobre o que existe para além do mar da morte, e este afirma: “Um país de demônios que amam a carnificina”, e completa “Uma terra regida pelas armas!” (Buronson; Hara, 2022, p. 6). Essa afirmação se torna relevante ao nosso propósito, em função do que vemos em seguida na Imagem 2:

**Imagem 2** – Silhueta dos “demônios” treinados para as armas  
(Buronson; Hara, 2022, p. 7)



Ao afirmar que os jovens do “país dos demônios”, a partir dos 15 anos, são submetidos a lutas de vida ou morte para serem reconhecidos como adultos, identificamos um traço da representação de Plutarco acerca da *paideia* de Esparta. Na *Vida de Licurgo* (16.4, 6), o autor beócio destaca que os jovens espartanos que sobreviveram à inspeção de seus corpos ao nascerem, eram separados de suas famílias aos 7 anos para serem treinados pela *pólis*. E reforça que estes jovens aprendiam a ler e a escrever o suficiente, afinal, o seu treinamento se destinava a fazê-los obedecer adequadamente aos comandos recebidos, a resistirem às adversidades e a conquistarem em batalha. Embora haja uma diferença de idade entre os espartanos que iniciavam o seu treinamento de guerra e aqueles citados por Falco, a rigi-

<sup>12</sup> Lin é uma personagem que acompanha Kenshiro desde o primeiro arco do mangá, se desenvolvendo da condição de criança muda e indefesa para líder de um exército revolucionário que pretende libertar o mundo da violência e da injustiça, em nome de Hokuto, que aqui se refere ao próprio Kenshiro. No arco do “Imperador Celestial”, é descoberto que Lin detém o sangue real da linhagem Celestial e, por isso, ela é sequestrada e conduzida por Jask para o “país dos demônios”.

dez do preparo físico e a possibilidade de os jovens morrerem aproxima a Esparta de Plutarco do “país dos demônios” de *Hokuto no Ken*.

Segundo Plutarco (*Lyc.* 16.6), aos 12 anos os jovens espartanos eram privados de todos os tipos de amenidades, a sua carga de treinamento aumentava e eram acostumados a permanecer descalços a maior parte do tempo, dispensando os cuidados com a aparência. Aqui Plutarco se utiliza de Xenofonte (*Lac.* 2.3-5) como o seu intertexto, embora para este último a formação pedagógica de Esparta estava interessada em formar os melhores cidadãos da Hélade.<sup>13</sup> Por sua vez, no autor beócio vemos a ênfase dada ao preparo físico em prol do combate e da seleção do mais forte, demarcando a *recepção* que realizou de Xenofonte e nos levando a dialogar com *Hokuto no Ken*. Esse ponto converge com o furto de alimentos pelos jovens espartanos, visando complementar a quantidade de alimentos que recebiam.

Xenofonte (*Lac.* 2.6-8) esclarece que o furto não é algo benéfico e justifica que este costume foi instituído para que o jovem interessado em conseguir mais comida, passasse o dia criando artificios e meios de conseguí-la sem ser pego. Caso este sujeito fosse visto, ele seria castigado por ter agido de maneira ineficiente, posto que estavam sendo preparados para a guerra. Xenofonte (*Lac.* 2.9) cita o ritual de Orthia, no qual os jovens deveriam pegar queijos no altar da deusa, sendo este protegido por outros portando chicotes (Assumpção, 2012, p. 54-57). Logo, o autor demonstra que um pequeno momento de sofrimento (por serem açoitados) poderia assegurar fama e felicidade duradouras. Já Plutarco (*Lyc.* 17.3-4) argumenta que os jovens capturados em suas tentativas de furtar alimento eram severamente açoitados e deveriam passar fome. Outro ponto distinto entre os autores é que o beócio destaca que, no ritual de Orthia, os jovens poderiam ser açoitados até a morte (Plut. *Lyc.* 18.1).

A *recepção* que Plutarco cria de Xenofonte incrementa o mito de Esparta e a *miragem* de que esta cidade produzia seres brutais e propensos à guerra. Se compararmos os trechos citados de Xenofonte e Plutarco, verificaremos que os jovens espartanos deste último estavam mais propensos a morrerem pela crueldade e os castigos inerentes à sua formação, aproximando esta

---

<sup>13</sup> O autor (2021) sugere que Xenofonte estivesse defendendo que Esparta formava os melhores cidadãos porque estes eram semelhantes a Sócrates.

representação de Esparta dos dizeres da Imagem 2, sobre a sobrevivência de apenas 1% dos jovens do “país dos demônios”.

Novamente, temos um trecho que fomenta a ideia de uma *recepção* de Plutarco em *Hokuto no Ken*, o qual se refere ao isolamento do “país dos demônios”, como vemos na afirmação de Falco, na Imagem 3.

**Imagem 3** – O isolamento geográfico e a proibição de estrangeiros  
(Buronson; Hara, 2022, p. 7)



Plutarco (*Lyc.* 27.3-4) declara que Licurgo não permitiu que os cidadãos de Esparta permanecessem muito tempo em terras estrangeiras e nem que pessoas de fora continuassem no território espartano sem um motivo útil. Tais atitudes impediam que a população de Esparta imitasse os costumes de povos sem treinamento e sob outras formas de governo, afinal, as ideias e os valores vindos de outros lugares poderiam acabar com a ordem política espartana. Licurgo, nas palavras de Plutarco (*Lyc.* 27.4), acreditava que “[...] era melhor proteger a cidade para que não fosse vítima de orpos molestos e infecciosos vindos de fora”.<sup>14</sup> Plutarco desenvolve uma

<sup>14</sup> Διὸ μᾶλλον ᾤετο χρεῖναι φυλάττειν τὴν πόλιν ὅπως ἡθῶν οὐκ ἀναπλησθήσεται πονηρῶν ἢ σωμάτων νοσερῶν ἔξωθεν ἐπεισιόντων.

interpretação e cria uma representação do isolamento de Esparta, a partir de Tucídides (2.39.1), que, por meio de Péricles, afirma que os espartanos mantêm a sua cidade isolada, com medo de que os inimigos possam lhes tomar vantagens, fazendo com que agissem secretamente e por meio da enganação. A afirmação de Falco, na Imagem 3, nos permite aproximar *Hokuto no Ken* da *miragem espartana* que se desenvolveu ainda na Antiguidade, posto que o “país dos demônios” foi caracterizado como brutal e isolado daquilo que sobrou do mundo e, em certa medida, se assemelha à forma como a cultura espartana é apresentada em materiais didáticos do Ensino Básico brasileiro até hoje (Assumpção; Campos, 2020, p. 80-81).

Seguindo essa perspectiva do isolamento e da formação de guerreiros exemplares no “país dos demônios”, quando Kenshiro toma o navio do capitão Akashachi para que este o conduza ao local para onde Falco partiu, o capitão afirma que o protagonista está “[...] indo pro inferno!” (Buronson; Hara, 2022, p. 26). Tal assertiva se deu pelas experiências do comandante ao tentar invadir o “país dos demônios” em busca de novas terras, declarando a Kenshiro que “Tempos atrás eu invadi aquele país com mais cem soldados [...]. Mas foi uma carnificina sem igual. Fomos derrotados por um único inimigo!” (Buronson; Hara, 2022, p. 35). Na Imagem 4, vemos quem causou a derrota de Akashachi e os seus homens, isto é, um jovem em treinamento com aproximadamente 15 anos. Portanto, o isolamento geográfico do “país dos demônios” permitiu que o seu governo desenvolvesse os seus valores e a sua tradição sem a interferência de culturas externas. Estas até poderiam tentar uma aproximação, mas, como eram consideradas uma ameaça, era comum que os estrangeiros fossem mortos. A lógica do jovem assassinando invasores como parte de seu treinamento nos remete à *krypteia* espartana, citada por Plutarco.

**Imagem 4** – O jovem que atacou Akashachi e os seus homens  
(Buronson; Hara, 2022, p. 36)



O autor beócio aponta que, de tempos em tempos, os magistrados enviavam jovens guerreiros para o campo, equipados somente com uma adaga e alguns suprimentos. Estes permaneciam escondidos durante o dia, mas, quando a noite caía, desciam para as estradas e matavam quantos hilotas pudessem capturar (Plut. *Lyc.* 28.1-2). Plutarco afirma que Platão (*Leg.* 633b-c) e Aristóteles<sup>15</sup> trataram da *krypteia*, demonstrando que o beócio desenvolveu uma *recepção* dos autores do Período Clássico, para enaltecer e/ou criticar as medidas espartanas atribuídas a Licurgo. Em Platão, o espartano Megilo não menciona o assassinato de hilotas, mas destaca que esse era um treinamento de resistência realizado sem o auxílio de ajudantes, devendo percorrer todo o campo de noite e de dia. Considerando que os hilotas eram servos da *pólis* designados aos cidadãos e com os quais criavam vínculos pessoais, é possível que os ajudantes citados por Megilo fossem desse segmento social.

<sup>15</sup> Fragmento retirado de um excerto de Heráclides Lembos (Cooley, 2017, D43).

Nesse contexto, podemos esclarecer que os hilotas não formavam um grupo homogêneo de pessoas, e que embora detivessem uma condição semelhante ao escravizado, aqueles que viviam na residência dos espartanos criavam laços de proximidade com o seu senhor e a sua família (Assumpção, 2013, p. 102-105). Possivelmente, como havíamos demarcado em outra ocasião (Assumpção, 2013, p. 103-104), os hilotas que eram alvo da *krypteia* de Plutarco viviam em propriedades agrícolas de Esparta e, pela distância física com os seus senhores e o centro de poder político da *pólis*, estariam mais propensos a se rebelarem. Logo, a *krypteia* seria um instrumento de controle de dissensões internas em toda a região da Lacedemônia,<sup>16</sup> a qual esteve sob o controle de Esparta até 371 a.C., quando os espartanos foram derrotados pelos tebanos em Leuctra.

Tomando Platão como referencial, a *krypteia* foi um instrumento *poliade* interessado em garantir que nenhuma revolta, ou invasão, ocorresse nas regiões fronteiriças ou em áreas de campo, das quais Esparta retirava a sua produção agrícola. Embora a ideia de que os hilotas fossem uma constante ameaça aos cidadãos de Esparta tenha se desenvolvido na historiografia, com base em Tucídides (1.101; 3.54.4-5), o mais provável era de que esses escravos *poliades* desenvolviam laços de lealdade com os espartanos, chegando a receber “privilégios” por bons serviços e reforçando a lógica de poder entre os segmentos sociais que integravam esta *pólis* (Kennell, 1995, p. 86; Birgalias, 2002, p. 256-258).

Como *Hokuto no Ken* elaborou uma *recepção* dos escritos de Plutarco sobre Esparta, o empenho era criar um cenário que se adequasse à lógica de um ambiente desumano e hostil. Nesse caso, o jovem que vemos na Imagem 4 e que dizimou o exército do capitão Akashachi, deveria garantir que o “país dos demônios” não fosse invadido. A caracterização de Akashachi é a de um líder pirata que sobrevive por meio da pilhagem, em um mundo sem lei e de poucos recursos. Daí que a figura do jovem guerreiro se aproximaria dos espartanos em processo de formação que não somente eram treinados para se tornarem os melhores guerreiros da Hélade, como também matavam inimigos em potencial para colocar em prática as suas técnicas de combate.

---

<sup>16</sup> Destaca-se que a Lacedemônia englobava a Lakoniké – área que se estendia do sul da Arcádia, passando pelo vale do Eurotas, entre os montes Parnon e Taigeto, até os cabos Malea e Tenaro – e a Messênia, conquistada com a Segunda Guerra Messênia e que se iniciava no sul de Elis até o cabo Akritas, englobando a cidadela do monte Itome (Assumpção, 2013, p. 102).



Conjecturando Platão, Aristóteles e Plutarco, se a *krypteia* era um treinamento físico realizado em Esparta, cuja brutalidade impedia que a desordem chegasse à *pólis*, então, a matança promovida pelo jovem da Imagem 4 foi mais uma *recepção* desta prática espartana em *Hokuto no Ken*.

Existem muitos outros exemplos que validam a *recepção* de Esparta em *Hokuto no Ken*, porém, em função das limitações deste artigo, iremos discutir apenas mais uma. No início do capítulo 165, intitulado “Aqueles que devoram a morte!”, Lin é acordada ao pressentir a morte de Falco, em seguida um pária – possivelmente, a representação de um hilota – entra no local onde a personagem se encontra trancada e pede que ela limpe o rosto com um pano e penteie o cabelo. Em seguida, Lin e o pária se encontram diante de uma arena de batalha onde dois guerreiros se enfrentam, diante de uma multidão. O pária esclarece que estes lutadores são demônios e, por isso, tinham um nome. Estes estavam sob a liderança do general de distrito Kaizer, o qual informa que Lin será entregue ao vencedor da batalha (Buronson; Hara, 2022, p. 94-101), como vemos na Imagem 5.

**Imagem 5** – Lin seria um prêmio em disputa  
(Buronson; Hara, 2022, p. 101)



O trecho descrito em conformidade à Imagem 5 nos remete a Plutarco (*Lyc.* 15.3) ao descrever que as mulheres em Esparta eram levadas à força para contraírem matrimônio. Esse é o complemento do relato de Plutarco acerca da procriação (*Lyc.* 14.2-3), o qual se baseou em Xenofonte (*Lac.* 1.3-6), ao esclarecer que as medidas de Licurgo para com o corpo das mulheres visavam à geração de filhos robustos e saudáveis. Ainda que o enfoque de Plutarco fosse delinear Esparta como uma *pólis* exemplar, em função das ações de seu mítico legislador, as suas colocações devem ser tomadas em conjunto aos objetivos das *Vidas Paralelas*. Nesse contexto, as práticas espartanas eram paradigmas de uma cidade empenhada com a formação para a guerra, algo que se mostra semelhante ao “país dos demônios” de *Hokuto no Ken*.

A preocupação em formar guerreiros exemplares e com uma compleição física adequada se baseia na expectativa de que estes tenham condições de sobreviver aos testes inerentes à sua formação pedagógica. Considerando que são poucas as mulheres que aparecem no “país dos demônios”, é possível que pela aparência de Lin esta tenha sido reconhecida como alguém de uma boa extirpe e, portanto, capaz de gerar um futuro “demônio”.

## Conclusão

Diante do exposto, notamos que Esparta se tornou um paradigma global, considerando as influências colonialistas do Ocidente. Contudo, o que conhecemos dos costumes espartanos se insere na perspectiva de uma *míragem*, cuja adaptação e difusão erigiram um mito de cunho identitário acerca dessa *pólis*, no decorrer dos séculos. Por exemplo, as representações de Esparta na contemporaneidade ora elogiam seu compromisso com a tradição ancestral, ora a destacam como um exemplo de comunidade militarizada e brutal. Ainda que esses exemplos tenham servido a diversas finalidades – tal como a batalha das Termópilas em *Os 300 de Esparta*, de Frank Miller, e o elogio aos *marines* norte-americanos (Assumpção, 2020, p. 56-57) – em *Hokuto no Ken*, a sua *recepção* endossa a criação de uma narrativa sobre um território, cuja única importância era matar ou morrer. Tal caracterização merece destaque, visto que o mundo em *Hokuto no Ken* vive a barbárie, inerente ao colapso da ideia de civilização (ocidental).

Dessa maneira, Buronson e Tetsuo Hara tomaram as práticas culturais de Esparta em conformidade aos escritos de Plutarco, os quais foram desenvolvidos por meio de uma intertextualidade específica, cujos objetivos

já edificaram uma *recepção* da *pólis* espartana como estritamente guerreira. Logo, o mito de Esparta serviu aos interesses de *Hokuto no Ken*, embora essa correlação não seja naturalmente perceptível para a maioria dos leitores da obra de Buronson e Hara. Com isso, a *recepção* dos escritos de Plutarco no Japão da década de 1980 legitimou a ideia de que os espartanos eram guerreiros brutais, cujo isolacionismo visava à conservação de sua tradição ancestral e da manutenção de sua estrutura de poder. O que não significa que Buronson e Hara enxergassem a cultura espartana desta forma, e sim que o seu ímpeto criativo mobilizou a *miragem espartana* para atender às demandas editoriais de seu tempo, cujo resultado foi lucrativo e, até hoje, rende inúmeros fãs ao redor do mundo. No que tange à Esparta, o estudo da sua *recepção* é um campo academicamente relevante, afinal, todos os dias novas mídias e formas de entretenimento mobilizam o paradigmático comportamento espartano como sinônimo de dedicação, esforço e competência – muito embora saibamos que este integre um mito que tem sido recorrentemente revisitado e aprimorado.

### Documentação escrita

ARISTOTLE. *Politics*. Translated by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1944.

BURONSON; HARA, Tetsuo. *Hokuto no Ken*. v. 13. São Paulo: Editora JBC, 2022.

COOLEY, M. G. L. (Ed.). *Sparta*. LACTOR 21. London: The London Association of Classical Teachers, 2017.

EURIPIDES. *Electra, Orestes, Iphigeneia in Taurica, Andromache, Cyclops*. Translated by A. Way. London: William Heinemann Ltd., 1929.

PLATO. *Laws*. Books 1-6. Translated by R.G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

PLUTARCH. *Lives*. v. 1. Translated by B. Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

THUCYDIDES. *History of the Peloponnesian War*. Books 1-2. Translated by C. F. Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1929.

\_\_\_\_\_. *History of the Peloponnesian War*. Books 3-4. Translated by C. F. Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1930.

XENOPHON. *Scripta Minora*. Translated by E.C. Marchant. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

## Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da História*. São Paulo: Intermeios, 2019.

ASSUMPÇÃO, Luis Filipe Bantim de. O cotidiano dos cidadãos lacedemônios: os *habitus* alimentares na Esparta clássica. In: BAKOS, Margaret Marchiori; SILVEIRA, Eliana Ávila (orgs.). *Vida, cotidiano e morte: estudos sobre o Oriente Antigo e a Idade Média*. Porto Alegre: Letra & Vida, 2012. p. 52-58.

\_\_\_\_\_. As relações de poder na pólis de Esparta através dos escritos do período clássico. In: CAMPOS, Carlos Eduardo; BIRRO, Renan (orgs.). *Relações de poder: da Antiguidade ao Medievo*. Vitória/ES: DLL/UFES, 2013. p. 83-112.

\_\_\_\_\_. A HQ “Os 300 de Esparta” e o Ensino de História – Considerações, ideias e alternativas. In: BUENO, André; CAMPOS, Carlos Eduardo; BORGES, Airan (orgs.). *Ensino de História Antiga*. Rio de Janeiro: Sobre Ontens/UFMS, 2020. p. 50-61.

\_\_\_\_\_.; CAMPOS, Carlos Eduardo. O livro didático e o ensino de História Antiga – desafios no presente e problemas do passado. *Perspectivas e Diálogos – Revista de História Social e Práticas de Ensino*, v.2, n.6, p. 66-87, jul./dez, 2020.

\_\_\_\_\_. Os elementos socráticos da *Constituição dos Lacedemônios* de Xenofonte. *Calíope – Presença Clássica*, n. 41, v. 1, p. 46-85, 2021.

BIRGALLIAS, Nikos. *Helotage and Spartan Social Organization*. In: POWELL, Anton; HODKINSON, Stephen (eds.). *Sparta: Beyond the Mirage*. Swansea: The Classical Press of Wales/Duckworth, 2002. p. 249-266.

CARVALHO, DJota. *A educação está no gibi*. São Paulo: Papirus Editora, 2006.

FORNIS, César. *El mito de Esparta: Un itinerario por la cultura occidental*. Madrid: Alianza editorial, 2019.

HARA, Tetsuo. Tetsuo Hara On ‘Fist Of The North Star’ And His Enduring Love Of Manga. [Entrevista concedida a] Ollie Barder. *Forbes*, Jun. 17, 2021. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/olliebarder/2021/06/17/tetsuo-hara-on-fist-of-the-north-star-and-his-enduring-love-of-manga/?sh=8d6b89f5debd>. Acesso em: 23 jun. 2023.

HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Cambridge: Oxford University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. Translating Myths, Translating Fictions. In: McCONNELL, Justine;

- HALL, Edith (eds.). *Ancient Greek Myth in World Fiction since 1989*. London: Bloomsbury, 2016. p. 75-90.
- HARTZHEIM, Bryan Hikari. Training Grounds: Postwar Manga Magazines and Shueisha's Weekly Shonen Jump. *Reitaku Review*, 21, p. 3-22, 2015.
- HODKINSON, Stephen. Introduction. In: POWELL, Anton; HODKINSON, Stephen (eds.). *Sparta: Beyond the Mirage*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2002a. p. vii-xx.
- \_\_\_\_\_. Five words that shook the world: Plutarch, Lykourgos 16 and appropriations of Spartan communal property ownership in Eighteenth-century France. In: BIRGALIAS, Nikos; BURASELIS, Kostas; CARTLEDGE, Paul (eds.). *The contribution of ancient Sparta to political thought and practice*. Pyrgos: International Institute of Ancient Hellenic History, 2002. p. 417-432.
- KENNEL, Nigel M. *The Gymnasium of Virtue: Education and Culture in Ancient Sparta*. Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press, 1995.
- KERN, Adam L. East Asian Comix: Intermingling Japanese Manga and Euro-American Comics. In: BRAMLETT, Frank; COOK, Roy T.; MESKIN, Aaron (eds.). *The Routledge Companion to Comics*. Oxford: Routledge, 2017. p. 106-115.
- LESSA, Fábio de Souza; ASSUMPÇÃO, Luis Filipe Bantim de. Discurso e representação sobre as espartanas no período clássico. *Synthesis*, v. 24 n. 2, p. 1-10, 2017.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Intertextualidade*. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coord. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2014. p. 288-289.
- MALERBA, Jurandir. *Notas à margem: teoria e crítica historiográfica*. Serra: Editora Milfontes, 2018.
- MARTINDALE, Charles. Reception. In: KALLENDFORF, Craig W. (ed.). *A Companion to the Classical Tradition*. Oxford: Blackwell, 2007. p. 297-311.
- \_\_\_\_\_. *Reception – a new humanism?: Receptivity, pedagogy, the transhistorical*. *Classical Receptions Journal*, v. 5, n. 2, p. 169-183, 2013.
- RAMOS, Paulo. *A leitura de quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2016.
- SCHODT, Frederik L. *Inside the Robot Kingdom: Japan, Mechatronics, and the Coming Robotopia*. Tokyo; New York: Kodansha International Ltd., 1988.
- \_\_\_\_\_. *Dreamland Japan: writings on modern manga*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1996.

SILVA, Glaydson José da. *História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

SUPANEEDIS, Supawan. *Muscular Manga of the 1980's: The Creative Process Influenced by Western Art and Cultures. Theses (Master's degree in Art Theory) – Silpakorn University, Painting Sculpture and Graphic Arts, Bangkok, Thailand, 2020.*

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008.

VARGAS, Anderson Zalewski. Charles Martindale: a recepção da Antiguidades e os estudos clássicos. In: SILVA, Glaydson José da; CARVALHO, Alexandre Galvão (orgs.). *Como se escreve a História da Antiguidade: olhares sobre o antigo*. São Paulo: Editora UNIFESP, 2021 (versão epub).

VERGUEIRO, Waldomiro. Aspectos a considerar na redação de textos acadêmicos sobre histórias em quadrinhos. In: \_\_\_\_\_. *Pesquisa Acadêmica em Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2017. p. 113-159.

# AS CARTAS DE PLÍNIO, O JOVEM: RECEPÇÃO E USOS DO PASSADO<sup>1</sup>

Renata Cerqueira Barbosa<sup>2</sup>

**Resumo:** *Os estudos de recepção e usos do passado têm sido utilizados como novas ferramentas de análise nos Estudos Clássicos desenvolvidos no Brasil nas últimas décadas. Neste sentido, o presente artigo tem por objetivo trazer algumas informações a respeito da utilização das cartas de Plínio, o Jovem, a Tácito, no contexto da erupção do Monte Vesúvio em 79 E.C., bem como sua recepção e usos nos estudos posteriores ao acontecimento mencionado.*

**Palavras-chave:** *Recepção; Usos do passado; Plínio, o Jovem; Epístolas plinianas; Erupção do Vesúvio.*

## THE LETTERS OF PLINY THE YOUNGER: RECEPTION AND USES OF THE PAST

**Abstract:** *Reception studies and uses of the past have been used as new analytical tools in Classical Studies developed in Brazil in recent decades. With this in mind, the aim of this article is to provide some information about the use of Pliny the Younger's letters to Tacitus in the context of the eruption of Mount Vesuvius in 79 C.E., as well as their reception and uses in studies following the event mentioned.*

**Keywords:** *Reception; Uses of the Past; Pliny the Younger; Plinian Epistles; Eruption of Vesuvius.*

Nas últimas décadas, novas pesquisas têm demonstrado o quanto as recepções de textos clássicos e seus usos, ideias, mitos e cultura visual e física estão no centro de inúmeros debates. Esses debates não apenas investi-

---

<sup>1</sup> Recebido em 11 de novembro de 2023 e aprovado em 20 de janeiro de 2024.

<sup>2</sup> Pesquisadora de Pós-doutorado da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Assis), sob supervisão da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Lúcia Dorini de Oliveira Carvalho Rossi. O título da pesquisa é "As mulheres nas cartas de Plínio, o Jovem". O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (Processo n.º 101666/2022-5). ORCID: [Orcid.org/0000-0003-2741-1195](https://orcid.org/0000-0003-2741-1195). E-mail: [renata7barbosa@hotmail.com](mailto:renata7barbosa@hotmail.com).

gam as características históricas e o impacto subsequente do mundo antigo, como também abrangem áreas relacionadas ao longo dos períodos intermediários – na educação, na prática artística e nos sentidos públicos e privados da identidade cultural. Assim como Lorna Hardwick e Christopher Stray (2008), por “recepções” queremos dizer as maneiras pelas quais o material foi transmitido, traduzido, extraído, interpretado, reescrito, reimaginado e representado. São atividades complexas em que cada “evento” de recepção também faz parte de processos mais amplos. Interações com uma sucessão de contextos, tanto de orientação clássica quanto não clássica, combinam-se para produzir um mapa que às vezes é inesperadamente acidentado com seus altos e baixos, emergências e supressões e, às vezes, metamorfoses.

Partindo deste quadro epistemológico, será realizada uma abordagem sobre a recepção e os usos das cartas de Plínio, o Jovem, em contextos posteriores, buscando identificar as formas interpretativas utilizadas nesses novos contextos. Neste trabalho serão analisadas as cartas 16 e 20 do livro VI. Tais cartas foram dirigidas a Tácito por ocasião da erupção do “monte” Vesúvio e a morte de Plínio, o Velho.

*Caius Plinius Caecilius Secundus* nasceu por volta de 62 E.C., em *Novum Comum, municipium* da Transpadana. Originário de uma família de proprietários de terras, tinha como nome original *Gaecilius Secundus*, e aderiu ao nome de *Caius Plinius Caecilius Secundus* ao ser adotado pelo seu tio Plínio, o Velho (Citroni *et al.*, 2006, p. 897). No conjunto, sua obra é composta por 368 cartas distribuídas em dez livros. Os nove primeiros foram publicados entre 103 e 109, os quais incluem cartas de caráter privado, escritas para amigos e pessoas próximas. O livro X é constituído de cartas direcionadas ao imperador Trajano, as quais foram enviadas durante o período em que foi governador da província do Ponto-Bitínia (Mennitti, 2015, p. 24). É também autor do *Panegírico de Trajano*, discurso pronunciado por ocasião da posse do consulado (Barbosa, 2020).

As cartas de Plínio, de origem privada,

*[...] sem abandonar as informações sobre a política imperial, estendiam-se a uma esfera de problemas mais amplos. Por meio da correspondência podemos entrever a prática social durante os anos de 96-109 E.C., a maneira de viver dos romanos, a vida cotidiana dos senadores tanto na Urbs quanto em suas casas de campo* (Venturini, 2017, p. 553).



Dentre as cartas de Plínio, o Jovem, as duas cartas (*Epistulas*. 6.16, 6.20) contendo seu relato são das mais longas que Plínio escreveu. Elas estiveram presentes em praticamente todos os tratamentos a respeito da erupção (e dos locais soterrados) desde então.

Por volta de 106 ou 107 E.C., o historiador Públio Cornélio Tácito escreveu a Plínio, o Jovem, solicitando um relato da morte do tio de Plínio – Plínio, o Velho –, na erupção do monte Vesúvio, em 79 E.C. (6.16.1). Tácito era um contemporâneo, colega um pouco mais velho do jovem Plínio, nascido ca. 56-58 E.C. (talvez no sul da Gália). Como Plínio, ele era um *homo novus* e teve uma carreira semelhante, ganhando os cargos de *decemvir stlitibus iudicandis* (ca. 75-E.C.), *tribunus militum* (ca. 77-79 E.C.), *questor Augusti* (ca. 81 E.C., momento em que ele entrou no Senado), *tribunus plebis* (ca. 85 E.C.) e pretor (datado com segurança de 88 E.C.). Nessa altura, era também *quindecemvir sacris faciundis*, membro do prestigiado colégio sacerdotal de 15 membros que, entre outras funções, mantinha, consultava e interpretava os *Livros Sibílicos*, um conjunto de ditos oraculares que orientavam os rituais expiatórios em tempos de tensão (Parke, 1988). Mais importante ainda, em 88 E.C., eles organizaram os *Ludi Saeculares*, os “Jogos Seculares”, grandes celebrações periódicas que aconteceram pela última vez sob Augusto em 17 e Cláudio em 47 E.C. Tácito tornou-se cônsul em 97 E.C. e, naquele ano, entregou o elogio fúnebre de Vergínio Rufo, tutor do jovem Plínio depois que seu pai morreu. Em janeiro de 100, Tácito e Plínio se uniram com sucesso para processar Mário Prisco por corrupção enquanto procônsul na África em 97-98. Finalmente, sabemos que ele foi nomeado procônsul da Ásia ca. 112-13 e provavelmente teve outras atribuições imperiais (Foss, 2022, p. 87).

Na análise de Pedar Foss (2022), Tácito foi o principal historiador da era imperial romana, especialista em examinar as atrações e falhas do poder, e tem sido igualmente admirado e temido pelos estudantes latinos pela dificuldade intrincada e imprevisível da sua prosa. Ele escreveu uma biografia de seu sogro (*Agricola*, publicada em 98 E.C.), que é a principal fonte literária sobrevivente sobre a Grã-Bretanha romana, um tratado etnográfico sobre os alemães (*Germânia*, ca. 98 E.C.), que mais tarde tornou-se o texto do nacionalismo alemão (pintando selvagens fortes e nobres resistentes a um império cada vez mais decadente e dominador) e um tratado filosófico sobre retórica (*Dialogus de oratoribus*, geralmente datado de cerca de 102 E.C.). Tácito também escreveu duas longas histórias imperiais: a

*Historiae*, que registra as guerras civis de 69 E.C e a dinastia Flaviana até 96 (publicada por volta de 109-110 E.C.), e os *Annales*, cobrindo o período Júlio-Claudiano desde a morte de Augusto até os últimos dias de Nero (14-68 E.C.), escrito entre ca. 114 e 120 E.C. Nenhuma das histórias sobreviveu de forma completa. Foi para trabalhar em sua *Historiae* que Tácito, por volta de 105-106 E.C., solicitou informações por carta sobre a morte de Plínio, o Velho. Ao todo, sobreviveram onze cartas de Plínio a Tácito – seu correspondente mais frequente – e quatro (ou cinco) outras o mencionam. Infelizmente, a parte da produção de Tácito que cobre o desastre do Vesúvio não sobreviveu, exceto por duas referências fugazes (*Historiae* 1.2, *Annales*. 4.67). Felizmente, as cartas de Plínio sim (Foss, 2022, p. 87).

Plínio, o Jovem, respondeu a Tácito com uma narrativa que se estende desde o início da tarde de 24 de agosto, quando, de um local próximo a *Misenum*, uma nuvem incomum, uma precursora da erupção, foi notada pela primeira vez. Plínio narra a tentativa heroica do Ancião de resgatar pelo mar amigos pessoais e outros presos na base do Vesúvio, terminando com sua morte e a descoberta de seu corpo dois dias depois, na manhã do dia 26. Enquanto isso, Plínio acrescenta, em conclusão, que ele e sua mãe (irmã de seu tio) permaneceram em *Misenum* – um fato, diz Plínio a Tácito, sem interesse histórico nem, aliás, relevante, uma vez que Tácito havia perguntado apenas sobre a morte de seu tio (6.16.21). Mas, com o recebimento da carta de Plínio, Tácito evidentemente ficou intrigado com o comentário final de Plínio e escreveu de volta solicitando uma segunda carta, descrevendo “não apenas os terrores, mas também os perigos” que o jovem Plínio havia experimentado quando em *Misenum* (6.20.1). A resposta de Plínio, Carta 20, começa com a partida do Ancião no dia 24 e, a partir desse ponto, narra os movimentos de Plínio e sua mãe dentro e ao redor de *Misenum* durante o período de ausência do Ancião nas noites de 25 e 26. Assim, as duas cartas, embora escritas a partir de diferentes perspectivas, são relatos essencialmente paralelos e síncronos de um único evento natural (e histórico) (Jones, 2001, p. 31).

Porém, Nicholas Jones nos alerta para o fato de que nenhum estudioso procurou expandir o que Plínio nos disse sobre a inter-relação desses dois relatos, ou para considerar como tal inter-relação, caso existisse, pudesse influenciar o significado de cada carta considerada individualmente. Em vez disso, os estudos que aparecem têm se preocupado em grande parte com vários aspectos da erupção, enquanto relativamente menos atenção

tem sido dada às qualidades literárias das duas cartas. Tácito solicitou informações, primeiro, sobre o Plínio, o Velho, e depois, sobre o próprio Plínio, e Plínio respondeu apropriadamente com as cartas 16 e 20. E é certo que parece, à primeira vista, que estamos lidando com dois relatos que, exceto por ambiente comum, são inteiramente distintos e independentes um do outro (Jones, 2001, p. 31).

Consciente de quanto tempo havia passado, Plínio prometeu, em seus relatos, basear-se no que ele próprio testemunhou e no que ouviu imediatamente após a erupção, “quando a verdade é mais lembrada” (Plínio 6.16.22.). Os únicos relatos de testemunhas oculares do desastre que sobreviveram da Antiguidade, as cartas de Plínio, há muito são admiradas por seus detalhes. As passagens nas quais ele descreveu o que experimentou por si mesmo são particularmente valiosas, e seu relato dos estágios, do alcance e da aparência da erupção são amplamente consistentes com as evidências arqueológicas. A imagem que ele pinta de uma coluna de cinzas ascendente seguida por uma prolongada queda de pedra-pomes é de facto tão bem observada que os vulcanologistas classificam agora essas erupções como “plinianas”. É mais difícil comprovar o que Plínio descreveu sobre a bravura de seu tio, mas tudo o que ele escreveu sempre esteve sujeito a dúvidas (Dunn, 2019, p. 43).

## **Recepção e usos do passado**

Para tratarmos da recepção e dos usos do passado, deve-se ter alguma ideia do que a tradição clássica tem significado. Não há, é claro, um momento em que se possa dizer que a Antiguidade terminou e, à medida que instituições, valores e culturas se afastaram gradualmente da Grécia e de Roma – isso levou séculos –, as pessoas perceberam que estavam vivendo em uma sociedade fundamentalmente diferente. Essa diferença foi conscientemente articulada de maneira decisiva no século XIV por Petrarca, cujo polêmico apelo a um renascimento da Antiguidade o levou a definir a Idade Média como o período entre a Grécia e Roma antigas e o seu presente, agora visto como definitivamente passado, e um presente que pode ser influenciado pelo melhor que foi dito e feito naquele passado. Nos séculos seguintes, a literatura, a arte e as estruturas sociais da Antiguidade foram transmitidas a gerações sucessivas, para serem transformadas e absorvidas em novas instituições e culturas.

A ideia de que os clássicos poderiam ser “transmitidos” deriva da etimologia da palavra “tradição”, que vem do latim *tradere*, que significa “transmitir, legar”, estar acontecendo há vários séculos, no entanto, a ideia de uma “tradição clássica” e uma frase para descrevê-la são, na verdade, uma noção moderna (Kallendorf, 2007, p. 1).

O poder do “clássico” não brota, como geralmente se pensa, de sua relação com um passado real ou imaginário, mas de sua relação com valores sociais, políticos e morais atuais que ele ajuda a legitimar (Settis, 2006). Em outras palavras, o “clássico” é ideológico. Uma ideologia pode ser definida como “um conjunto de auto-serviço de crenças [e valores] profundamente arraigados, muitas vezes inconscientes e uma maneira de expressar essas crenças e valores em um ‘discurso legitimador’ que toma como certo uma determinada ordem social estabelecida, mas não inclui uma análise dos mecanismos institucionais que mantêm essa ordem, e pode ser apenas uma contribuição para a eficácia da própria ideologia” (Bourdieu, 1977, p. 188). Desde a Antiguidade, o discurso do “clássico” tem funcionado exatamente dessa forma para legitimar uma ordem social e um conjunto de instituições, crenças e valores que são comumente associados à civilização ocidental e à “nossa” herança cultural ocidental (Schein, 2008, p. 75).

As últimas décadas do século XX viram o impacto da “revolução teórica” na maioria das áreas das Humanidades, e este campo não é exceção. Como mostra Charles Martindale, uma inovação-chave deriva do desenvolvimento da teoria da recepção, especialmente como a praticada desde a década de 1960 na Universidade de Constance por críticos como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Conforme Martindale, a recepção “opera com uma temporalidade diferente” da transmissão passiva de material clássico do passado para o presente: envolve “a participação ativa de leitores (incluindo leitores que são eles próprios criativos artistas) em um processo de mão dupla, para trás e para frente, em que o presente e o passado estão em diálogo um com o outro”. A filologia clássica tradicional visa recuperar os significados que os textos antigos tinham em seus contextos originais. Se, no entanto, o leitor é um participante ativo na construção do significado, então será muito difícil – na verdade, talvez impossível –, recuperar o significado original de qualquer texto. Se a interpretação não se baseia simplesmente no sentido original, as diferentes leituras de um texto clássico ao longo do tempo tornam-se não leituras equivocadas, mas as únicas leituras que temos, sendo a nossa simplesmente a última na cadeia de recepções.

Nessa perspectiva, a cadeia de recepções se desloca das margens para o centro, como vem ocorrendo nos trabalhos de um número crescente de estudiosos nas últimas décadas (Kallendorf, 2007, p. 2).

Nos clássicos, como em outras áreas, a erudição tomou algumas reviravoltas desde, digamos, a década de 1980. Algumas transformações ocorreram desde a publicação das obras com o mesmo título *The Legacy of Greece: A New Appraisal*, dos autores Moses Finley (1981) e Richard Jenkyns (1992). Dentre as transformações ocorridas, novas possibilidades de abordagem surgem. Refiro-me a uma recente área de pesquisa que têm despontado no Brasil, com trabalhos de grandes pesquisadores conhecidos nacional e internacionalmente. Trata-se dos “usos do passado”.

Com forte influência das obras de Moses Finley e François Hartog (2003), *Os Antigos: o passado e o presente*, e Arnaldo Momigliano (2004), *As raízes clássicas da historiografia moderna – os quais trataram dos gregos clássicos e helenísticos e suas tradições e releituras –*, muitos trabalhos foram publicados a partir da década de 2000 no Brasil. Pedro Paulo A. Funari, Glaydson Silva e Renata Garraffoni (2020, p. 45), em um artigo publicado na *Revista Brasileira de História* (v. 40), definem da seguinte forma o termo:

*Entendemos os usos do passado como uma forma de recepção entre outras possíveis, na qual a mobilização/reutilização do passado assume um caráter pragmático e instrumental, tal como aquela levada a termo durante a Revolução Francesa (Dabdab Trabulsi, 1998a), os diferentes nacionalismos (Geary, 2008) ou pelo nazifascismo (Silva, 2007, p. 25-55; Silva, 2018). Klas-Goran Karlsson (2011) aponta para os usos do passado em caráter científico-acadêmico, existencial, moral, ideológico e político pedagógico como um processo sempre mediado pela cultura. Nesse domínio, o foco reside no significado do uso do passado, naquilo que lhe e acrescido ou suprimido objetivando conferir sentido a uma finalidade (identitária, nacional, de classe, racial, de gênero etc.) no presente, entendida como uma “apropriação indevida” (Fleming, 2006), abuso. Com esse fim, os usos do passado atuam para criação e consumo de uma narrativa que, produzida no presente, não deixa de estabelecer expectativas para o futuro.*

Então, na concepção dos autores, diferentemente da “recepção”, que aponta para a verificação da distância entre a gênese e a recriação posterior, os “usos do passado” enfatizam os contextos posteriores. “Assim, cada momento usa o passado para sua própria época, seus interesses e circunstâncias” (Funari *et al.*, 2020, p. 44). Nesse sentido, muitas pesquisas têm se desenvolvido partindo dos estudos pós-coloniais. A teoria pós-colonial, assim como os estudos subalternos, são perspectivas teóricas que permitem reconstruir os espaços de emissão dos discursos em sociedades em que se instalou o saber/poder da colonialidade, destacando o resgate da história, do conhecimento e do sujeito subalterno na luta por autonomia.

## Os Plínios

Nas últimas décadas, alguns pesquisadores<sup>3</sup> discutiram tratamentos acadêmicos recentes das cartas de Plínio como reunidos em categorias “literárias” (incluindo “intertextuais”), “históricas”, “realistas” ou “instrumentistas”. Tal como esses autores, Pedar Foss concorda que tais categorias são úteis e que se misturam umas com as outras (Foss, 2022). Em *Pliny and the Eruption of Vesuvius*, este autor afirma fazer um exame forense de duas das cartas mais famosas do antigo mundo mediterrâneo: as *Epistulas* 6.16 e 6.20 de Plínio, o Jovem, que oferecem um relato contemporâneo da erupção do Vesúvio em 79 E.C.

Os estudiosos não ignoraram estas cartas; muito pelo contrário, dado o recente e brilhante renascimento dos estudos plinianos, houve a tendência de examinar quer o mundo histórico-social de Plínio, quer o seu mundo literário e, recentemente, a sua intersecção. As equipas científicas também reavaliaram a dinâmica e as características da erupção do Vesúvio e os seus efeitos nas populações, povoações e paisagens em torno da Baía de Nápoles. O que não existiu, no entanto, foi uma avaliação multidisciplinar: as condições de criação das cartas, o seu percurso por meio da tradição manuscrita medieval e os mínimos detalhes do seu conteúdo (Foss, 2022, p. 17).

Durante séculos após a morte do jovem, houve confusão sobre se havia um ou dois Plínios. O problema, em última análise, resultou do fato de que,

---

<sup>3</sup> R.K. Gibson (2020), I. Marchesi (2015), C. Whitton (2018) e G. Woolf (2016) apud Foss, 2022.

na época em que o jovem Plínio começou a publicar, ele havia herdado o legado de seu tio, e assim cada Plínio escreveu sua própria obra com o mesmo nome: *Caius Plinius Secundus*. O jovem Plínio pode ter desejado a imortalidade por meio de seus escritos, mas foi a *História Natural* de Plínio, o Velho, que foi consultada, referenciada e extraída com muito mais frequência. O ressurgimento *post-mortem* do jovem não aconteceu imediatamente; nossa primeira referência clara ao seu trabalho vem de *Quintus Septimius Florens Tertullianus* (Tertuliano), de Cartago, um convertido que escreveu os primeiros tratados cristãos em latim. Em 197 E.C., ele escreveu o *Apologeticus*, uma defesa da religião; em 2,6-8, ele trata da famosa correspondência de Plínio e Trajano sobre os cristãos na província da Bitínia e do Ponto (Plínio, o Jovem. *Epistulas*. 10, 96-97). Tertuliano não revela se a confusão dos Plínios existia nesta data, mas foi mostrada logo depois, no mais alto nível da corte imperial, pelo professor de Geta e Caracalla, filhos do imperador Septímio Severo: *Serenus Sammonicus* (Foss, 2022, p. 90-91).

De acordo com Foss (2022, p. 91), *Sammonicus* tinha a reputação de ter uma biblioteca de 62.000 volumes; ele era um “antiquário” erudito (*doc-tus*) com um traço crédulo. Ele escreveu um *Liber Medicinalis* em verso hexâmetro que extraiu suas prescrições em grande parte do livro *História Natural* de Plínio, o Velho e um *Res Reconditae* (“Coisas Ocultas”), em vários volumes, partes das quais são preservadas pelo escritor Macróbio. Na *Saturnália* 3.16.5-7, depois de discutir o preço do esturjão durante o reinado de Trajano – ao fazê-lo, citando Plínio, o Velho (*Historia Naturalis* 9.60) – Macróbio cita Sammônico: “*Plinius, ut scitis, ad usque Traiani imperatoris venit aetatem*” (“Plínio, como você sabe, viveu até a época do imperador Trajano.”). Sammônico confundiu claramente os dois Plínios, e ele não foi o único: *ut scitis* (como você sabe) presumiu que seus leitores consideravam isso de conhecimento comum.

*Eusébio Hierônimo Sophronius* (Jerônimo), que traduziu a Bíblia Vulgata latina em várias cartas e tratados teológicos, em grande parte escritos em seus últimos anos entre ca. 392 e 395 E.C., frequentemente refere-se e alude às *Epistulas* do jovem Plínio (Jerônimo. *Epistulae*. 40.18). Mas nos comentários sobre Isaías e Ezequiel, Jerônimo revela confusão sobre a identidade de Plínio. No livro 15 de seu comentário sobre Isaías (referenciando o capítulo 54, versículos 11-12), que menciona pedras preciosas, Jerônimo escreve: “[...] *Plinium Secundum, eundem apud Latinos oratorem et philosophum, qui in opere pulcherrimo Naturalis Historiae tricesimum septimum librum*

[...]”, “[...] *Plinius Secundus*, orador e filósofo entre os romanos, que no 37º livro de sua obra mais ilustre, a *História Natural* [...]”. O livro 37 do *História Natural* trata de pedras preciosas, e o Ancião Plínio foi uma espécie de filósofo, mas certamente não era um orador como o seu sobrinho.

Nenhum Plínio aparece na menção da Crônica ao Vesúvio para 79 E.C.: “*Mons Vesuvius ruptus in vertice tantum ex se iccit incendii, ut regiones vicinas et urbes cum hominibus exureret*” (“O Monte Vesúvio, tendo irrompido de seu topo, jogou fora então tanto material ígneo de si mesmo que queimou regiões e cidades vizinhas junto com suas populações”). Esta passagem altamente destilada pode ecoar partes do relato de Cássio Dio em grego (66.20-23). Embora Jerônimo claramente tivesse acesso a algumas das cartas de Plínio, não está claro se ele as leu todas. A disseminação das *Epistulas* foi muitas vezes fragmentada; nem todos os autores e nem todas as partes do Império tiveram acesso igual ao mesmo tempo. Mas durante o final do século IV E.C., Décimo Magno Ausônio, Quinto Aurélio Símaco, Aurélio Ambrósio (Ambrósio) e o autor desconhecido do *Epítome de Caesaribus* revelam conhecimento das *Epistulas* de Plínio. Na análise de Pedar Foss (2022, p. 92), duas coisas haviam acontecido. Primeiro, o chamado latim da “Idade da Prata” (do primeiro ao início do século II E.C.) estava desfrutando de um renascimento. Em segundo lugar, por volta de 300 E.C., uma grande mudança de formato começou a ocorrer; o códice de pergaminho começou a substituir o rolo de papiro, impulsionado em grande parte pela crescente preferência da população cristã pelo formato de livro. A transferência de textos para o novo formato acelerou-se e muitos livros que haviam caído em relativa obscuridade voltaram à atenção de estudiosos, escritores e patronos. As epístolas de Plínio parecem ter estado nesta categoria.

Em sua pesquisa, Foss confirma que o poeta, epistológrafo e bispo aristocrático Sidônio Apolinário certamente conhecia as cartas de Plínio. Ele as leu cuidadosamente, citou-as, fez alusões em suas próprias cartas e presumiu que seus leitores também estivessem familiarizados com o *corpus*. Ele também sabia que havia dois Plínios (embora não que compartilhassem o mesmo nome completo); em sua carta a *Claudianus Mamertus* 4.3.1, ele observa: “*Plinii, vel avunculus vel Secundus*” (“O Plínio, seja o tio ou Secundus”) (Foss, 2022, p. 91).

Em algum momento entre ca. 1313 e 1320 em Verona, *Johannes Mansionarius* (Giovanni de Matociis) consultou um manuscrito (chamado “γ” na tradição acadêmica) das *Epistulas* de Plínio na Biblioteca Capitolare di Verona, e escreveu duas páginas intituladas *Brevis adnotatio de duo-*



*bus Pliniis* (“Um breve relato dos dois Plínios”), que resolveram a questão. Finalmente, durante o século XV, com a chegada da imprensa e a prática da crítica textual formal, os estudiosos começaram a designar os dois indivíduos como *Plinius Junior/Menor*, “Plínio, o Jovem” e *Plinius Senior/Maior*, “Plínio, o Velho”. Eles também começaram a tentar determinar qual poderia ter sido o texto original oficial. A chave para entender como isso aconteceu é examinar a tradição manuscrita, ou seja, os caminhos pelos quais os manuscritos mestres originais das *Epistulas* de Plínio se dispersaram e divergiram por meio da publicação (à medida que os escribas cometeram erros em suas cópias), ao longo de mais de um milênio. O arco de esforços – desde estudiosos medievais e renascentistas que roubam e lutam por textos, até filólogos do século XX que apresentam os seus melhores argumentos e suposições sobre as epístolas originais – é tratado na obra de Pedar Foss.<sup>4</sup>

## A redescoberta de Pompeia e seus usos

*Os cadáveres de Pompeia sempre foram uma das imagens mais poderosas e chamativas da cidade arruinada. Nas primeiras escavações, feitas nos séculos XVIII e XIX, os esqueletos foram convenientemente “descobertos” na presença da realeza e outros dignitários. Viajantes românticos discorriam animadamente ao pensar no cruel desastre que afetara as pobres almas cujos restos mortais tinham diante de si, para não mencionar as reflexões mais amplas sobre a perigosa fragilidade da existência humana que a experiência evocava* (Beard, 2016, p. 14).

Após o anoitecer da noite de 28 de março de 1766, o monte Vesúvio, um cone imponente no lado leste da Baía de Nápoles, explodiu em fumaça negra, pedras incandescentes e um rio de lava. Conforme a narrativa de

---

<sup>4</sup> Depois que todas as *Epistulas* de Plínio foram publicadas perto do final da primeira década do primeiro século (como volumina, “rolos de papiro”), elas tiveram que ser copiadas e compartilhadas (no todo ou em partes) para sobreviver. A história desse processo, pelo qual diferentes versões das cartas foram eventualmente convertidas de pergaminho em códice, fragmentadas, copiadas seletiva ou erroneamente, avaliadas, comparadas, interpoladas e reconstituídas, é a “tradição do manuscrito”. A metodologia disciplinar para recuperar essa tradição é a “estematologia”, a recuperação das árvores genealógicas (Foss, 2022, p. 124).

Pedar Foss (2022, p. 24), observando o riacho vermelho brilhante estava um aristocrata britânico de 35 anos, alto, magro e impecavelmente vestido, que estudava a montanha há cerca de 18 meses. Ele estava esperando por esse momento. William Hamilton reuniu seus amigos e, em vez de fugir do calor, eles imediatamente subiram a encosta. “Aproximei-me da boca do vulcão o mais perto que pude com prudência”, escreveu ele. E continuou:

*[...] a lava tinha a aparência de um rio de metal incandescente e líquido, tal como vemos nas estufas, sobre as quais havia grandes cinzas flutuantes, meio acesas, rolando umas sobre as outras com grande precipitação pela encosta da montanha, formando uma cascata belíssima e incomum* (Hamilton, 1773, p. 6-7).

Hamilton passou várias noites no Vesúvio, apesar dos ferimentos de três compatriotas. Ele acabaria por partilhar a sua compreensão deste fenômeno natural violento com o mundo de língua inglesa numa publicação visualmente deslumbrante: *Campi Phlegraei* (1776), e o seu *Suplemento* (1779). O seu trabalho baseou-se no desenvolvimento da ciência da vulcanologia que investigadores italianos, espanhóis e alemães tinham estimulado desde o recomeço das erupções, em 1631. O seu fascínio também foi inspirado por um exemplo antigo: o Ancião Plínio (Plínio, o Velho), que morreu em busca de uma iluminação semelhante. Plínio, o Velho, foi um cientista, filósofo e almirante da frota imperial. A curiosidade sobre uma erupção na tarde de 24 de agosto de 79 E.C. o levou a navegar pela Baía de Nápoles. A investigação logo se transformou em uma missão de resgate para amigos perdidos, mas terminou em desastre na manhã seguinte em *Stabiae*, quando ele foi alcançado por uma corrente de densidade piroclástica que destruiu as cidades e fazendas da costa mais fértil do Império Romano.

Hamilton subiria ao Vesúvio 68 vezes e observaria três erupções, fazendo medições, desenhos e reunindo diversos detalhes vulcanológicos. E embora ele colecionasse armários cheios de espécimes geológicos e artefatos antigos, foram suas cartas, desenhos e livros detalhados para a *Royal Society* – compartilhando estudos em uma época em que as notícias das escavações das antigas Pompeia e Herculano ainda eram restritas – que geraram novas abordagens científicas para estudar a catástrofe antiga. Numa carta ao naturalista Joseph Banks, Hamilton admitiu que outros amantes dos vulcões começaram a chamá-lo de “Plínio moderno” (Foss, 2022, p. 24).

Um dos objetos mais celebrados nos primeiros anos das escavações era uma gravura de um seio feminino encontrada em uma casa grande (chamada Vila de Diomedes) nos arredores das muralhas da cidade nos anos 1770. Quase um século antes do aperfeiçoamento da técnica de confecção de moldes de gesso nas cavidades corporais, os detritos sólidos permitiram aos escavadores verem a forma completa dos mortos, suas roupas e até os seus cabelos moldados pela lava. A única parte deste material que eles conseguiram extrair e preservar em boas condições foi aquele seio, que foi exposto em um museu próximo e logo se tornou uma atração turística. Com o tempo, tornou-se também uma inspiração para o famoso romance de Théophile Gautier, *Arria Marcella, lembrança de Pompeia*, de 1852. No romance, apaixonado pelo seio que viu no museu, um jovem francês regressa à antiga cidade (numa estranha combinação de viagem no tempo, desejo e fantasia) para encontrar, ou reinventar, a sua amada – a mulher dos seus sonhos, uma das últimas ocupantes romanas da Vila de Diomedes. Infelizmente, apesar da notoriedade, o seio desapareceu, e nem uma intensa busca nos anos 1950 levou a pistas sobre sua localização. Uma teoria é que a leva de incurções invasivas de pesquisadores no século XIX terminou por causar a sua desintegração, como se tivesse ido do pó às cinzas (Beard, 2016, p. 15).

O poder dos mortos de Pompeia sobrevive até hoje, seja por meio da literatura ou do cinema, como o caso da recente produção.<sup>5</sup> O poema de Primo Levi (1978), “A menina de Pompeia”, por exemplo, parte do molde de gesso de uma menininha encontrada agarrada à mãe (“Como se, quando o céu diurno escureceu/ Você quisesse entrar nela de novo”) para refletir sobre os destinos de Anne Frank e uma estudante anônima de Hiroshima – vítimas de desastres provocados não pela natureza, mas pelo homem (“O tormento que os céus nos mandam são o suficiente/ Antes que seu dedo aperte, pare e considere”). Em 1953, dois moldes tiveram um papel especial em *Viagem à Itália*, de Roberto Rossellini, saudada como “a primeira obra do cinema moderno”, apesar do seu fracasso comercial.

Mas não há só vítimas humanas preservadas desta forma. Um dos mais famosos e evocativos moldes é o de um cão de guarda encontrado amarra-

---

<sup>5</sup> *Pompeia* (2014). O longa, estrelado por Kit Harington, direção de Paul W.S. Anderson e roteiro de Paul W.S. Anderson e Janet Scott Batchler, aborda a famosa erupção do Vesúvio em meio a um romance: Milo, um escravo que se tornou um gladiador e tenta salvar a sua amada diante da destruição da cidade de Pompeia.

do ao seu poste na casa de um abastado pisoador (que lavava e amaciava os tecidos). Ele morreu tentando desesperadamente se desvencilhar da corrente (Beard, 2016, p. 15-16).

Na análise de Mary Beard, certamente o voyeurismo, o *pathos* e a curiosidade mórbida contribuem para tornar estes moldes atraentes. Mesmo os arqueólogos mais pragmáticos podem apresentar descrições sombrias dos estertores da morte e da quantidade de corpos atingidos pelo fluxo piroclástico (“os cérebros devem ter fervido...”). Para os visitantes do sítio arqueológico, onde alguns moldes ainda são exibidos perto de onde foram encontrados, eles produzem algo semelhante ao “efeito da múmia egípcia”: as crianças pequenas apertam o nariz contra as caixas de vidro com gritos de horror enquanto os adultos recorrem às máquinas fotográficas, mal disfarçando o seu fascínio por aqueles restos dos mortos.

Mas a morbidez não é tudo. O impacto causado pelas vítimas (estejam elas totalmente recompostas em gesso ou não) também provém do sentimento de contato imediato com o mundo antigo que elas oferecem, das narrativas humanas que nos permitem reconstruir e das escolhas, decisões e esperanças de pessoas reais com as quais podemos ter empatia através dos séculos.

A ciência moderna pode contribuir para estas histórias de vida individuais. Podemos fazer melhor que as gerações anteriores e espremer todo tipo de informações pessoais dos próprios esqueletos sobreviventes: a partir de mensurações relativamente simples, como a altura e a estatura da população (os antigos habitantes de Pompeia eram ligeiramente mais altos do que os napolitanos modernos) a vestígios que apontam doenças infantis e ossos quebrados, até pistas sobre relações familiares e origem étnica que começam a despontar com a análise do DNA e outros exames biológicos (Beard, 2016, p. 17).

Atualmente, muitos debates sobre o Fórum e as instituições pompeianas e desacordos continuam a animar as conferências arqueológicas. São temas da guerra acadêmica e dos ensaios estudantis. Mas, seja como for que os resolvam (se isto acontecer), uma coisa é absolutamente certa: a “nossa” Pompeia não é uma cidade romana com uma vida normal que foi subitamente “congelada” no tempo, como afirmam tantos livros de viagem e folhetos turísticos. Ela é um lugar muito mais desafiador e instigante. Interrompida e perturbada, evacuada e pilhada, ela guarda as marcas (e as cicatrizes) de vários tipos de casos, e subjazem ao que Mary Beard (2016, p. 25) denomina o “paradoxo de Pompeia”: o de que, ao mesmo tempo,

sabemos muitíssimo e muito pouco sobre a vida antiga lá. Finalizo, assim como Mary Beard em sua análise, com uma velha piada entre os arqueólogos que diz que Pompeia morreu duas vezes: primeiro houve a morte súbita, causada pela erupção; depois, a morte lenta, que começou com o início das escavações, na metade do século XVIII (Beard, 2016, p. 27).

Dentre os variados usos das cartas de Plínio, o Jovem, a respeito da erupção do Vesúvio, neste artigo buscou-se refletir sobre o caminho percorrido pelas cartas de Plínio a Tácito no decorrer da história, e o levantamento de alguns trabalhos que tiveram por tema questões relacionadas ao acontecimento. Trabalhos de cunho poético, artístico e historiográfico. Faz-se necessário ressaltar a importância deste relato único, referente a este acontecimento considerável, o qual alimentou muitos trabalhos e pesquisas acadêmicas com variadas temáticas. Essas pesquisas possibilitaram e continuam a possibilitar o tratamento de questões relacionadas à Biologia, à Geografia e à História, em que antigas produções são analisadas à luz dos estudos contemporâneos. Pesquisas inéditas também têm sido abundantes com o uso de tecnologias desenvolvidas para tais análises, como na Arqueologia, por exemplo. A escavação do sítio permanece e a cada descoberta novos estudos surgem, trazendo à tona aquelas vozes de mulheres, crianças, escravos e libertos, entre outros, que foram silenciadas naquele mês de agosto de 79 E.C.

### **Documentação escrita**

PLINY THE ELDER. *Natural History*. Edited and translated by Rackham, H., W. H. S. Jones, A. C. Andrews e D. E. Eichholz. Loeb Classical Library Edition. Cambridge: Harvard University Press, 1938-1963.

PLINY THE YOUNGER. *Letters*. Edited and translated by William Melmoth. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press. 1958.

\_\_\_\_\_. *The Letters of the Younger Pliny*. Translated by B. Radice. London: Penguin Books, 1969.

### **Referências bibliográficas**

BARBOSA, Renata C. As Mulheres nas Epístolas Plinianas: *Exempla Ousadia. Mythos*, Imperatriz, Ano IV, n. I, 2020.

BEARD, Mary. *Pompeia: a vida de uma cidade romana*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Translated by Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- CITRONI, Mario (Dir.); CONSOLINO, F. E.; LABATE, M.; NARDUCCI (orgs.). *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- DUNN, Daisy. *In the Shadow of Vesuvius: A Life of Pliny*. London: William Collins, 2019.
- FOSS, Pedar W. *Pliny and the Eruption of Vesuvius*. London and New York: Routledge, 2022.
- FUNARI, Pedro. P. A.; GARRAFFONI, Renata S.; SILVA, Glaydson J. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 40, n. 84, 2020.
- HAMILTON, W. *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna, and Other Volcanos, in a Series of Letters, Addressed to the Royal Society*. 2nd ed. London: Cadell, 1773.
- HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. *A Companion to Classical Receptions: Blackwell Companions to the Ancient World*: Wiley-Blackwell, 2008.
- JONES, Nicholas F. Pliny the Younger's Vesuvius Letters (6.16 and 6.20). *The Classical World*, v. 95, n. 1, p. 31-48, Autumn, 2001.
- KALLENBORG, Craig W. (ed.). *A Companion to the Classical Tradition*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007.
- MENNITTI, Danieli. *As Mulheres não tão silenciosas de Roma: representações do feminino na Literatura Trajânica (Juvenal e Plínio, o Jovem)*. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.
- PARKE, H. W. *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*. Edited by B. McGing. London: Routledge, 1988.
- SCHEIN, Seth L. Our Debt to Greece and Rome: Canon, Class and Ideology. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (eds.). *A Companion to Classical Receptions: Blackwell Companions to the Ancient World*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2008. p. 75-85.
- VENTURINI, Renata Lopes Biazotto. Plínio, o jovem, e a História: eloquência e posteridade. In: SILVA, Glaydson José da; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (orgs.). *A ideia de História na Antiguidade Clássica*. São Paulo: Alameda, 2017. p. 555-580.

# NAS TRILHAS DE PAULO LEMINSKI: FILOSOFIA ANTIGA, CRÍTICA SOCIAL E SUBVERSÃO<sup>1</sup>

*Renata Senna Garraffoni<sup>2</sup>*

**Resumo:** *O objetivo central deste artigo é propor uma reflexão sobre as aproximações possíveis entre os antigos gregos e romanos e a cultura jovem na segunda metade do século XX. Para tanto, inicio apontando qual perspectiva dos estudos críticos da recepção que adoto para esta análise e, em seguida, sigo comentários de Paulo Leminski para discutir como leituras específicas da filosofia grega se conectam à contracultura norte-americana e seu potencial inspirador de questionamento de verdades dentro e fora da academia.*

**Palavras-chave:** *Recepção dos clássicos; Poesia; Contracultura; Filosofia grega.*

## FOLLOWING PAULO LEMINSKI: ANCIENT PHILOSOPHY, SOCIAL CRITICISM AND SUBVERSION

**Abstract:** *The aim of this paper is to propose a discussion on the possible connections between the ancient Greeks and Romans and youth culture in the second half of the 20th century. To this end, I begin by pointing out which perspective of critical reception studies I adopt for this analysis and then follow comments by Paulo Leminski to discuss how specific readings of Greek philosophy connect to North American counterculture and its inspiring potential for inquiring reality.*

**Keywords:** *Classical Reception Studies; Poetry; Counterculture; Greek philosophy.*

---

<sup>1</sup> Recebido em 16 de outubro de 2023 e aprovado em 05 de janeiro de 2024.

<sup>2</sup> Professora titular no Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). ORCID: [orcid.org/0000-0002-4745-8161](https://orcid.org/0000-0002-4745-8161)

### Sobre passado antigo e presente<sup>3</sup>

Por que estudar a Antiguidade Clássica? Ouvi essa pergunta inúmeras vezes ao longo de minha trajetória, seja de brasileiros, seja de estrangeiros, assim como é bem provável que quem estiver lendo este dossiê, estudioso/a do mundo antigo ou alguém que se interessa pelo tema, já deve ter se deparado com ela em algum momento. A pergunta não tem resposta fácil, nem direta, cada um e cada uma terá seus motivos que não são permanentes e podem variar ao longo da vida ou do desenvolvimento das pesquisas. E, por isso mesmo, é uma pergunta desafiadora, nos faz pensar sobre nossas escolhas pessoais, políticas e epistemológicas. Nesse sentido, optei por iniciar essa reflexão a partir dela, não que tenha uma resposta, mas porque ela permite explorar a produção de conhecimento em diferentes instâncias, desde a pesquisa empírica até nossa prática em sala de aula. A curiosidade ou crítica de quem está de fora, portanto, permite que me posicione em múltiplas dimensões: como mulher, brasileira/latino-americana, comprometida com o pensamento crítico e com a defesa do ensino público inclusivo, como pesquisadora atenta à diversidade da escrita do latim, dos modos singulares de vidas romanos, da subalternidade, das violências, mas também das resistências.

Isso significa que, do meu ponto de vista, há ao menos duas questões de fundo que são possíveis de serem exploradas. Há a forma como manejamos o conhecimento histórico, produzido pela academia desde o século XIX, com os debates teóricos, metodológicos, historiográficos específicos; e há o presente em que estamos, que nos leva a fazer perguntas a esses passados. Desde que Marc Bloch e Lucien Febvre criaram a revista *Annales*, o lugar do presente nas perguntas sobre o passado está posto e, ao longo do século XX, a objetividade e a imparcialidade do/a estudioso/a foram questionadas de diferentes maneiras e perspectivas. Não há dúvidas que isso causou novos objetos de estudo, novas perspectivas de análise. Dentro dos estudos clássi-

---

<sup>3</sup> O presente artigo faz parte das reflexões que desenvolvo junto ao projeto ANTIMO, coordenado por Mirella Romero Recio (Universidade Carlos III, Madri) e Jesus Sallas (Universidade Complutense de Madri), a quem sou grata pelo convite em participar dele. Possui financiamento do governo espanhol, registrado como ANTIMO – Proyecto de I+D+i “La Antigüedad modernizada: Grecia y Roma al servicio de la idea de civilización, orden y progreso en España y Latinoamérica”, PID2021- 123745NB-I00, MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y FEDER.



cos, as discussões têm suas especificidades, seus desdobramentos, e os novos estudos sobre subalternidade, gênero, sexualidade, poder, por exemplo, trouxeram muitas abordagens possíveis, em uma área que por décadas se fixou em analisar textos definidos como cânones e a cultura das elites. Assim, mesmo que os estudos clássicos tenham se mantido por mais tempo na defesa da objetividade, nas últimas três décadas passou por mudanças profundas, graças ao pensamento pós ou decolonial, aos estudos *queer*, aos feminismos, aos marxismos, entre tantas outras perspectivas que poderíamos elencar.

Dentro dos deslocamentos possíveis de objetos e novas questões, o campo da recepção dos clássicos se firmou desde a década de 1990. Não que estudiosos não tenham feito a pergunta que mencionei; em uma outra ocasião, em um artigo escrito em parceria com Glaydson Silva e Pedro Paulo Funari, argumentamos que a discussão sobre a presença dos antigos gregos e romanos na Modernidade e a importância dos estudos clássicos não escapou a autores importantes ao longo do século XX, como Momigliano e Finley, por exemplo (Silva; Funari; Garraffoni, 2020). Mas o que os estudos da recepção trazem de novo é uma ênfase maior na capacidade das pessoas em geral em ler e interagir com o mundo antigo, em suas criações, não se limitando à discussão no campo acadêmico. Investigar como se formam visões da Antiguidade a partir de discursos totalitários, como durante o nazifascismo, ou como se difundem no cinema, nos quadrinhos, na arte, em geral, por exemplo. Ou as razões de ocorrer uma espécie de renascimento da Antiguidade em discursos que justificam racismos, imperialismos e colonialismos no século XIX. Ou, como são absorvidos pelas vanguardas modernistas ou nos deslocamentos contradiscursivos, como as críticas de Simone Weil, do movimento espartaquista liderado por Rosa Luxemburgo.

São muitas as possibilidades de análise e, por isso, tais estudos são complexos e desafiadores, pois, na Modernidade, gregos e romanos aparecem em redes discursivas diversas, muitas vezes de forma contraditória. Segundo Setis (2006), entre as tantas novas leituras que surgiram da Antiguidade ao longo dos séculos, há uma particularidade importante no início do século XX: os antigos gregos e romanos que desde a arte do final do século XVIII foram tomados como modelo de beleza e poder – daí o momento do surgimento do termo “clássico” – no início do século XX, tendo sido filtrados pelas vanguardas modernistas, passaram a constituir a base de discursos de ruptura com a ordem. Esse fenômeno gerou uma espécie de bifurcação, com dois tipos de discursos distintos. O primeiro ligado

à noção de “herança”, logo de “continuidade”, instituindo, definitivamente, o “clássico” como um passado modelar que seria a origem do mundo ocidental e civilizado. O segundo, de contestação da ordem, propunha a diversidade, a possibilidade das misturas, da retomada do que foi marginalizado pelas tradições ou tornado heresia ao longo do período medieval, como definiu, neste caso, Willer (2010).

Este embate foi muito perceptível no âmbito das artes. Um bom exemplo é a exposição *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, que foi realizada no Guggenheim, entre outubro de 2010 e janeiro de 2011,<sup>4</sup> e teve como principal ponto problematizar a diversidade de leituras sobre o mundo clássico no entreguerras. Tanto no catálogo da exposição (Silver, 2010) quanto no material disponível *on-line*, no qual é possível recuperar parte de como foi a mostra, curadores deixam claro que este período foi de experimentação e leituras fragmentadas do mundo antigo. O resultado dessas tensões foi o surgimento, ao mesmo tempo, de leituras poéticas e vanguardistas francesas do mundo greco-romano, do neoplatonismo da Bauhaus alemã, das leituras políticas enviesadas de Mussolini do Império Romano e da estética nazifascista. Em uma busca pela ordem ou uma explicação plausível após as destruições sem precedentes da Primeira Guerra Mundial, há uma espécie de mergulho naquilo que as pessoas tinham como perene: o mundo clássico. Seja para estabilizar a ordem ou para buscar outras vidas possíveis e mais pacíficas, gregos e romanos foram a base estética para pinturas, esculturas, fotografias, filmes, moda, *design*. Ao colocar lado a lado as estéticas, com um recorte temporal específico, e uma grande diversidade de cultura material, a exposição de fato provoca inúmeras reflexões e, de certa forma, se torna um recorte interessante para o que Settis teoriza em sua obra: a tensão entre continuidade e ruptura com o clássico que emerge na virada do século XIX para o XX.

Creio que ter isso em mente é importante para quem estuda a Antiguidade Clássica, afinal, a historiografia e suas modificações ao longo

---

<sup>4</sup> Parte da exposição e o material didático para trabalhar em sala de aula com estudantes sobre as questões propostas podem ser acessados no site do museu. Agradeço à Vanessa Bortulucce por chamar minha atenção para esse material didático, que pode ser usado tanto no Ensino Fundamental e Médio quanto no Ensino Superior. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/chaos-and-classicism>. Acesso em: 13 out. 2023.

do século XX respondem a tensionamentos de seus tempos, e inseri-las em um embate político, social e cultural, pode dar outra dimensão ao nosso trabalho de pesquisa. Por isso entendo que os estudos de recepção trazem uma potência interessante, afinal, permitem analisar os estudos clássicos dentro de redes discursivas e abrem espaço para perceber como circulam entre academia e sociedade de forma mais fluida. Constituem, portanto, aporte teórico importante para entendermos os deslocamentos discursivos das décadas de 1970 e 1980, que me interessam analisar nesta ocasião: aqueles disruptivos, de contestação social, que tiveram os antigos gregos e romanos como sua base. Para tanto, inicio apontando qual perspectiva dos estudos críticos da recepção que adoto e, em seguida, sigo comentários de Paulo Leminski para discutir como leituras específicas da filosofia grega se conectam à contracultura norte-americana e seu potencial inspirador de questionamento dentro e fora da academia.

### **Entre gregos, romanos e curitibanos**

Ao iniciar essa reflexão destacando as duas principais formas de manejo da cultura greco-romana ao longo do século XX – uma voltada ao exercício do poder e a outra à sua contestação –, me aproximando da segunda, em especial pelo meu interesse à sua capacidade de produzir análises críticas e subversivas do passado e do presente, estou assumindo uma postura teórica dos estudos de recepção que derivam tanto de Charles Martindale (1993) quanto de Lorna Hardwick (2003). Do primeiro, a inspiração vem de sua crítica aos modos de ler teleológicos, afinal, Martindale é preciso ao apontar que o estudo de um texto e de sua recepção não pode fechar o mundo antigo em guetos – precisa ir além dos cânones, entendendo que o significado daquilo que chegou até nós ocorre no momento da leitura. Dessa crítica decorre algo bastante instigante: a clareza de que o encontro de um texto antigo com um leitor do nosso presente é um acaso, dada a diferença cultural e temporal que nos afasta. A única forma desta conexão se realizar é por meio das cadeias de transmissão e ressignificação que as obras passaram para chegarem a nós tantos séculos depois. Ou seja, não é possível a leitura dos textos greco-romanos sem perceber suas camadas de historicidade, sem fazer as devidas críticas às autoridades culturais que definem as direções do ato de ler. Textos não têm significados estáveis, podem ser lidos em multiplicidades de formas e... reescritos em cada novo presente.

Já de Hardwick (2003) chama muito a minha atenção o seu apontamento de que os textos que recebemos da Antiguidade, na sua origem, não ficavam restritos a poucos, muito menos trancados em torres de marfim. Como boa parte da cultura greco-romana estava pautada na oralidade, os textos constituem parte da cultura desses povos, não toda, e, além disso, estão inseridos em lutas de poder para que ocorra sua permanência. Hardwick expande as relações de poder e afirma que o que chegou até nós é o que foi preservado já na própria Antiguidade, indicando a importância não só dos estudos das cadeias de recepção, mas também das relações de poder na própria Antiguidade. Assim, é preciso ter em mente que o que chegou até nós é limitado em termos de volume da produção, mas aquilo que restou abriu uma diversidade de formas de recepção até a Modernidade. Por isso, analisar a condição da recepção e sua forma é fundamental para entender tanto a leitura feita em determinado presente quanto como essa leitura pode trazer novas perguntas ao passado antigo, iluminando o passado e o presente. Nesse sentido, há um movimento de pensar cuidadosamente as temporalidades e as relações de poder, afinal, produções humanas estão inseridas em contextos sociais e culturais, e saber como se mover entre eles ajuda a questionar e descolonizar mentes (Hardwick, 2003). Assim, Hardwick (2003) avança da crítica às leituras do texto ao longo do tempo, bastante apurada já em Martindale (1993), para a posição social e política de quem lê e escreve já na Antiguidade, e também para quem transforma a cultura clássica em outras linguagens, seja nas artes visuais, no teatro ou no cinema.

Martindale (1993) e Hardwick (2003), desse modo, ao defenderem estudos críticos da recepção, apontam caminhos bastante profícuos. No caso de Hardwick, nos desafia a buscar aspectos não canônicos da cultura greco-romana, o que pode ser feito pelo viés arqueológico, por exemplo, pois a cultura material é menos discutida por ambos e se pautam na transmissão textual e não epigráfica. E no caso de Martindale, há uma profunda crítica da leitura automatizada da Antiguidade, da noção de “legado”. Ambos instigam, portanto, a uma profunda reflexão sobre as razões de o mundo greco-romano importar a tantas sociedades, qual parte das suas tão diversificadas culturas vem à tona em diferentes presentes, perceber como os sujeitos históricos negociam suas percepções da vida e suas subjetividades com aquilo que restou da Antiguidade. Ambos apontam para algo que Miller (2022) consegue já desenvolver com maestria ao analisar a forma como Foucault leu Sócrates: os clássicos não são modelos inquestionáveis, estão inseridos em regimes de

verdade próprias, são eventos discursivos que se dissolvem em nossas percepções da realidade, por isso, ao serem lidos de forma crítica, pelo viés das margens, abrem a possibilidade de pensar de forma diferente.

Esta busca por formas de subversão do discurso e leituras outras possíveis da Antiguidade é, do meu ponto de vista, fruto das rebeliões artísticas e epistemológicas do pós-Segunda Guerra em diálogo com as vanguardas do final do século XIX e início do XX, que comentei a pouco, ao me referir aos argumentos de Settis (2006). Se, por um lado, uma análise teórica e historiográfica cuidadosa das leituras sobre o mundo greco-romano permite entender os impactos da Segunda Guerra nas pesquisas acadêmicas, em especial na busca por novos sujeitos e formas de produção do saber com críticas cada vez mais estabelecidas às perspectivas masculinistas, eurocêntricas, racistas, misóginas, os estudos críticos de recepção, por outro, permitem olharmos para além dos muros acadêmicos e perceber como ativistas, escritores, artistas, militantes, entre tantos outros sujeitos possíveis, negociam esses valores. Esse deslocamento muitas vezes é surpreendente e, como aponta Hardwick (2003), expressa a criatividade diante da cultura clássica e uma vitalidade que inspira mais uma vez a mirar o passado, mas agora com outros olhos.

No caso de Curitiba, que venho pesquisando há alguns anos, a relação com a cultura greco-romana está presente desde o final do século XIX, em especial após a separação do Paraná de São Paulo e a necessidade de construir uma capital moderna para a nova província. Há uma série de embates políticos, com escolhas na construção de edifícios e das praças públicas, em que predominam o ecletismo e a *Art Nouveau*, com muitas referências à Antiguidade Clássica, mas é na sociabilidade e nos embates literários, poéticos e nas perspectivas educacionais que elementos da cultura grega (ateniense) e romana se fazem muito presentes. Entre festas da Primavera, Olimpíadas e publicações nos jornais e revistas simbolistas que floresceram neste momento, valores culturais antigos foram recortados, transformados e recriados em um ambiente no qual predominava o analfabetismo. Homens e, também, mulheres, nestes encontros poéticos discutiram cidadania, história geral, educação pública para todos e todas. E escreveram muita poesia até os anos de 1930. Embora pouco tempo depois surja uma forte crítica ao que propuseram, em especial de um grupo de jovens liderados por Dalton Trevisan, no final da década de 1940, o fato é que alguns destes preceitos foram retomados por Paulo Leminski em um contexto contracultural de resistência à ditadura. É a esse aspecto que gostaria de me deter mais a fundo a seguir.

## As múltiplas leituras de Leminski

Paulo Leminski (1944-1989), poeta curitibano, como destaquei em outra ocasião, teve uma breve e intensa vida (Garraffoni, 2023). Sua forma de viver criou afetos e desafetos, resistências e adesões. Afinal, como bem destaca Sandmann (2010), apesar de estar fora dos grandes centros, estabeleceu interlocução com nomes importantes da arte brasileira dos anos de 1960, 1970 e 1980, era um intelectual culto e informado, versado em letras e, também, protagonizou mudanças comportamentais, encarnando a figura do poeta maldito do século XIX. Sua vida foi, nas palavras de Hara (2017, p. 184), “[...] uma aritmética singular que somava o erudito com o marginal”. Multifacetado, atuou em diferentes campos – e o que me interessa destacar aqui é o seu lado tradutor.

Ivan Justen Santana (2002, p. 40) apresenta uma dimensão deste seu trabalho. Segundo o autor, Leminski verteu para o português um total de 124 textos, a partir de 14 línguas diferentes, trabalhando obras de cerca de 56 autores. Do latim traduziu textos de Horácio, Marcial, Agostinho e Petrônio, e, Toninho Vaz (2000), seu biógrafo e amigo, afirma que foi ainda muito jovem, no mosteiro de São Bento, que o poeta entrou em contato com os textos gregos e romanos. Por iniciativa própria, Leminski, com 13 anos, escreveu a D. Clemente candidatando-se a uma vaga. Foi lá que conheceu Dom João Mehlmann, especialista em autores gregos que o guiou por bibliotecas do monastério, apresentando-o a Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio e, também, Dante.

Mesmo que sua passagem por lá tenha sido breve, ele nunca deixou de lado seus estudos em letras clássicas. Comunicava-se, por cartas, com Dom Clemente, contando da alegria de ler os textos no original.

Esse trânsito em idiomas, do japonês ao latim, e sua habilidade tradutória nem sempre foram suas facetas mais lembradas, embora tenham sido intensas. No documentário *Ervilha da Fantasia: uma ópera Paulo Leminskiana*,<sup>5</sup> no minuto 12:14 ele mesmo apresenta as obras que está trabalhando, sendo possível ter uma ideia dos trânsitos que faz entre línguas

---

<sup>5</sup> Documentário para TV realizado em 1985 por Werner Schumann. Edição de Eduardo Pioli Alberti e produção executiva de Altenir Silva, Willy Schumann e Werner Schumann. Disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=zkl57-h-C3ko>. Acesso em: 13 out. 2023.

e culturas distintas: apresenta *Catatau*, seu primeiro livro publicado em 1975, prosa experimental, além de seus três livros de poesia. Todos esses livros são publicados por editoras curitibanas, mas afirma que o primeiro livro publicado em editora nacional foi *Caprichos e Relaxos*, pela Editora Brasiliense. Comenta brevemente sobre o seu segundo romance, e, na sequência, apresenta as biografias que fez do poeta japonês Bashô, por ser um grande mestre de haikai, estilo poético que Leminski praticou, e de Jesus Cristo, uma leitura que fez dos evangelhos. Neste momento, aos 13:32 minutos para de mostrar os livros, como vinha fazendo até então, e abre uma reflexão. Afirma que resolveu escrever sobre Jesus porque a longevidade de sua presença sempre o intrigou, afinal, são mais de dois mil anos e esta segue no nosso cotidiano, o que, para ele, seria uma questão que precisaria entender melhor. Nas suas palavras exatas: “qual é a força que esta figura tem que faz com que venha redescobri-lo? É uma pergunta que se situa no plano histórico, não necessariamente no religioso”. Ou seja, deixa bem claro que se interessa por uma espécie de mistério que faz com que cada nova geração descubra uma outra faceta desta figura, mas desde uma perspectiva histórica e não religiosa. E ainda afirma que se interessa, também, em entender como no interior da Igreja Católica, ligada sempre à vida das elites, contra o progresso e muitas vezes reacionária, aparece a teologia da libertação, que tira de Jesus ensinamentos e uma perspectiva de revolução social. Não deixa dúvidas ao mostrar, com tamanha precisão, que o que o instiga é o caráter presente e constante da figura de Jesus e sua potência em gerar discursos que podem, inclusive, se contradizer. Ao final deste trecho, aos 14:54 minutos, volta às obras e apresenta as traduções que fez nos últimos dois anos para a mesma Editora Brasiliense: *Pergunte ao Pó*, dois livros de John Lennon, um de Lawrence Ferlinghetti, o *Giacomo Joyce*, de James Joyce, uma obra japonesa chamada *Sol e Aço*, e finaliza comentando que está, naquele momento, finalizando a tradução do *Satyricon*, de Petronio.

O trecho de pouco mais de dois minutos, embora curto, é interessante por vários aspectos. Primeiro porque o poeta faz um sobrevoo sobre suas obras e trabalho, mostrando toda a sua versatilidade com textos – poesia, prosa, biografia e traduções – e com a língua, pois para realizar os trabalhos apresentados precisa do domínio ao menos do inglês, do japonês, do grego e do latim. Em segundo lugar, é certo, por meio do exemplo de Jesus, em explicar que tem interesse em como figuras da Antiguidade atravessam o tempo, como podem ser lidas de formas tão distintas, sustentando o

conservadorismo ao mesmo tempo que gera leituras mais libertárias, claramente se posicionando próximo à segunda. E mais, é claro em dizer que se interessa pela historicidade dos textos. E mistura os antigos com trabalhos de seu tempo, Lennon e Ferlinghetti, ambos ícones já consagrados tanto do rock como da contracultura norte-americana. Essa conexão é bastante peculiar, e uma das explicações possíveis é que o momento é 1985, final da ditadura civil-militar e fim da censura, o que faz com que editoras, como a Brasiliense, invistam em temas que chamem a atenção da cultura jovem.

Apesar desta explicação plausível, as misturas de Leminski podem seguir parecendo estranhas, afinal, muitos criticaram tanto suas escolhas como algumas de suas traduções, entre elas o próprio *Satyricon*, de Petrônio. No entanto, um olhar mais cuidadoso, tendo em mente as perspectivas de recepção, como já pontuei, vislumbra que suas explicações são muito ricas e inspiradoras. Vieira (2022, p. 18), por exemplo, comenta, na esteira de Hara (2017), que sua posição entre a erudição e a curtição se expressa em suas escolhas. Em *Catatau* já aparece o latim que o agrada, o chistoso, do riso, algo que levará ao limite em sua tradução do *Satyricon*. É do latim que retira uma Roma risível, do baixo-ventre, marginal e popular.

Adepto da “transcrição” concretista como perspectiva em seu processo de tradução, Leminski cruza mundos, explora o humor com irreverência e se posiciona política e esteticamente. É por essa razão que Lívia Pereira (2022) defende que Leminski teria um projeto de tradução. Era ciente que a operação intertextual não é neutra, que cria novos sentidos ao original evocado. Nessa perspectiva, Pereira argumenta que a própria escolha das obras indica quem o poeta gostaria de homenagear, fazendo com que a obra de outros tempos ou culturas renascesse no presente brasileiro, dando uma nova vida ao texto traduzido (Pereira, 2022, p. 31). Ele escolhe qual tradição gostaria de pertencer, não necessariamente por ordem cronológica, mas por rotas múltiplas de diferentes culturas e períodos. Essa tradução criativa e o processo consciente de escolha, segundo Pereira (2022, p. 35), criam um “paideuma leminskiano”, sendo possível perceber o encontro que o poeta tem com os antigos e como gostaria que eles seguissem presentes.

É uma escolha pela margem, pelo cotidiano, pelo jocoso. Cruzando a Tropicália com haicai e cultura grego-romana, Leminski se situa entre aqueles poetas que admira por suas misturas livres. Aproximar-se de Lawrence Ferlinghetti, poeta norte-americano e seu contemporâneo, é um



bom exercício para perceber como faz suas articulações e homenagens. Há um ensaio publicado na coletânea *Ensaio e anseios críticos* intitulado “Ferlinguete-se” (Leminski, 2011, p. 261-265), em que o poeta inicia comentando o filme de Martin Scorsese, *The last Waltz* (1978), que retrata a despedida da banda que acompanhou Bob Dylan por muito tempo. Entre os convidados está um senhor de cabelo branco que lê um poema em inglês arcaico. Discreto, entra e sai de cena, e Leminski diz que foi a única vez que viu Ferlinghetti declamando. A partir desta introdução, mergulha em uma análise mais aprofundada da sua obra, uma linguagem solta, ligeiramente surrealista, e, ao comentar seu ensaio “Poesia Moderna é Prosa”, discutindo uma série de seus versos, termina com a seguinte consideração (Leminski, 2011, p. 265):

*Não é qualquer poeta que consegue esse fantástico trocadilho bilíngue entre “dove”, onde, em italiano, e “dove” pomba em inglês, onde está a pomba, a doce ave de Vênus, a deusa do amor? “Hillsong”, “willsong”, “plainsong”, “painsong”, é desse Ferlinghetti que eu vou lembrar sempre, capaz de uivo e capaz de silêncio.*

No ensaio, discute as dificuldades da tradução de um poema como esse de Ferlinghetti, que mistura línguas e sentidos. Como expressar o que as culturas têm de mais raro, rico e forte? Quem domina línguas e culturas é capaz de produzir sensações múltiplas em quem lê, é também capaz de ser discreto em algumas ocasiões, como no filme, ou de gritar em protesto, quando necessário. Ferlinghetti, aquele frágil homem de cabelos brancos das telas no final da década de 1970, enfrentou outrora a censura macarthista norte-americana ao publicar *Uivo e outros Poemas*, de Allen Ginsberg, desencadeando lutas pela liberdade de expressão nos EUA.<sup>6</sup> Ao finalizar com “uivo”, Leminski joga com trocadilhos, indicando que compartilha e admira a postura política de Ferlinghetti contra a censura, seus conhecimentos linguísticos variados e articulações livres com o passado antigo em

---

<sup>6</sup> Escrito em 1955 e publicado em 1956 por Ferlinghetti, *Howl*, no original, rendeu uma série de processos, o que acabou transformando o escândalo em um movimento social contra o *american way of life*. Sobre a importância literária e política da obra de Ginsberg publicada por Ferlinghetti, veja os comentários de Claudio Willer em sua tradução para a L&PM (Willer, 1999, p. 7-18).

uma perspectiva marginal. Afinal, essa conexão entre passado antigo, jogos de linguagem e rebelião contra o *status quo* é muito presente na poesia *beat* que Ferlinghetti ajuda a construir, por isso, seria interessante explorar um pouco mais as conexões entre esses mundos aos quais Leminski parece querer se alinhar.

## Questione tudo, sempre

[...]

*Questione tudo e todos, inclusive Sócrates, que questionava tudo  
Questione “Deus” e seus sócios na Terra.*

*Seja subversivo, questione constantemente a realidade e o status quo*

[...]

Lawrence Ferlinghetti

Lawrence Ferlinghetti foi uma figura icônica do século XX. Nascido nos EUA em 1919, filho de um anarquista italiano e mãe com ascendência franco-portuguesa, acabou sendo criado pela tia, na França, no início de sua vida, uma vez que o pai faleceu antes de nascer e a mãe tinha problemas de saúde. Ainda pequeno, retorna aos EUA, vive em orfanatos e acaba adotado em Nova York. Estuda Jornalismo, luta na Segunda Guerra Mundial e retorna aos EUA para fundar, em São Francisco, na Califórnia, a livraria City & Lights, em 1953, epicentro da publicação contracultural norte-americana. Desde então, até seu falecimento, em 2021, aos 101 anos, atuou como editor, poeta e ativista político (Calixto, 2023, p. 98-101). O trecho que destaquei está presente em “Poesia como arte insurgente”, poema no qual dialoga com o/a leitor/a que pretende começar a escrever – parte da obra recentemente traduzida no Brasil por Fabiano Calixto, que leva o mesmo título. A obra reúne poemas de Ferlinghetti desde 1950 até 2007, quando foi lançada originalmente em inglês. Calixto comenta que os poemas foram atualizados pelo escritor ao longo das décadas, mas a maioria deles tem redação da década de 1970, um *working in progress*, como o próprio Leminski afirma no ensaio comentado, o que indica que conhecia os originais. Composto por cinco textos, a obra é uma lírica de combate utópica e anticapitalista, uma poética *contramorte*, segundo o tradutor, que desafia a linguagem a falar de temas apagados pelo neoliberalismo. Uma obra subversiva.

De fato, ler *Poesia como arte insurgente* é uma experiência que mexe com as nossas emoções, nos faz pensar o que temos feito diante das desigualdades e das violências cotidianas. Provoca-nos o tempo todo, algumas vezes, inclusive, com o que temos feito com o pensamento clássico, como no trecho que destaquei. Ao desafiar o leitor a mudar o sistema, o faz por todos os meios, inclusive a descolonização das mentes, já apontada por Calixto. Sócrates aparece junto a “deus” para instigar o leitor ou a leitora a questionar a realidade. Inicia com Sócrates indicando que tudo pode e deve ser enfrentado, e junta uma crítica direta à exploração financeira da fé, não deixando dúvidas que se alguém quer mudar o mundo, precisa estabelecer uma constante crítica à realidade, às suas crenças e valores.

Selecionei essa passagem não aleatoriamente, mas porque a filosofia grega aparece na literatura contracultural norte-americana sustentando formas de subversão do discurso, aspecto que sempre me chamou muito a atenção. Para um melhor entendimento deste fenômeno, é importante observarmos os comentários de Claudio Willer, poeta surrealista, profundo conhecedor da poesia e cultura *beat* e tradutor de Ginsberg. Em *Os rebeldes: geração beat e anarquismo místico*, Willer (2013, p. 61-74) tem um capítulo no qual discute marginalidade e memória na escrita *beat*, essa da qual Ferlinghetti foi não só divulgador, como também partilhou de seus princípios. Em sua leitura, os marginais são representantes de uma perspectiva de liberdade. Não são personagens centrais exclusivos dos *beats*, ao contrário, aparecem entre muitos autores norte-americanos com, por exemplo, Jack London. O que diferencia Kerouac, Ginsberg e seus colegas, segundo Willer, é a aproximação da construção literária das memórias destes personagens, à margem da sociedade, com leituras específicas da anamnese platônica.

A argumentação de Willer vai no sentido de destacar que tal lembrança não é de algo específico, mas os marginais seriam portadores de uma memória arcaica, perdida em outro tempo. A referência, aqui, é justamente a Sócrates, no *Fédon*: uma categoria empiricamente impossível, associada ao tempo circular, da terra ao Hades, do Hades à terra; da vida ao falecimento, do falecimento à vida (Willer, 2013, p. 67). É o princípio do contrário, atrelado ao marginal, aos submundos, lugar de onde os *beats* tiram os mistérios da vida e buscam mudar o contexto em que vivem. Há uma valorização do arcaico em comparação à ilusão do presente, o que, segundo Willer, os aproxima, mais uma vez, do platonismo (Willer, 2013, p. 71). Em suas

próprias palavras (Willer, 2013, p. 73): “[...] na amplidão polifônica dos diálogos de Platão tanto encontraremos recomendação de moderação, que pode ser associada ao ‘caminho do meio’ dos taoísta, quanto elogios de embriaguez, delírio e possessão como fontes da inspiração”. Dessa forma, a leitura de Platão faz com que ajustem esta filosofia aos preceitos budistas que nutrem a contracultura norte-americana. Nessa perspectiva, do platonismo vem a crítica política à ideologia, do budismo vem a constatação da ilusão de como se percebe a realidade. Ao cruzá-las em suas prosas e poesias, os *beats* definem a realidade empírica sensível como degradada e ilusória, criando uma urgência na sua transformação. Por isso é possível questionar a tudo e a todos, como quer Ferlinghetti: a Sócrates, a Deus, a seus sócios na terra, a realidade (capitalismo), mas desde que de forma intensa e constante.

Há algum projeto político claro ao qual se atrelam? Nesta leitura, não há planos ou dogmas preestabelecidos a serem seguidos, há provocações, um movimento em direção à vida em suas diferentes formas. Há poesia, oralidade, mudança, novo, há o vislumbre de um mundo, que, com um pouco de sorte, um dia, pode vir a ser múltiplo. Há ação, aquela do otimismo poético/libertário de Ferlinghetti, como lemos, mais adiante, neste mesmo poema que mencionei: “empenhe-se em mudar o mundo de tal maneira que, um dia, não haja mais necessidade de dissidentes. [...] Desafie o capitalismo disfarçado de democracia.” Há, por fim, leituras dos antigos gregos e romanos que, entre a erudição e a marginalidade, abrem outras relações possíveis sobre o passado antigo e sobre o que fazemos com ele.

Entendo que eram essas as conexões de Leminski, assim como outros poetas de sua geração buscavam. Um movimento radical de questionamento do mundo que de alguma forma atinge tantos e tantas jovens em diferentes contextos nas décadas de 1960 e 1970. Inclusive na academia. Deleuze e Guattari escreveram *O anti-Édipo* (1972) e afirmaram, em *Mil platôs* (1980), que em suas cartografias literárias esses poetas estariam comprometidos com a conexão entre escrita e movimentos sociais (Deleuze; Guattari, 1995, p. 30). Hélène Cixous publicou *O riso da Medusa* (1976) e Michel Foucault, colega de Hado, de Veyne, que já havia militado no Groupe d’Information sur les Prisons (GIP) com Vidal-Naquet, também foi um grande expoente nestas subversões. Ou não foi com a sua leitura tão particular de Sócrates que Foucault recolocou o cuidado de si e a parresia como central no fazer intelectual e na militância política (Vieira, 2015)?

Ao terminar sua vida lecionando sobre os gregos e romanos na busca por novos modos de vida, Foucault se conectou com seu tempo, aquele dos questionamentos incessantes, que incluía a própria noção de “verdade ocidental”. Então, cada um a seu modo, ativistas, poetas, feministas, filósofos e historiadores/as, engrossaram o coro das lutas por vidas não fascistas na segunda metade do século XX. Arejaram e arejam nossas percepções sobre a Antiguidade para multiplicarmos as vidas possíveis em nosso presente. Chamaram-nos à luta, propuseram mudanças e nos deixaram escolhas:

[...]

*Parem de balbuciar e bradem*

*Uma nova poesia, liberta e libertária*

*Com uma nova “superfície pública” comunossensual*

*Com outros níveis subjetivos*

*Ou outros níveis subversivos*

[...]

Despertem e cantem ao ar livre

*Manifesto Populista #1*

(Lawrence Ferlinghetti<sup>7</sup>)

## Referências bibliográficas

- CALIXTO, Fabiano. Prefácio. In: FERLINGHETTI, Lawrence. *Poesia como arte insurgente*. Trad. Fabiano Calixto. São Paulo: Editora 34, 2023. p. 7-12.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. [1976]
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011. [1972]
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995. [1980]
- FERLINGHETTI, Lawrence. *Poesia como arte insurgente*. São Paulo: Editora 34, 2023.
- GARRAFFONI, Renata. Das desigualdades, linhas de fuga. Um ensaio sobre o *Satyricon* de Petrónio e de Leminski. In: SILVA, Filipe; FUNARI, Pedro Paulo;

---

<sup>7</sup> Tradução de Fabiano Calixto.

- RODRIGUES, Sofia (orgs.). *Desigualdade social na Antiguidade: agenciamentos e linhas de fuga*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. p. 181-210.
- HARA, Tony. *Saber Noturno – uma antologia de vidas errantes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017.
- HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- LEMINSKI, Paulo. Ferlinguete-se. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011. p. 261-265.
- MARTINDALE, Charles. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MILLER, Paul. *Foucault's Seminar on Antiquity: Learning to speak the Truth*. Londres: Bloomsbury Academic, 2022.
- PEREIRA, Livia. *Paulo Leminski tradutor: a recriação do Satyricon de Petrônio em língua portuguesa do Brasil*. São Paulo: Dialética Editorial, 2022.
- SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo e a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.
- SANTANA, Ivan. *Paulo Leminski: intersemiose e carnavalização na tradução*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SCHUMANN, Werner. *Ervilha da Fantasia: uma ópera Paulo Leminskiana*. Edição de Eduardo Pioli Alberti e Produção Executiva de Altenir Silva, Willy Schumann, Werner Schumann, 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>. Acesso em: 13 out. 2023.
- SETTIS, Salvatore. *The future of the classical*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- SILVA, Glaydson; FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 40, p. 43-66, 2020.
- SILVER, Kenneth. *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. São Paulo: Record, 2000.
- VIEIRA, Brunno. Prefácio – Latim com gosto de Leminski. In: PEREIRA, Livia. *Paulo Leminski tradutor: a recriação do Satyricon de Petrônio em língua portuguesa do Brasil*. São Paulo: Dialética Editorial, 2022, p. 17-21.

VIEIRA, Priscila. *A coragem da verdade e a ética do intelectual em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2015.

WILLER, Claudio. Introdução. In: GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: L&PM, 1999. p. 7-18.

\_\_\_\_\_. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

\_\_\_\_\_. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

# BOUDICA AND HER RECEPTION BY BRITISH SUFFRAGETTES<sup>1</sup>

Tais Pagoto Bélo<sup>2</sup>

**Abstract:** *This paper is about the reception of Boudica by British suffragettes, who played a prominent role in an episode that occurred during the 1st century AD, in 60 and/or 61 AD, which marked the roots of the formation of the British people. She was the queen of the Iceni tribe and led an army against the Roman Empire after her daughters were raped, and she was whipped by Roman officials. Boudica was regarded as the representative of the first women-led freedom movement. In this way, the queen of the Iceni was embraced by the suffragettes to empower and strengthen this social movement and to demonstrate the bravery of female leadership.*

**Keywords:** *British suffragettes; Feminist movement; Women of Antiquity; Gender studies; Intersectionality.*

## BOUDICA E SUA RECEPÇÃO PELAS SUFRAGISTAS BRITÂNICAS

**Resumo:** *Este trabalho é sobre a recepção de Boudica pelas sufragistas britânicas, a qual foi protagonista de um episódio que ocorreu durante o século I d.C., em 60 e/ou 61 d.C., que marcou as raízes da formação dos britânicos. Ela foi a rainha da tribo dos Iceni e liderou um exército contra o Império Romano, depois de suas filhas terem sido violentadas e ela açoitada por oficiais romanos. Boudica foi tida como a representante do primeiro movimento de liberdade liderado por uma mulher. Dessa forma, a rainha dos Iceni foi tomada pelas sufragistas para conferir poder e força a esse movimento social e para demonstrar a bravura de lideranças femininas.*

**Palavras-chave:** *Sufragistas britânicas; Movimento feminista; Mulheres da Antiguidade; Estudos de gênero; Interseccionalidade.*

---

<sup>1</sup> Recebido em 10 de outubro de 2023 e aprovado em 5 de março de 2024.

<sup>2</sup> Post-doctoral researcher at the Museum of Archaeology and Ethnology (MAE), of the University of São Paulo (USP); Project: "The strength of Roman women through coins", supported by The São Paulo Research Foundation (FAPESP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5380-4884>; [taispbelo@gmail.com](mailto:taispbelo@gmail.com); [taispbelo@usp.br](mailto:taispbelo@usp.br).



## Introduction

*[...] all my life I have most readily responded: first, admiration for that spirit of fighting and heroic sacrifice by which alone the soul of civilisation is saved; and next after that, appreciation of the gentler spirit which is moved to mend and repair the ravages of war* (Pankhurst, 1914/2011, p. 3).

This work aims to address the reception of Boudica by British suffragettes. She is a historical figure from Antiquity who played a prominent role in an episode that occurred during the 1st century AD, more specifically in 60 and/or 61 AD, which marked the roots of the formation of the British people. Boudica, the queen of the Iceni tribe, led an army against the Roman Empire after her daughters were raped, and she was flogged by Roman officials because she refused to accept an agreement that Cato Decianus, a tax collector, had made with her husband Prasutagus before his death. This agreement involved leaving half of their lands to their daughters and the other half to Rome.

In the face of Roman physical force against Briton women, it can be mentioned that the sexual violence inflicted by the Romans was a behaviour shaped by a set of contingencies within the society responsible for creating oppressors. Such a society exhibited permissiveness towards violent and abusive sexual practices (Buchward; Fletcher; Roth, 1993/2005; Connel; Wilson, 1974 apud Freitas; Morais, 2019, p. 110).

The image of Boudica was first-hand described in Antiquity by Tacitus and Cassius Dio. The first author mentioned that, being a woman, she was not fit for governance and leadership, while for the latter, she was portrayed as physically and psychologically masculine, with the voice, size, and weaponry of a man. Dio's portrayal of Boudica is unconventional, deviating from the norms and deemed "barbaric", resulting in her gender appearing ambiguous, and her clothing and adornments stereotyped as that of the "other" (Aldhouse-Green, 2006 apud Bélo, 2019, p. 69). Roman male opposition recognized their own women as the "others", relegated to the realm of alterity and submissive in social reality and symbolic terms (Cid López, 2011, p. 55-56).

The ancient writers echoed the Roman patriarchal view of women's

roles in the Mediterranean world of the time, portraying the warrior queen as an abnormal and unusual figure when she came to leading an army (Pinto, 2011 apud Bélo, 2019, p. 72). This demonstrated an intersectional<sup>3</sup> perspective in the face of a queen (a woman in power), “barbarian” (foreigner), who was against Rome (a political stance). The agency of intersectionality was evident in Roman narratives through their violent treatment of Boudica and her daughters, intending to oppress and subject them to male and Roman power. In this way, Boudica’s history clearly bears the mark of Roman gender assumptions, which are the ones that create great social problematizations and, in the case of this historical period, were present at the basis of the formation of that society.

However, in the intersectional analysis of this case, it must be considered that for the Romans, women in power were considered something abnormal and problematic, but female leadership was already common to them, since they had already had female army and revolt leaders, such as Fulvia and Sempronia respectively; in addition to having seen female leaders in other “barbarian” groups, such as Cleopatra. On the other hand, the fact that she was considered a “barbarian” must also be evaluated, given that at that time in the Roman Empire and even within the Roman army, the presence of foreigners was already recognized.

---

<sup>3</sup> The problem of “intersectionality” was first raised in Anglo-Saxon countries from the legacy of black feminism in the early 1990s, within an interdisciplinary framework, by Kimberlé Crenshaw (1989, 1994, 2002, 2010) and other English, American, Canadian and German researchers (Hirata, 2014, p. 62). Intersectionality refers to a transdisciplinary theory that understands the complexity of identity and social inequalities through an integrated approach. It refutes the confinement and hierarchy of the main focus of social differentiation, which are the categories of sex, gender, class, race, ethnicity, age, disability, sexual orientation (Bilge, 2009, p. 70; Hirata, 2014, p. 62-63), among other conditions of inequality. It should be borne in mind that the categories are not fixed, but it is important in an intersectional analysis to identify which of them are oppressive and which can vary and be diverse. From this perspective, norms and values that may have been of considerable significance for the formation of social identities can be based on gender, age, status and so on (Sjöberg, 2014, p. 320). The intersectional approach goes beyond simply recognizing the multiplicity of systems of oppression that operate from these categories and postulates their interaction in the production and reproduction of social inequalities (Bilge, 2009, p. 70; Hirata, 2014, p. 62-63). Intersectionality as a means of understanding multiple oppressions has been applied by scholars such as Sjöberg, focusing mainly on textual evidence in the context of the Ancient World (Sjöberg, 2014, p. 316). It is important to emphasize that intersectionality is active and not static, comprising an oppressive agency.

Though, it seems that the violence against Boudica and her daughters was much more a frustrated attempt at domination (Giddens, 1992, p. 15), because Cato Decianus could have seen an opportunity of rising up the social ladder. Violence would be the result of frustration, which can be understood as an inability to maintain or assume a position as a social subject marked by gender. Frustration can characterize the inability to receive the satisfactions or retributions expected from assuming a subject position or mode of subjectivity marked by gender (Moore, 2000, p. 39-40). Even so, Roman action on the warrior queen and her daughters ended up presenting devices that confirmed a structural patriarchy that was already materialized on their own women.

The Boudica depicted by Tacitus and Cassius Dio transcended the ages, as the information provided by these writers about her was later used in various forms of artistic expression, including plays, books, poems, paintings, political works, cartoons, sculptures, and more. Through these works, the warrior queen became a symbol of feminine strength for powerful women in England, such as Queen Elizabeth I and Queen Victoria. She was utilized as an emblem of the suffragettes' struggle and harnessed as a symbol of nationalism.

Boudica has been used as a point of comparison and contrast with Queen Elizabeth I, Queen Victoria, and even Margaret Thatcher. She is related to the feminist movement of intellectual women from the past and the present, connecting to the unfolding history of women and the entire struggle at the inception of gender studies. Furthermore, she has often been described as a masculinized woman, at other times as a devoted mother, or even as a superheroine, serving as a means for the British to qualify women with governmental powers and invoked as a male justification for accepting women in positions of power. Thus, it can be argued that Boudica has been appropriated according to each historical period and in alignment with how women were perceived and treated.

Specifically, this paper deals with the demonstration of a "Uses of the Past" approach and the reinterpretation of Boudica by British suffragettes in the early 20th century when she was regarded as the symbol of the first women-led freedom movement. In this way, the queen of the Iceni tribe was embraced by suffragettes to empower and strengthen their social movement and to showcase the courage of female leadership.

## Boudica and the women of power in England

*Our society is very odd. There's a sense that if women come to power, the only way we can cope with that is to make them superhuman figures. That's certainly what happened with Elizabeth I, Mrs Thatcher and Boadicea* (Jeffries, 2004 apud Bélo, 2019, p. 75).

Boudica served as an influence for feminists and female leaders in England, starting with Elizabeth I, then Victoria and Margaret Thatcher. She also worked as an inspiration for poets, artists, and propagandists in each era. However, it wasn't necessarily the image of the warrior queen that made the British more accepting of female leadership. On the contrary, Boudica was often used as an argument and pretext to justify accepting women in power.

After the 1530s, with the emergence of Protestant England, the British began to reclaim their past and their origin history, associating the "savages" of America with the natives of *Britannia*. Consequently, Boudica became a representative figure of the "savage" excess, which was considered inevitable for a woman in government, and thus, she was not seen as entirely normal (Hingley; Unwin, 2005 apud Bélo, 2019, p. 76).

However, Boudica did capture attention and was portrayed as a patriotic woman who bravely fought against the Romans. Additionally, since Henry VIII's father was from Wales, and the Welsh were considered direct descendants of the Britons, Elizabeth I, his daughter, identified strongly with Boudica, with both figures being subjects of comparisons and contrasts (Mikalachk, 1998). Nevertheless, the image of a woman in power in the 16th century was not positive (Mendelson; Crawford, 1998), and the images of the two queens were confronted in works such as: Raphael Holinshed's *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577/1586); Stephen Gosson's pamphlet *School of Abuse* (1579/1868) aimed at defaming English men; Petruccio Ubaldini's *The Lives of the Noble Ladies of the Kingdom of England and Scotland* (1591); John Speed's *The History of Great Britaine*; Thomas Heywood's *The exemplary lives and memorable acts of nine the most worthy women of the world*; among other works (Bélo, 2019, p. 79-84).

Between the years 1609 and 1614, the history of Boudica was recounted

by John Fletcher (1609/1979) in “Bonduca”,<sup>4</sup> adapted by George Powell in 1696, and by George Colman in 1778 and 1837. The author essentially pushed Boudica into the background, describing her with less violence and focusing on male characters (Matza, 2010). This work demonstrated a problematic tension of gender and history, disregarding the reign of Elizabeth I. The negative portrayal highlighted that the 17th century was marked by a process that privileged androcentrism. This perspective may have emerged during the reign of James I (1603-1625), who succeeded Elizabeth I. He was the son of Mary Stuart, Queen of Scotland, a cousin and a rival of the Red Queen. However, as Elizabeth I left no heirs, he was proclaimed King of England because he was the closest surviving heir to Henry VIII (Bélo, 2019, p. 86-87).

Shortly after the coronation of Queen Victoria, the artist Herry Courtney Selous painted a portrait of Boudica for the Queen of England in 1843. Like Queen Elizabeth I, Queen Victoria used the strength of this historical figure as a symbol of female leadership, commissioning the construction of a statue in honor of the warrior queen. The statue was erected in London by the artist Thomas Thornycroft, near Westminster Bridge, along the banks of the River Thames, facing the British Parliament, in opposition to Big Ben (Bélo, 2014, p. 124).

The statue was sculpted in bronze and consists of Boudica, with her hands raised to the sky, wearing a flowing gown, a cape, a crown, and holding a spear in her right hand. Her daughters are depicted kneeling behind the warrior queen, looking attentively and suspiciously forward, wearing tunics that expose their bare chests. They are in a Roman-style chariot, driven by horses in an alarming posture. According to Davies and Robinson (2009), this style of chariot does not align with those used by the Britons during the Iron Age. However, archaeologically, no chariot burials had been found in England at the time of the statue’s completion.

With the support of the State, this statue represents the Victorian conception of Boudica. On the south side of the sculpture, there are gold inscriptions: *Boadicea/Boudicca/ Queen of the Iceni/ Who died AD 61/ After leading her people/ Against the Roman invader*. On the east side, there are two lines from William Cowper’s poem (1782): *Regions Caesar never knew/ Thy*

---

4 This work was made in conjunction with another English playwright, Francis Beaumont (1584-1616).

*posterity shall sway*. The poem was used by the London City Council to effectively reinstate Boudica institutionally (Hingley; Unwin, 2005).

The artist of this sculpture, and Prince Albert, who supported its construction, both passed away before its completion (Webster, 1978). Consequently, the work did not receive sufficient funding for the final bronze casting, and the London City Council had to form a public committee to raise funds to finish it. The primary donors included members of the English royalty, academics, journalists, politicians, and wealthy Welsh lords (Hingley, 2000, p. 77). The latter seemed to recognize Boudica more as a Briton figure than an English one. They would later have an image of the warrior queen in Cardiff, Wales (Pinto, 2011, p. 137).

**Figure 1**



(© Author's photo, 2012)

Statue named *Boadicea and her Daughters*, by Thornycroft, 1902, London.

The statue was completed and erected a year after the Queen Victoria's death and following the British military victory in the Boer War. Hence, the sculpture was only delivered ready by the artist's son, John Isaac Thornycroft, and placed along the banks of the Thames by the London City Council in 1902. This event stirred strong patriotic sentiment, as Boudica's

portrayal as a warrior was then linked to the national sentiment regarding British historical roots and, subsequently, the glorification of the British Empire. As such, this work was intentionally positioned in front of the House of Commons, as if it is to defend that institution from potential attacks from the south, meaning from the continent (Pinto, 2011, p. 137), or as a representation of a woman advocating for her rights.

### **Boudica and the British suffragettes**

In the early 20th century, the statue of Boudica in front of Parliament began to serve to another purpose, not just as a symbol of the empire. The warrior queen's attitude and her actions from the past, as recounted by the ancient Romans, as well as the use of her feminine image in support of powerful women, such as Queens Elizabeth I and Victoria, led her image becoming associated with the strength of women.

During a period of intense feminist activism for suffrage, British suffragettes ended up using the Westminster statue of Boudica as an icon of their struggle and a symbol of female representation. Boudica's rise as an imperial symbol during the Victorian and Edwardian eras may have been the reason why suffragettes adopted her image (Hingley; Unwin, 2005 apud Bélo, 2019, p. 114). In these circumstances, the location of Thornycroft's statue was considered highly strategic, as its positioning suggests that she is advancing upon Parliament with her chariot.

The statue has been a gathering place for suffragette protests, and to this day, it is used by feminist groups as a symbol of empowerment for women. An example of this is the group called *Climate Rush*, which not only fights for women's rights but also advocates for the environment. Inspired by the early suffragettes, the movement emerged in October 2008 with 11 women and later included men as activists.

**Figure 2**



London statue of Boudica with the *Climate Rush* group.<sup>5</sup>

**Figure 3**



*Climate Girl Rush.*<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Available at: <http://www.ameliasmagazine.com/earth/climate-rush-bike-rush-1/2009/06/04/>. Accessed on: 09 dec. 2011.

<sup>6</sup> Available at: <http://www.climaterush.co.uk/>. Accessed on: 21 dec. 2011.



The images above depict members of the organization on and around the Boudica statue during their protests. The montage, with one of the horses from Thornycroft's statue and the sculpture itself in the background, has become an emblem for this group and can be seen on websites associated with the movement. The group also uses the old feminist phrase, *Deeds not Words*, along with another quote from the historian Laurel Thatcher Ulrich (2007): *Well-behaved women seldom make history*.

Figure 4



Boudicca agrees, deeds not words.<sup>7</sup>

The expression *Deeds not Words* emerged when the campaigns for women's emancipation in Britain took on a more militant and aggressive stance due to the lack of response to their demands. For this reason, they rejected polite tactics such as letter-writing and securing political influence in favor of their causes. As a result, they began engaging in a series of attention-grabbing, spectacular, and subversive interventions. They also used artists sympathetic to the feminist cause to spread their ideas across the United Kingdom, leading to a significant increase in female authors and actors during the period from 1905 to 1914.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Available at: <http://www.climaterush.co.uk/>. Accessed on: 09 dec. 2011.

<sup>8</sup> Available at: <https://womenslibrary.org.uk/event/katharine-cockin-a-pageant-of-great-women/>. Accessed on: 07 aug. 2023.

## Claims, posters, leaflets and performances

To delve into the feminist agitation of the early 20th century, it is worth noting that it had an creative aspect, and the image of Boudica was evoked through artistic expressions. Various suffragette campaigns received support from artists sympathetic to the cause who contributed objects to be sold in suffragette stores, banners, postcards, newsletters, pamphlets, songs, plays, sketches, and other art forms. The production of Elizabeth Robins' play *Votes for Women* in 1907 demonstrated that suffragette drama could be commercially successful and politically effective (Robinson, 2022, p. 85).

In this context, Cicely Hamilton's play *A Pageant of Great Women* (1872-1952) was significant for that moment and underscored that this was the first consistently political agitation to harness the arts in its service. The author herself was an actress who later became a novelist and playwright. She was also a co-founder of the Women Writers' Suffrage League (WSL), which was non-partisan and involved writers who supported women's suffrage. She also played a role in the Actresses' Franchise League (AFL), whose mission was to promote the suffragette cause through theatrical entertainment. These smaller feminist groups were organized along regional, professional, or political lines (Robinson, 2022, p. 86-87).

The play premiered in 1909 at the Skala Theatre in London, and with its success, suffragette groups quickly gained recognition. The production travelled to several cities, including Bristol in 1910, where it was hosted at the Prince's Theatre and organized by the Women's Social and Political Union (W.S.P.U.), which Hamilton appears to have been a part of. She worked alongside the play's director, Edith Craig (1869-1947), who was a lesbian, costume designer, and, as reported, a theatre director – in other words, a subversive figure for that time. The latter ended up founding a theatre society in London, the Pioneer Players (1911-1925),<sup>9</sup> which brought feminist writing to the stage. In this way, suffragette theatre was at the heart of London's artistic activism (Robinson, 2022, p. 86-87).

Hamilton's play drew an audience of approximately 3,000 people in Bristol, along with famous suffragettes such as Christabel Pankhurst. This

---

<sup>9</sup> Available at: <https://womenslibrary.org.uk/event/katharine-cockin-a-pageant-of-great-women/>. Accessed on: 07 aug. 2023.

play was preceded by another one-act play called “How the Vote was Won”, which was also written by Hamilton and Christopher St. John. The Prince’s Theatre was destroyed during World War II, but in 2011, the play was re-staged in Hull to celebrate the centenary of its performance, with the addition of the lives of Mary Wollstonecraft and her daughter Mary Shelley.<sup>10</sup>

However, the staging in Bristol attests the city’s importance to the suffragette movement outside of London, with a long history of activism, including female strikes in candy factories, cotton, tobacco, docks, and other industries that occurred between 1889 and 1892.<sup>11</sup>

Amidst characters such as Boudica, Joan of Arc, Cleopatra, Catherine the Great, Elizabeth I, Victoria, Hypatia of Alexandria, Zenobia, Sappho, Jane Austen, Marie Curie, and other important women, Hamilton’s work defended women’s rights, particularly those related to women’s suffrage, by presenting historical characters. However, it also featured working women without a specific gender identity and from various cultural backgrounds, including Black and Indigenous women, highlighting critical aspects related to race, ethnicity, and social status, categories which only became significantly discussed after the Third Wave of Feminism, starting around 1980. Nevertheless, the diversity in casting must have been carefully chosen to illustrate the breadth of the movement with historical accuracy, costumes, props, and contexts. Contemporary criticism of the play would be on the fact that black women were portrayed by white ones (Robinson, 2022, p. 86-87). However, it should be noted that the different representations aimed to emphasize the play’s anti-intersectional nature.

---

<sup>10</sup> Available at: <https://historicalpageants.ac.uk/pageants/1009/>. Accessed on: 02 aug. 2023. Citation suggested by the website: Angela Bartie, Linda Fleming, Mark Freeman, Tom Hulme, Alex Hutton, Paul Readman, ‘Pageant of Great Women, Bristol’, The Redress of the Past, <http://www.historicalpageants.ac.uk/pageants/1009/>.

<sup>11</sup> Available at: <https://historicalpageants.ac.uk/pageants/1009/>. Accessed on: 02 aug. 2023. Citation suggested by the website: Angela Bartie, Linda Fleming, Mark Freeman, Tom Hulme, Alex Hutton, Paul Readman, ‘Pageant of Great Women, Bristol’, The Redress of the Past, <http://www.historicalpageants.ac.uk/pageants/1009/>.

**Figure 5**



The actresses in their roles as the great historical women.<sup>12</sup>

Figure 05 depicts Boudica portrayed by actress Elizabeth Kirby, holding a spear, alongside Joan of Arc, portrayed by Pauline Chase. This was a play that presented a courtroom setting where “Woman” and “Prejudice” presented arguments for and against women’s emancipation before “Justice”. “Prejudice” argued that women were men’s playthings and incapable of independent action. “Woman” opposed this and called upon various educated women, artists, saints, heroines, rulers, and warriors to silence “Prejudice” with “Justice” ultimately ruling in favour of “Woman”. Consequently, this work was a significant milestone for political activists in supporting of legislative change, especially considering that at that time, there were no

<sup>12</sup> Available at: <https://nla.gov.au/nla.obj-406515540/view>. Accessed on: 02 aug. 2023.

female lawyers in the profession. The dramatization also played a crucial role in raising awareness about the suffrage campaign, as the play toured, informing people and building an even larger community of women.<sup>13</sup>

The play elucidated the main arguments surrounding the theme of women's emancipation and provided women with the opportunity to practice public speaking and debate. The spectacular dramatization of these arguments increased understanding of women's history. By bringing together over fifty "great women" from the past of various countries on stage as evidence that women deserved the vote, the play had a visually impressive impact and a mindset-changing function. It created opportunities for local suffrage activists and supporters to act as these "great women" alongside important figures of the movement, such as Lady Constance Lytton. Everyone involved, the actors and the audience, effectively acted as witnesses to the successful prosecution of the case before "Justice".

Following the centenary of Hamilton's theatre play, on the eve of International Women's Day in 2015, women, inspired by this work, marched in procession in Glasgow and from other locations to gathered at the Glasgow Women's Library to celebrate the 24th anniversary of its establishment and then proceeded to Bridgeton to commemorate past achievements, women's lives, and accomplishments. This event, marked by considerable racial, ethnic, and class diversity, was documented in the 40-minute film "March of Women", directed by Marissa Keating and produced by Anna Birch.<sup>14</sup>

This film is a documentary that premiered on 22<sup>nd</sup> September 2015. It consists of interviews with participants of the march, highlighting the gap in women's representation in history and emphasizing the importance of having a generation of women to honour and draw inspiration from. The film also explores the daily lives of Scottish women who work as boat builders, students, librarians, and even politicians, all of whom are shown working leading up to the grand event on 15th March 2015. The most sig-

---

<sup>13</sup> Available at: <https://womenslegallandmarks.com/2017/08/08/a-pageant-of-great-women-1909-1912/> and <https://historicalpageants.ac.uk/pageants/1009/>. Accessed on: 02 aug. 2023.

<sup>14</sup> Available at: <https://womenslibrary.org.uk/discover-our-projects/march-of-women/>. Accessed on: 02 aug. 2023.

nificant message of the film was to showcase the vibrant power of an active and collective voice while revealing how a century-old play was crucial to the feminist movement.<sup>15</sup>

In addition to plays, the image and even the name of Boudica were used in posters and pamphlets. Such works were common for this type of claim, including a pamphlet titled *The Suffragette* from 1914, authored by Hilda Dallas and edited by the feminist Christabel Pankhurst. It was published in the “One Penny Weekly” and is currently held at the Victoria & Albert Museum. This pamphlet was created for the Women’s Social and Political Union (W.S.P.U.), the leading militant organization campaigning for women’s suffrage in the United Kingdom (Bélo, 2019, p. 118).

*The Suffragette*, which was also the name of a weekly newspaper published by the W.S.P.U., featured a woodblock-printed advertisement depicting Joan of Arc carrying the organization’s emblem. Hilda Dallas, the pamphlet’s author, was associated with the Suffrage Atelier, formed in 1909, which encouraged artists to promote women’s emancipation through pictorial publications. Their activities also included training non-professional artists in printing techniques. The low-cost, low-tech method using woodblocks for this poster was inexpensive, quick, and easy to learn. The image of Joan of Arc reflects the increasingly bold strategies employed by the W.S.P.U. just before the outbreak of World War I. The newspaper was originally called “Votes for Women” but was renamed *The Suffragette* after Christabel Pankhurst, one of the key figures in the W.S.P.U., expelled the newspaper’s editors and financiers, Frederick and Emmeline Pethick-Lawrence, due to their objections to violent tactics.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Available at: <https://womenslibrary.org.uk/discover-our-projects/march-of-women/> and <https://womenslibrary.org.uk/event/march-film-screening/>. Accessed on: 02 aug. 2023.

<sup>16</sup> Available at: <http://collections.vam.ac.uk/item/O685356/the-%20suffragette-1d-weekly-poster-dallas-hilda/the-suffragette-1d-weekly-poster-dallas-hilda/>. Accessed on: 22 feb. 2020.

Figure 6



Pamphlet called *The Suffragette* with Joan of Arc, 1914.

Following a pattern of modern women's vindications, the poster features the word "Justice" on the figure's chest, which could recall the character from Hamilton's play, indicating the new political mission focused by the movement. Additionally, the image's protagonist holds a flag with the initials W.S.P.U. in her left hand and a sword in the other hand. However, the pamphlet doesn't explicitly name the heroine, although its implications appear clear, suggesting that Joan of Arc could be a common image within the group, as she became a patroness of feminists.

It's worth noting that the poster features the colours purple, green, and white, which are representative of suffrage. In the next commemorative

poster with the name *Boadicea*,<sup>17</sup> a yellow or orange wheel is drawn in the centre of the poster, reminiscent of the Queen's chariot wheels, along with swords, emphasizing her warrior character. There is also a green sash and branches of some type of plant, all set against a blue background.

**Figure 7**



Commemorative poster<sup>18</sup> made in 1908. Courtesy of the Museum of London.

<sup>17</sup> The diversity of Boudica's name comes from the fact that Tacitus recorded the name as "Boudicca", but according to the Celtic language, it is suggested that the name be spelt with just one "c". Cassius Dio registered the name with influence from the Greek language, as "Boudouika", which can be translated as "Boudouca", while "Boadicea" was used by the Victorian poets, who rescued it from the Medieval period, when the "u" was replaced by "a" and the second "c" by "e" (Hingley & Unwin, 2005). However, nowadays, according to Webster (2004), it is called Boudica, and so this spelling of the name has been established for this work.

<sup>18</sup> Available at: <https://artsandculture.google.com/asset/suffrage-banner-representing-boadicea-lowndes-mary/ygG1ma8hB3qlQw?hl=en>. Accessed on: 15 jul. 2023.



The poster titled *Boadicea* is currently housed in the Museum of London and was created by Mary Lowndes (1857-1929), one of eight children of a rector from Sturminster Newton, Dorset. Initially, she was a stained-glass artist and later became a poster painter, trained by Henry Holiday, whose wife and daughter were also suffrage supporters. Mary was one of the founders of Lowndes & Drury in 1897, where she made stained glass, which until 1906 was based at 35 Park Walk, Chelsea, near Sylvia Pankhurst's house. Their first meeting took place at the Women's Social and Political Union, and soon after, the artist became involved in feminist events such as the Congress of Women in London. In 1907, she founded the Artists' Suffrage League and became its president. Between 1907 and 1908, she began creating posters for the Women's Freedom League, and in 1913, as she was associated with the National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS) and the London Society for Women's Suffrage, she became part of the executive committee of the latter (Crawford, 1999, p. 358).

**Figure 8**



Sketch of the design and fabric strips for the *Boadicea* poster. © The women's Library, from Mary Lowndes' album.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Available at: <https://archives.lse.ac.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=2ASL%2f11>. Accessed on: 19 jul. 2023.

On 13<sup>th</sup> June 1908, Mary Lowndes created several posters for the NUWSS procession, including the *Boadicea* poster, making the suffrage display quite impactful (Crawford, 1999, p. 358).

**Figure 9**



*Votes for women* poster by Theodore Blake Wirgman.

© The Trustees of the British Museum.<sup>20</sup>

In an album by Mary Lowndes, which is located at The Women's Library, a drawing by the Belgian painter, draughtsman, and illustrator Theodore Blake Wirgman (1848-1925) was found. Wirgman was born in Leuven, lived in England and Paris, and became known for his chalk drawings of politicians and writers (Erger, 1985). The drawing is a lithograph, dated approximately 1863 and/or 1921, measuring 270 millimetres in height and 325 millimetres in width. The engraving depicts Boudica's chariot with her daughters and, in the background, the British Parliament, giving the impression that the chariot is moving through the city streets. One of the daughters is holding the reins, and the other is looking ahead. Boudica, on the other hand, holds a balance, representing "Justice," in her

<sup>20</sup> Available at: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1921-0819-5](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1921-0819-5). Accessed on: 19 jul. 2023.

right hand instead of her spear, suggesting a non-violent attitude, and in her left hand, a flag with the inscription *Votes for Women*. Boudica is being crowned by an angel with a laurel wreath going towards her, symbolizing her queenly status. On the margins of the figure, there are mothers with their children, emphasizing Boudica's maternal character from her past.

**Figure 10**



“Justice” and “Prejudice”. © The women’s Library, album of Mary Lowndes.<sup>21</sup>

Another work found in Mary Lowndes’ album is this figure, who, like Boudica, is on a cart with a balance representing “Justice” driven by a woman. As if it was in a competition such as race. She competes with “Prejudice,”

<sup>21</sup> Available at: <https://archives.lse.ac.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=2ASL%2f11>. Accessed on: 19 jul. 2023.

who also appears on a cart wearing Roman attire. It can be observed that “Justice” and “Prejudice” were commonly protagonists in the artwork used to explain the demands for women’s suffrage, either originating from or becoming prominent after Hamilton’s play. In addition, in the engraving, there is a tombstone beside the path followed by the carts indicating the year 1913.

The date indicates the death of Emily Wilding Davison (1872-1913), an activist who became a martyr for the suffrage cause when she entered the racecourse at the Epsom Derby and stepped in front of King George V’s horse, which hit her with full force, leading to her death four days later.<sup>22</sup> That being said, the drawing represents Boudica as a symbol of justice in support of Emily, while the Roman figure characterizes the patriarchal emblem of disrespect for women and their voting rights.



Emily certainly played a pivotal role in keeping women’s suffrage demands in the headlines of newspapers.<sup>23</sup> On the cover of *The Suffragette* newspaper dated 13<sup>rd</sup> June 1913, she was honoured with an illustration of an angel, accompanied by the words “in honour and in loving, reverent memory of Emily Wilding Davison, she died for women”.

**Figure 11**

Cover of *The Suffragette* magazine honouring Emily Wilding Davison.  
© The women’s Library.<sup>24</sup>

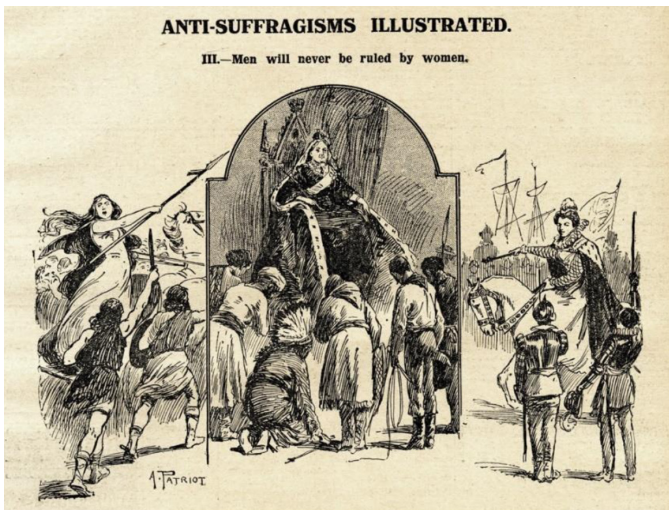
<sup>22</sup> Available at: <https://www.britannica.com/biography/Emily-Davison>. Accessed on: 17 jul. 2023.

<sup>23</sup> Available at: <https://www.channel4.com/news/suffragette-emily-wilding-davison-terrorist-heroine>. Accessed on: 19 jul. 2023.

<sup>24</sup> Available at: <https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:jot845wom>. Accessed on: 19 jul. 2023.

As a result, her death led to the suffragettes' pilgrimage after 50,000 women and supporters of the National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS) gathered in Hyde Park for a suffrage rally. The event culminated in the Women's Suffrage Pilgrimage, which lasted for five weeks and was inspired by Katherine Harley, motivated by the Women's March from Edinburgh to London in 1912. The pilgrimage began on 18<sup>th</sup> June 1913, with routes from Carlisle to Newcastle, passing through London, and ultimately ending in Portsmouth. During the pilgrimage, they encountered both passive and aggressive receptions at various points along the way.<sup>25</sup>

**Figure 12**



Anti-suffragist image with Queens Boudica, Victoria and Elizabeth I.<sup>26</sup>

© The women's Library.

Images of the three queens – Boudica, Victoria, and Elizabeth I – adorned the covers of *Votes for Women*, created by the cartoonist and suf-

<sup>25</sup> Available at: <https://blog.nationalarchives.gov.uk/the-1913-suffrage-pilgrimage-peaceful-protest-and-local-disorder/>. Accessed on: 17 jul. 2023.

<sup>26</sup> Available at: <https://www.outskirts.arts.uwa.edu.au/volumes/volume-31/marguerite-johnson>. Accessed on: 08 aug. 2023.

fragist Alfred Pearse, known as A. Patriot. They were used ironically with the sarcastic phrase “*Men will never be ruled by women*”. Boudica appears on the left, rallying her men for battle; Victoria is in the middle, with men of various ethnicities at her feet, as if she were the queen of a vast empire; and Elizabeth I is shown on a horse, giving orders to her men. The first two covers are from 1910, and the last one is from 1912. They demonstrate an appreciation for the use of powerful and historical women in support of the suffrage movement, reminiscent of Hamilton’s play, *A Pageant of Great Women*.

Boudica appears in other suffragette representations, such as in the November 1907 issue of *Votes for Women*, which advertised a feminist game sold by the W.S.P.U.’s literature department. The game was called *Suffragette* and aimed to increase suffrage propaganda through entertainment. It featured suffragettes versus anti-suffragettes, with the goal of gaining the most votes to secure the desired bill. Many portraits of well-known suffragists illustrated the game, with questions like one involving Boudica: “*Who was the earliest Suffragette?*” The answer was: “*Boadicea, and the House of Commons smiles upon her statue*”. The answer is ironic, as if the House of Commons had to swallow or endure the first suffragette in front of it by the presence of the Westminster statue.<sup>27</sup>

On 1<sup>st</sup> July 1884, the *Women’s Suffrage Journal* commented on the speech by Mr. William Woodall (1832-1901), a politician who entered Parliament as an MP for Stoke-upon-Trent (1880-1885). He was an advocate for women’s suffrage in the House of Commons and presented several unsuccessful bills for this cause. To encourage the feminist movement, the journal reported that he spoke about Joan of Arc and Boadicea, describing them as brilliant military women, although he mentioned that they were remembered as having premature endings.<sup>28</sup>

There was a report by *Jus Suffragi* on 5<sup>th</sup> November 1906, which explained a proof of the gathering for feminist demonstrations under the statue of Boudica in front of the House of Commons and the vicinity of Westminster. Mrs. Montereio, who was a prominent activist and lecturer, used to give speeches

---

<sup>27</sup> Available at: <https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:hof597qab/read/single#page/9/mode/1up>. Accessed on: 08 aug. 2023.

<sup>28</sup> Available at: <https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:tiv489tev/read/single#page/11/mode/1up>. Accessed on: 08 aug. 2023.

and even travelled to Denmark and Finland for this purpose. However, after speaking in various places, she settled in Westminster to establish a branch of the W.S.P.U. She began by holding two outdoor meetings per week; later, she and Jessie Kenney used a stack of railway tracks (which had been piled up on the Embankment for the installation of new railway lines) as their platform and started making long and engaging speeches right by the statue of Boudica,<sup>29</sup> giving birth to the meeting place for suffragettes there.

## Conclusion

In this work, it can be observed the continuous use of Boudica's image by British suffragettes. Over time, her representation was carefully crafted to have an associative and emotional quality, which connected the suffragettes to a historical identity.

For the suffragettes, Boudica's image provided a strong representation that served as a foundation and support for the movement promoting for gender equality and women's active social roles. In this way, the coherence of the suffragettes' actions regarding the memory of Boudica comes from the set of memories from an extreme moment, which corroborated to a succession of events of women who organised themselves around a single thought in relation to an interest, thus relying on the strengthening of characters who were part of a historical past and who referred to the foundation of the women's struggle, causing the group to identify with Boudica and other characters, such as Joan of Arc.

The letters written to demand, used at the beginning of the feminist struggle, had an effect that decreased over time, which led them to have an agency that violated traditional customs for women, with the materialisation of claim strips, pamphlets, banners and processions, aimed at making their actions striking and memorable. Their open-air speeches were also a remnant of more expressive actions, in which comparisons with characters such as Boudica were used to boost their demands.

Within this movement, Boudica gained significant social acceptance, portrayed as a mother who fought for her daughters' vengeance and the

---

<sup>29</sup> Available at: <https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:nuk347xax/read/single#page/2/mode/1up>. Accessed on: 08 aug. 2023.

freedom of her people. Her actions facilitated comparisons with the feminist struggle, promoting an understanding of the intention to consciously connect with a significant and justified past. Boudica's character, marked by conflict, aligned her with contemporary women's issues such as freedom, symbolic and physical violence, the fight for better living conditions, and the pursuit of a dignified social position, i.e., the fight for respect and recognition. However, Boudica's history legitimised what memory considered to be honourable. This was a borrowed memory from the past, a learned, written and long memory that was unified with the British suffragettes.

Boudica became linked to the memory of historical tragedies, contributing to defining the field of what is memorable, thereby constituting strong memory. This is the memory of suffering, pain, and misfortune (Candau, 2011 apud Bélo, 2019, p. 238), which raises controversial issues. Boudica's history was part of the suffragette quest for dignity, addressing themes of prejudice and violence against women. The flogging of Boudica and, especially, the rape of her daughters are topics that have persisted in women's experiences from ancient times to the present day.

Regarding the use of material culture for advocacy, as it occurred and still occurs with the statue of Boudica in London, it can be mentioned that these constructions involve a historical reconsideration that directly confronts the notion of "tradition". However, in general, they are initially designed based on the values and social representations of the time. Although the passage of time can lead to the reformulation of the meanings of objects, the memory of the location where the statue of Boudica in Westminster stands, as well as time itself, are always parameters for a revitalization of forms and symbols that force a re-examination of historical facts as representations to evoke something new in line with contemporary politics, society, and values. In the meantime, the Westminster statue of Boudica has transitioned from a symbol of the British Empire to a feminist icon.

Currently, the statue not only holds the memory of the woman who lived in ancient times, but also the memories of her use in the women's struggle, with one example being the Climate Rush group mentioned earlier, which remembered the early 20th-century feminists. Often, a movement that appears to break with the past still finds the past relevant, and even though this movement is responsible for a new situation, it refers to something old or establishes its own past as an almost obligatory repetition (Hobsbawn;



Ranger, 1983 apud Bélo, 2019, p. 243), as in the case of Boudica and her reception and reinterpretation in various historical periods.

### Written documentation

ASKE, James. Elizabetha Triumphans. In: *The English Experience: Its Record in Early Printed Books, Published in Facsimile*, 78. New York: Da Capo, 1588/1969.

CASSIUS DIO. *Roman History*. Edited by E. Cary. London: G. B. Putman, 1925.

COWPER, William. Boadicea: an ode, In: BAIRD, John D.; RYSKAMP, Charles (eds.) *The poems of William Cowper*. Oxford: Clarendon Press. 1:1748-82, 431-32, 1792/1980.

FLETCHER, John; BEAUMONT, Francis. Bonduca, 1609/1979. Available at: <http://people.exeter.ac.uk/pellison/BF/bonduca/frameset.htm>. Accessed on: 05 jun. 2024.

GOSSON, Stephen. *The Schoole of Abuse*. Edited by E. Arber. Birmingham: Murray, 1579/1868.

HAMILTON, Cicely. *A Pageant of Great Women*. London: Suffrage Shop, 1910.

HEYWOOD, Thomas. *The exemplary lives and memorable acts of nine the most worthy women in the world*. London: Thomas Cotes, 1640.

HOLINSLED, Raphael. *The chronicles of England, Scotland and Ireland*. Newlie Augemented and continued by John Hosker + V. Gent and others. Place of publication and publisher unspecified. First published 1577, 1577/1586.

TACITUS, Publius C. *The Annals and The Histories*. Translated by A. J. Church e W. J. Brodribb. Great Britain: Penguin Classics, 1952.

UBALDINI, Petruccio. *Le vite delle donne illustri, del regno d'Inghilterra, e del regno di Scotia*, London: Appresso Giovanni Volfio, 1591.

### Bibliographical references

ALDHOUSE-GREEN, Miranda. *Boudica Britannia*. London: Pearson Longman, 2006.

BÉLO, Tais P. *Boudica and female facets over time: nationalism, feminism, memory and power*. Thesis (PhD in History), Institute of Philosophy and Human Sciences – State University of Campinas, Campinas, 2014.

- \_\_\_\_\_. *Boudica and the female facets over time: nationalism, feminism, power and the collective memory*. Manaus: EDUA; São Paulo: Alexa Cultural, 2019.
- BILGE, Sirma. Feminist theorisations of intersectionality. *Dans Diogenes*, v. 1, n. 225, p. 70-88, 2009.
- CANDAUI, Joël. *Memory and identity*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CID LÓPEZ, Rosa M. La matrona y las mujeres de la Roma antigua. A female stereotype through religious images and legal norms. In: RODRIGUEZ, David H.; MARTÍN, Noemí C.; QUINTEIRO, Maria E. M. (eds.). *Mujeres en la Historia, el arte y el cine: discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. p. 55-70.
- CRAWFORD, Elizabeth. *The women's Suffrage Movement: a reference guide 1866-1928*. Padstow, Cornwall: T. J. International, 1999.
- CRAWFORD, Julie. Fletcher's the tragedy of Bonduca and the anxieties of the masculine government of James I, *Studies in English literature, 1500 - 1900*, v. 39, n. 357-81, 1999.
- CRENSHAW, Kimberlé. W. Demarginalising the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, v. 1989, n. 1, p. 139-167, 1989.
- \_\_\_\_\_. Mapping the margins: intersectionality, identity politics and violence against women of colour. In: FINEMAN, Martha Albertson; MYKITIUK, Roxanne (eds.). *The public nature of private violence: the discovery of domestic abuse*. New York, Routledge, 1994. p. 93-118.
- \_\_\_\_\_. Document for the meeting of experts on gender aspects of racial discrimination. *Feminist Studies*, Los Angeles, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.
- \_\_\_\_\_. Beyond entrenchment: race, gender and the new frontiers of (un) equal protection. In: TSUJIMURA, Miyoko (ed.). *International perspectives on gender equality & social diversity*. Sendai, Tohoku University Press, 2010. p. 87-98.
- DAVIES, John; ROBINSON, Bruce. *Boudica: her life, times and legacy*. Cromer: Poppyland Publishing, 2009.
- ERGEN, Rodney K. *Dictionary of Victorian wood engravings*. Chadwyck-Healey Ltd.; Teaneck, New Jersey: Somerset House, 1985.
- FREITAS, Júlia C. C.; MORAIS, Amanda O. Rape culture: considerations on sexual violence, feminism and behaviour analysis. *Acta Comportamentalia – Revista Latina de Análisis de Comportamiento*, v. 27, n. 1, p. 109-126, 2019.

- HINGLEY, Richard. *Roman officers and English gentlemen: the Imperial origins of Roman archaeology*. London: Routledge, 2000.
- HINGLEY, Richard; UNWIN, Christina. *Boudica: Iron Age warrior queen*. London: Hambledon Continuum, 2005.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- JEFFREIS, S. Return of the queen. *The Guardian G2*. 30 June 2004, p. 2-3.
- MATZA, Aleks. *Boudica: historical commentaries, poetry and plays*. USA: Alekis Matza, 2010.
- MENDELSON, Sara; CRAWFORD, Patricia. *Women in early modern England*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- MIKALACHKI, Jodi. *The legacy of Boadicea: gender and nation in early Modern England*. London: Routledge, 1998.
- PANKHURST, Emmeline. *My own story*. In: GREIF, Chuck; PETTIT, Martin (eds.). *The Project Gutenberg EBook*. University of Toronto Libraries and the Online Distributed Proofreading Team, 1914/2011. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/34856/34856-h/34856-h.htm>. Accessed on: 20 Jun. 2024.
- PINTO, Renato. *Two queens, a prince and a eunuch: gender, sexuality and the ideologies of masculinity and femininity in studies of Roman Britain*. Thesis (PhD in History), Postgraduate Programme in History – Institute of Philosophy and Human Sciences, State University of Campinas, Campinas, 2011.
- ROBINSON, Elise. Reifying Whiteness in Cicely Hamilton's *A Pageant of Great Women*. *Theatre Symposium*, v. 29, p. 86-99, 2022.
- SJÖBERG, Birgitta. L. *The Greek oikos: a space for interaction revisited and reconsidered*. In: KARLSSON, Lars; CARLSSON, Susanne; KULLBERG, J. Blid. *Α ΑΒΡΥΣ: Studies presented to Pontus Hellström*. Boreas: Uppsala University, 2014. p. 315-327.
- ULRICH, Laurel T. *Well-behaved women seldom make history*. New York: Random House, 2007.
- WEBSTER, Graham. *Boudica: the British revolt against Rome AD 60*. London: Batsford, 1978.

# **QUEENSHIP, O PRINCÍPIO FEMININO E SEU PAPEL NA REALEZA EGÍPCIA: A RAINHA TIYE COMO MÃE E ESPOSA<sup>1</sup>**

Priscila Scoville<sup>2</sup>

**Resumo:** *Este estudo explora o papel das mulheres na realeza egípcia, com foco na rainha Tiye. Para tanto, examino a visão egípcia do feminino, enraizada na dualidade, aliada à cosmogonia egípcia, igualmente marcada por tal dualidade. A partir dessa análise, fica possível compreender o conceito de “queenship”, ressaltando o papel transformador e protetor das mulheres na realeza. A associação com divindades femininas ilustra a influência das rainhas egípcias, cujo poder é essencial para a continuidade e a regeneração do Egito. Assim, busco demonstrar as estratégias e a ascensão das rainhas no poder e na religiosidade, enfatizando o papel crucial do queenship na manutenção da ordem e da vida no Egito Antigo.*

**Palavras-chave:** *Queenship; Egito Antigo; Mulheres; Rainha Tiye.*

## **QUEENSHIP, THE FEMININE PRINCIPLE AND ITS ROLE IN EGYPTIAN ROYALTY: QUEEN TIYE AS MOTHER AND WIFE**

**Abstract:** *This study explores the role of women in Egyptian kingship, with a focus on Queen Tiye. To this end, I examine the Egyptian vision of the feminine, rooted in duality, together with the Egyptian cosmogony, also marked by such duality. From this analysis, it is possible to understand the concept of queenship, highlighting the transformative and protective role of women in power. The association with female deities illustrates the influence of Egyptian queens, whose power is essential for the continuity and regeneration of Egypt. Thus, I seek to demonstrate the strategies and the rise of queens in power and religiosity, emphasizing the crucial role of queenship in maintaining order and life in Ancient Egypt.*

**Keywords:** *Queenship; Ancient Egypt; Women; Queen Tiye.*

---

<sup>1</sup> Recebido em 11 de janeiro de 2024 e aprovado em 22 de março de 2024.

<sup>2</sup> Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com mestrado em História e graduada em História, Memória e Imagem pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1193-1321>.

A história do Antigo Egito desperta bastante fascínio nas pessoas, especialmente em relação aos assuntos ligados à religião e aos ritos funerários, expressos no nosso imaginário comum por meio de filmes, livros e demais mídias. Quando falamos em mulheres no Egito, a primeira imagem que vem à mente é a de Cleópatra VII, interpretada por Elizabeth Taylor no filme de 1963. Muito pode ser discutido sobre essa representação, contudo, para os fins deste estudo, o importante de se dizer é que o Egito de Cleópatra VII é muito distante (não apenas temporalmente) do Egito faraônico de antes da dominação estrangeira com o Período Ptolomaico. Igualmente, não podemos resumir a história do Egito faraônico a uma coisa só, como se ele fosse unitário e homogêneo desde sua formação, em cerca de 3.100 A.E.C., até a chegada de Alexandre Magno, em 332 A.E.C.

O exercício de pensar em mulheres da realeza egípcia, quando consideramos Cleópatra, é um pouco mais trabalhoso. Os nomes que mais aparecem são todos referentes ao Reino Novo: Hatshepsut, Nefertiti e Nefertari; a rainha-faraó, a esposa de Akhenaton e a esposa de Ramsés II, respectivamente. As duas últimas são conhecidas por causa dos feitos de seus maridos, com a Reforma de Amarna (Akhenaton) e as campanhas militares e a construção do complexo de Abu Simbel (Ramsés II).<sup>3</sup> Isso significa que, entre esses nomes, apenas Hatshepsut é conhecida pelas suas próprias ações e isso diz respeito ao período em que ela agiu como governante, não à sua fase como rainha antes da morte do marido, o faraó Tothmés II.

É representativo pensar que, apesar de termos o Egito Antigo muito vivo no senso comum, os assuntos ligados ao feminino são pouco conhecidos. Contudo, pode ser equivocado concluir que a ênfase no âmbito masculino é puramente reflexo de uma visão construída em nossa sociedade patriarcal. Por um lado, como aponta a pesquisadora Lana Troy (2022, p.1), a própria documentação parte de uma perspectiva masculina de escribas e sacerdotes e expressa as normas e ideologias desse grupo. Por outro, a visão que os egípcios tinham sobre as mulheres não era depreciativa ou inferiorizada e, mesmo no âmbito cosmológico, representa uma força essencial como a produtora de vida (Troy, 2002, p. 1). Assim, para que possamos compreender o papel e o status de autoridade das mulheres na realeza egípcia, é preciso antes entender algumas noções que permeiam aquela realidade.

---

<sup>3</sup> Nefertari também é conhecida pela preservação da sua tumba (QV66).

A concepção de mundo na cultura egípcia antiga pode ser percebida por meio da ideia de “dualismo”, que compreende os diferentes aspectos da vida. A dualidade é capaz de explicar “distintas percepções de uma mesma realidade que não competem entre si, apenas tem a finalidade de completar umas às outras para cobrir os múltiplos aspectos de uma realidade complexa” (Galán, 2014, p. 38). A própria ideia de dualismo é dual, uma vez que dialoga com o monismo, no qual o mundo é entendido de modo integrado com uma natureza unitária. É importante frisar, porém, que essas explicações, por mais opostas que pareçam ser, não são excludentes. Para que fique mais claro: toda criação é feita a partir de unidades que se completam, como as Duas Terras<sup>4</sup> (dois) que compõem o Egito (um). Para tudo, existe sua contraparte: para o dia, há a noite; o sol tem a lua; a ordem tem o caos, etc. Um precisa do outro para existir e, com isso, juntos possibilitam a existência do todo. Do mesmo modo funcionam as atribuições de poder: para o *kingship* funcionar, é necessária a ação do *queenship*,<sup>5</sup> conforme demonstrarei ao longo deste estudo.

### O papel divino da mulher no Egito Antigo

Para a sociedade egípcia, a existência era possível graças à manutenção da *maat* – um conceito que se refere à ordem, à justiça, à verdade, ao equilíbrio e à harmonia. Esse conceito está em oposição ao caos, chamado de *isfet*. Garantir a *maat* era o principal dever dos governantes egípcios, mas era papel

---

<sup>4</sup> As Duas Terras referem-se ao Alto e Baixo Egito, cada um regido por uma deusa: a Nekhbet (Alto Egito) e a Wadjet (Baixo Egito), que juntas são chamadas de “Duas Senhoras”.

<sup>5</sup> Apesar de ainda ser uma área pequena, os estudos sobre o conceito de *queenship* crescem cada vez mais, principalmente na área medieval, e abrem um leque de possibilidades para repensarmos a História como um todo. Isso porque, como dito, a escrita da História é majoritariamente realizada por homens e seus conselheiros que falam sobre seu governo e realizações. O papel da mulher ficou de lado nessa escrita, mas isso não significa que ele não existia. É pensando nisso que autoras como Theresa Earenfight (2013) e Danielle de Oliveira dos Santos-Silva (2021) descrevem esse conceito. Inevitavelmente, *kingship* e *queenship* andam juntos, assim como a dualidade que age na realeza. Para este trabalho, entendo-os como os ofícios de cada parte da realeza, ou seja, o ofício do rei e o ofício da rainha, respectivamente. Nesse sentido, penso os conceitos de forma a incluir seus deveres e responsabilidades, como obrigações públicas e atos ritualísticos, bem como sua posição na sociedade, com a imagem e as prerrogativas associadas ao cargo e ao gênero.

de todos contribuir para que a ordem cósmica fosse mantida. Na vida prática, isso fica refletido nas atribuições dadas para cada gênero. As funções ligadas aos atos de julgar, guerrear, conduzir, iluminar (em relação ao deus-sol Rá) e entregar a semente que dá a vida são relacionadas ao masculino. Enquanto às mulheres seriam atribuídos os papéis de gerar, regenerar, curar, manter o equilíbrio, dar vida, proteger e ocultar (Souza, 2012, p. 38.).

Não cabe a esse ensaio adentrar nos debates sobre a posição da mulher, mas cabe dizer que essa discussão é acalorada e resulta em conclusões bastante contrastantes: há quem defenda um papel de destaque, assim como outros acreditam que elas ocupavam um espaço secundário na sociedade (Souza, 2012, p. 37). Popularmente, o Egito Antigo é tido como uma sociedade matriarcal, ainda que os egiptólogos já tenham rompido com essa ideia há muito tempo (Graves-Brown, 2010, p. 47-48.). Parte desse imaginário criado responde ao status elevado que as mulheres alcançaram, com proteção jurídica e sua participação na vida pública. Seria equivocados, porém, traduzir isso como uma elevação do poder feminino. Igualmente, não podemos afirmar que o destaque garantido pelas funções masculinas acaba por ofuscar a importância das mulheres.

O dualismo é uma forma de entender essa relação, o feminino precisa do masculino e vice-versa. O equilíbrio permite que a *maat* seja mantida e a existência garantida. É importante notar que esse funcionamento não é apenas pertencente ao mundo físico, mas é percebido no âmbito cósmico. Tal equilíbrio também é necessário entre as divindades e está presente desde a criação, com o gênero fluido. Os deuses criadores apresentam características de androginia, carregando elementos masculinos e femininos – e na medida em que os reis eram deuses, eles também seriam capazes de ser masculinos ou femininos (Troy, 2002, p. 3). Por isso, não era um problema que mulheres assumissem o trono, apesar de conhecermos apenas quatro que tenham o feito: pelo gênero ser fluido, as mulheres poderiam se representar como homens para exercer as funções masculinas de condução (isto é, governar). É por isso, também, que uma rainha-faraó, tal qual Hatshepsut, não precisava de um casamento – já que ela em si já representava o feminino e o masculino. Por outro lado, os reis usavam suas esposas para essa associação com o elemento feminino, mas elas não detinham o mesmo poder que um rei (Graves-Brown, 2010, p. 129) – sobre isso, falarei em outro momento.

A cosmogonia egípcia possui variações, mas o princípio feminino pode ser percebido como uma constante. Se pensarmos na crença de Heliópolis,

a mais disseminada, antes da criação havia um oceano de caos, o deus Nun (tido como as águas na escuridão). Dele emergiu a primeira montanha, na qual se encontrava Atum (sendo uma forma de representar a vitória da ordem sob o caos). Atum é o deus criador, que dá vida ao deus Shu (ar) e à deusa Tefnut (umidade) e pela primeira vez podemos ver uma separação de gênero. O masculino e o feminino, antes de serem separados nos dois filhos de Atum, estavam presentes na androginia de Nun e do deus primordial. Sobre isso, é interessante apontar que Nun é representado como um círculo de água, é um espaço de potencialidade da vida e sua materialização (tal como o útero). Atum, por sua vez, dá origem à vida por meio do falo (claramente um elemento masculino), uma vez que os gêmeos Shu e Tefnut surgem da masturbação. O sêmen teria sido engolido por Atum, que, em seguida, cuspiu seus filhos. Nesse contexto, sua mão é percebida como o elemento feminino, chamada de “esposa” de Atum, pois ela é o ambiente que possibilitou a criação (Troy, 2002, p. 4-5).

Em uma outra versão, as águas primordiais são personificadas na deusa-vaca dos céus, Mehet-Weret, cujo nome significa “grande inundação”. Durante o Reino Antigo, Mehet-Weret era associada à entrada (na água) pela qual Rá e o faraó navegariam com a barca solar para entrar no mundo dos mortos (Hart, 2005, p. 91). Sua relação com as águas primordiais faz com que ela seja tida como “mãe” de Rá, uma vez que é dela que o deus-sol emerge. No início do Período Romano, a deusa se transformou em uma vaca e em um peixe – nessa versão, o brilho dos seus olhos teria sido a primeira luz que culminaria no nascimento de Rá (Troy, 2002, p. 5). Assim como Nun, Mehet-Weret pode ser interpretada como o espaço em que o criador vem à existência: não é ela quem age para a criação, sendo apenas o lugar, a água, o útero.

Há, ainda, uma terceira divindade que merece destaque para entendermos o papel da mulher por meio da explicação divina: Nut, a deusa do céu. Nut, mãe de Osíris, é quem recebe seu filho após sua morte e, dentro dela, ele renasce como o governante do mundo dos mortos, ao qual os faraós falecidos se juntariam. Além disso, acreditava-se que todos os dias Nut engolia o sol (possibilitando a noite), que deveria enfrentar a escuridão e a serpente Apep, dentro do corpo de Nut, para poder nascer no outro dia.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Conforme conta o livro da *Amduat* (que significa “o que está na *duat*”, em relação ao além-vida).



Assim, Nut é, também, mãe de Rá,<sup>7</sup> uma vez que se torna o veículo cíclico de seu renascer. Nesse contexto, Nut, além de céu, se torna as águas primordiais (que habitam dentro dela) para a regeneração e o renascimento de Rá e Osíris (Troy, 2002, p. 6).

Essas narrativas nos ajudam a entender a configuração e o papel associado às mulheres no Egito Antigo por meio das divindades. O deus Nun e as deusas Nut e Mehet-Weret são representações do criador feminino, colocando-os como um local regenerativo (Troy, 2002, p. 6). O que parece é que esse elemento feminino na criação assume um aspecto passivo, isto é, as deusas criadoras funcionam como um espaço ou recipiente para que a transformação ocorra espontaneamente, gerando um filho. Ela se torna o lugar de regeneração desse filho, sendo, também, sua esposa. Nas narrativas em que o criador é masculino, o elemento feminino aparece como uma extensão de seu próprio ser e passa a ser identificado como sua filha. Tal filha é a personificação das partes do corpo do deus, seja como seu sêmen, seu olho ou sua mão. Isso significa que o homem tem um papel mais ativo na criação: é ele quem age para que outros deuses nasçam (Troy, 2002, p. 8-9).

Por causa do princípio da dualidade, tanto nos casos de um criador masculino como no de um feminino, é necessária a presença da contraparte – uma vez que o masculino e o feminino se complementam e ambos são necessários para a existência. Nesse sentido, o princípio feminino tem uma capacidade própria de transformação, inclusive de si mesmo, e acaba por assumir uma dupla função: por um lado, é a representação da mãe cuidadora; por outro, é a protetora feroz, agressiva e perigosa (Troy, 2002, p. 13). Esse duplo papel, quando transferido para o mundo terreno e refletido na realidade, passa a ser dividido entre as mulheres da família real – isto é, mãe, filha e esposa do rei. A personalidade das deusas é uma forma de perceber, portanto, as imagens e as insígnias das rainhas egípcias, que se espelham nas divindades, seja para a proteção maternal, seja para a sexualidade e a violência (Graves-Brown, 2010, p. 130-131).

Essa relação divina nos ajuda a entender que o olhar egípcio acerca do papel das mulheres no mundo estava intimamente ligado à maternidade. Essa noção fica bastante visível quando lemos “Textos de Sabedoria”. Esses do-

---

<sup>7</sup> Nut, na cosmogonia heliopolitana, é filha de Shu e Tefnut, os gêmeos criados pelo deus-sol.

cumentos nos apresentam uma sociedade ideal, regrada e organizada a partir de ensinamentos de comportamento (Lichtheim, 2006, p. 135-146). A função a ser desempenhada pelas mulheres pode ser percebida, por exemplo, nas “Instruções de Any”, que recomenda que os homens se casem cedo para terem muitos filhos; que não tentem controlar sua esposa dentro de casa, quando ela é eficaz; e que respeitem e amem suas mães (Bakos, 2009, p. 49-51). Podemos imaginar que as mulheres realmente se preocupavam com a gestação de sua prole, fazendo preces às divindades de fertilidade, maternidade e protetoras das mães, como Bastet, Hathor e Tauret (Graves-Brown, 2010, p. 60-61). Isso não significa, porém, que às mulheres fosse negada uma vida pública e seus direitos. Isso não significa, porém, que as mulheres eram negadas a uma vida pública e aos seus direitos. Pelo contrário, elas gozavam de muitas liberdades e independência, podendo, por exemplo, adotar crianças em seu nome, pedir divórcio e fazer testamentos (Watterson, 2013, p. 31-39).

As mulheres tinham um papel essencial na manutenção da vida e da *maat*, isso fica claro se considerarmos as questões apontadas anteriormente. Quando pensamos na família real, tais ideais também são aplicados, por isso, podemos afirmar que não é possível falar em *kingship* sem falar em *queenship* no Egito. Afinal, “o elemento feminino aparece no decorrer da História do Egito Antigo como aquilo que empodera o masculino. Um *kingship* sem a incorporação ativa do princípio feminino era, na mentalidade egípcia, quase que literalmente indefeso e impotente” (Troy, 2002, p. 24). Isso significa que o exercício do poder real, apesar de ser designado aos reis, somente era possível por meio da associação das mulheres que o cercavam – estas agiam como as deusas, auxiliando no desempenho do faraó. Em outras palavras, se o rei era o Hórus enquanto vivo e Osíris após a morte, a rainha era sua consorte divina (Graves-Brown, 2010, p. 130). Durante a criação, nenhum deus poderia agir sem o auxílio do princípio feminino. Da mesma forma, o *kingship* não pode ser exclusivamente masculino, uma vez que necessita da regeneração (que só é possibilitada pelo feminino). As mulheres da realeza possuem um papel fundamental na manutenção da vida e do próprio Egito.

### ○ *queenship*

Na língua egípcia não existe uma palavra para designar “rainha”, os termos que se referem a essas mulheres as colocam de forma associada ao rei, como: “Mãe do Rei”, “Grande Esposa Real” e “Esposa Principal”. Antes de

continuarmos, é importante considerar que era comum os faraós se casarem com várias mulheres, possuindo haréns e esposas secundárias. Essas esposas secundárias raramente são documentadas em monumentos reais e não devem possuir nenhum título além de “Esposa do Rei” – ao que parece, elas não exerciam nenhum papel ritualístico.<sup>8</sup> Em contraste, a “Esposa Principal” e a “Mãe do Rei” são bastante atestadas ao longo da história egípcia, tanto em monumentos reais, como não reais (Robins, 2002, p. 25). Por isso, ao falar em “rainha”, me refiro a essas mulheres que possuem os títulos de “Esposa Principal” e “Mãe do Rei”, pois são elas que assumem uma posição elevada em relação às demais e um papel espelhado no princípio feminino enquanto espaço de criação e regeneração (mãe) e agente ativo na renovação do rei (esposa). Elas participam do *kingship* como a força que torna a continuidade possível e como a proteção dos símbolos de poder (trono, coroa, *maat* e o próprio Egito) (Troy, 2022, p. 24). O *queenship*, por sua vez, era entendido como uma extensão da ideologia real – como apontei anteriormente.

Ao transferirmos as noções divinas para o mundo terreno, percebemos que as rainhas (esposa e mãe), juntas, representam a consorte divina. É interessante notarmos que a pluralidade de cosmogonias permitia que as rainhas assumissem aspectos de diferentes deusas para cumprir o seu papel. Contudo, durante a maior parte da história do Egito, temos a deusa Hathor como a típica imagem de mãe divina, sendo mãe e esposa do deus Hórus (que, como dito, está encarnado no rei).

Hórus e Hathor são intimamente associados, fazendo com que essa deusa seja o modelo para o *queenship* (Graves-Brown, 2010, p. 130). O seu nome significa “casa de Hórus”, colocando a deusa como “senhora do céu” cujo ventre protege o deus-falcão (Hart, 2005, p. 61-65). Contudo, ela é uma divindade de essência complexa e difícil de ser explicada, até mesmo para os egípcios. Hathor é uma deusa solar, filha de Rá, protetora das mães e da maternidade, mas também é a deidade da música, das festividades e dos territórios estrangeiros. Há quem defenda que, mais do que unicamente uma entidade, Hathor é uma tipologia divina (Graves-Brown, 2010, p. 130), por isso muitas outras deusas são associadas a ela, mantendo elementos individuais, como é o caso de *Maat*, *Mut*, *Ísis* e *Sekhmet*. Hathor tem uma na-

---

<sup>8</sup> O papel das mulheres de elite no Egito, em específico do Reino Novo, incluindo as esposas secundárias, filhas e irmãs do rei, pode ser visto na dissertação de Anette Oliver (2008).

tureza predominantemente benigna, tida como “Mãe do Rei” – o que gera confusão, pois, no mito de criação, Ísis é a mãe de Hórus.<sup>9</sup> Contudo, ela pode assumir características agressivas, como atestado no “Mito de Destruição da Humanidade” (que compõe o *Livro da Vaca no Céu*). Nessa lenda, Rá, irritado com os homens, decidiu enviar seu olho (emblema do poder divino e título conferido a algumas deusas) para aniquilar a humanidade – esse olho era Hathor, sob a forma de Sekhmet.<sup>10</sup> Isso nos ajuda a entender o porquê de Hathor ser tão importante na associação do *queenship*: ela está ligada ao faraó (sendo mãe e esposa de Hórus) e possui ambas as características do princípio feminino (com a proteção maternal e a agressividade).

A associação das rainhas com o culto de Hathor é atestada desde o Reino Antigo, mas é no Reino Novo que ela se intensifica, ganhando novas insígnias (Troy, 2002, p. 14-15). As rainhas possuíam indumentária característica desde o Reino Antigo, com esses primeiros símbolos representando as Duas Senhoras, que são as divindades Wadjet e Nekhbet – protetoras do Baixo e Alto Egito<sup>11</sup> e tidas como “Mãe do rei” e “Olho de Rá” desde a I Dinastia. Na V Dinastia, as imagens das rainhas começaram a se diferenciar das demais mulheres, ganhando, em especial, coroas e adereços de cabeças que as relacionavam com deusas e sua natureza dual. Nessa época, temos a coroa de abutre (animal associado à Nekhbet) – é interessante apontar que o hieróglifo de abutre é a palavra utilizada para “mãe” em egípcio (*mwt*). Na dinastia seguinte, a coroa passou a apresentar, também, a cobra (ou *uraeus*), como uma referência à Wadjet enquanto protetora do rei – afinal, a *uraeus* é a cobra (ou “Olho de Rá”) que cospe fogo em defesa do faraó (Graves-Brown, 2010, p. 131).

Além das coroas, outras insígnias usadas apontam a relação com a dualidade, com o “Olho de Rá” e com as Duas Senhoras. Igualmente, muitos são os títulos que foram aparecendo para designar as rainhas. No Reino Antigo, a esposa principal do faraó recebia títulos como “Aquele que une

---

<sup>9</sup> É possível que originalmente Hathor fosse tida como a mãe de Hórus, no mito em que Hórus e Seth eram irmãos, e o papel de mãe acabou por ser transferido para Ísis quando a narrativa foi absorvida na história de Osíris, fazendo que Hórus fosse filho dessa deusa para poder ganhar o trono egípcio (Hart, 2005, p. 61-65).

<sup>10</sup> Divindade com aspecto antropozoomórfico, com cabeça de leão, que servia de instrumento da justiça divina.

<sup>11</sup> Isto é: as Duas Terras, citadas anteriormente.

os dois senhores”, “Aquele que contempla Hórus e Seth”, e “Mãe dos Filhos do Rei” (os dois primeiros em referência às terras do Egito). No Reino Médio, por sua vez, aparecem títulos de “Esposa do Deus”, “Mãe do Deus” e “Grande Esposa Real” (Watterson, 2013, p. 115). Contudo, é no Reino Novo que a influência das rainhas parece superar os períodos anteriores e as suas figuras se tornam mais representativas, com mais impacto de governo e mais insígnias explícitas.

Gay Robins afirma que esse papel mais destacado das rainhas no Reino Novo pode ser consequente de mudanças nas estratégias reais de casamento, quando passou a ser comum que mulheres de fora da família real se tornassem “Esposas Principais” – a maioria era membro da elite (Robins, 2002, p. 31). Ademais, essa potencialização pode ser resultado do final do Segundo Período Intermediário, quando as rainhas Tetisheri, Ahhotep e Ahmose-Nefertari contribuíram ativamente para a reunificação do Egito e a expulsão dos hicsos.<sup>12</sup> Essas três rainhas acabaram por criar um padrão de autoridade feminina que se manteve durante a XVIII Dinastia, sendo efetivado por Tiye (sobre a qual me dedicarei nas próximas páginas).

Antes de especificarmos o caso da rainha Tiye, em meio a esse contexto de autoridade, é importante frisarmos algumas insígnias e relações do *queenship* no Egito. Em primeiro lugar, nosso conhecimento sobre o *queenship* é limitado, mas parece se resumir ao papel divino de acompanhar o rei (Robins, 2002, p. 31), conforme as estruturas e as crenças que apontei anteriormente. Em segundo lugar, cada vez mais, as rainhas receberam símbolos e adereços que as diferenciavam das demais esposas do rei. No caso da XVIII Dinastia, essas mulheres receberam uma coroa com uma dupla *uraeus*, possivelmente representando as deusas Wadjet e Nekhbet (esta, além da forma de abutre, também pode aparecer na forma de serpente). Também é no Reino Novo que o uso da coroa com duas plumas se torna comum (apesar de esta já existir desde a XIII Dinastia). Essas duas plumas pareceram estar representando as duas uraei e poderiam ser colocadas em um suporte circular que simbolizava o “Olho de Rá” (Graves-Brown, 2010, p. 131).

As uraei, o sistro e o colar *menit* são usados pelas rainhas e, assim com elas próprias, são apotropaicos, utilizados como calmante<sup>13</sup> e para renascer

---

<sup>12</sup> Para mais detalhes, recomenda-se a leitura de Barbara Watterson (2013, p. 127).

<sup>13</sup> O uso do sistro, além de acalmar a deusa Hathor, também aparece para acalmar

Hathor. Apesar de a associação das rainhas com Hathor acontecer desde o Reino Antigo, ela só se torna explícita durante o Reino Médio. E, durante o Reino Novo, a legitimidade do rei parece estar dependente da sua ligação com a deusa Hathor, encarnada nas rainhas que, desde a XVIII Dinastia, usam o disco solar com os chifres da deusa (Graves-Brown, 2010, p. 132-133).

Por fim, um último elemento a ser considerado para entendermos as crenças ao redor do *queenship* é a relação do rei com o Egito em si. Por um lado, as rainhas possuem insígnias que as associam às Duas Senhoras (com o abutre e a serpente), em referência às terras do Alto e Baixo Egito. Isso significa que o Egito está intimamente relacionado com Wadjet e Nekhbet, mas, também, é tido como o lugar de regeneração, onde estão as águas primordiais do céu noturno. Em egípcio, o termo que designa essas terras é *kemet*, uma palavra feminina, e também aparece como *ḥmwt* (Senhora) na Estela de Kamose, e como “única filha de Rá”, na Estela de Merneptah. Anteriormente, já apontei a relação de Nekhbet com a maternidade por meio do hieróglifo de abutre; Wadjet, por sua vez, significa “a jovem” ou “a verde”, sendo um símbolo do olho divino. Isso significa que a dualidade do princípio divino aparece nas Duas Senhoras, como mãe (abutre = *mwt*) e filha (“a jovem”). O verde de Wadjet ainda pode ser uma referência à fertilidade nas terras das margens do Nilo, como aquela que propicia a vida. Assim, o papel das mulheres acaba por coincidir com o papel do próprio Egito, que também pode funcionar como a contraparte do rei (Troy, 2002, p. 16-18).

## A rainha Tiye

A mudança na estrutura régia no Egito do Reino Novo já foi apontada anteriormente; com ela, as mulheres da realeza ganharam um maior poder de autoridade por meio da associação mais íntima entre as rainhas e o *kingship*, graças ao princípio feminino. Para entendermos essa potencialização das rainhas e a representatividade de Tiye, é importante considerarmos o contexto da formação do Reino Novo.

De forma breve, a saída do Segundo Período Intermediário, com os embates entre os tebanos e os hicsos, resultou em uma Tebas que simboli-

---

o “deus”, que não é identificado como seu marido, mas como seu pai. Isso talvez contribuisse para a legitimidade da rainha, uma vez que elas já não eram vindas, necessariamente, da família real (Troy, 2002, p. 20).

zava a resistência contra o estrangeiro e que iria enriquecer com os espólios das campanhas militares promovidas pelos primeiros governantes da XVIII Dinastia. A derrota dos hicsos teve participação ativa de três rainhas, já mencionadas em outro momento, que estabeleceram um padrão para aquelas que viriam depois. A primeira rainha a seguir esse padrão de autoridade foi Tiye (Watterson, 2013, p. 116-117) – apesar de esta pertencer à segunda metade da XVIII Dinastia.

É comum encontrarmos referências à Tiye como “rainha plebeia”, uma vez que ela não tinha sangue real. Talvez, sua família fosse remanescente de uma elite militar de fortes laços com a realeza. Seu pai, Yuya, era um chefe militar, sacerdote de Min, e sua mãe, Tuya, sacerdotisa de Min (Green, 1997, p. 7). Seu irmão, Anen, era o Segundo Profeta de Amon, e é bastante provável que Ay também fosse seu irmão. Ay sucedeu Yuya como “Pai do deus” e, posteriormente, se tornou faraó. Existe uma hipótese de que Yuya fosse irmão de Mutemwia (Dodson, 2014, p. 42), a esposa do faraó Tothmés IV. Ela, por sua vez, pode ter sido uma princesa mitânia enviada para um casamento diplomático por Artatama, mencionada em uma carta de Tushratta, anos depois (Dodson, 2014, p. 25-27) – mas essa teoria foi negada por Lawrence M. Berman (2004, p. 4). Todas essas relações de parentesco nos apontam que, apesar de não ser membro da família real, Tiye certamente vinha de uma linhagem importante e influente.

A união de Tiye e Amenhotep III aconteceu pouco depois de ele assumir o trono do Egito e pode ser amplamente percebida por meio dos escaravinhos de casamento. Estes fazem parte de um grupo muito maior de escaravinhos pertencentes aos primeiros 11 anos de governo de Amenhotep III. Centenas de escaravinhos comemorativos foram produzidos e enviados para territórios variados com o objetivo de anunciar eventos importantes. Um total de 56 deles mencionam Tiye e seus pais, evidenciando a origem não real da rainha. Apesar de não tratarem especificamente sobre o matrimônio, essas peças ficaram conhecidas como “escaravinhos de casamento”. Os registros referentes à Tiye, porém, não são limitados a estes escaravinhos. Na verdade, ela é mais proeminente do que qualquer outra “Grande Esposa Real” anterior – e esse contraste fica ainda mais claro com a invisibilidade das outras esposas de Amenhotep III (Dodson, 2014, p. 44).

Tiye parece ter sido muito ativa no governo; possivelmente, ela era uma mulher muito inteligente, políglota e confiável (Kozloff, 2012, p. 100). Sua

participação e relevância podem ser percebidas por todo o território desde a Núbia até a Ásia, demonstradas por meio de construções e documentos. No ano 11 do governo de Amenhotep III, um lago foi construído para Tiye em Djarukha (Akhmin), cidade natal da rainha – uma homenagem que nenhuma outra rainha jamais havia recebido (Kozloff, 2012, p. 108). O fato de ser originária de Akhmin ainda sugere algumas questões interessantes sobre a família da rainha. Essa cidade era conhecida pela tecelagem de linho, tinha uma grande taxa de habitantes estrangeiros e era dedicada ao culto do deus Min (deus relacionado ao leste). Por si só, essas informações não nos dizem muito, mas aliadas a algumas particularidades de Tiye, pode-se sugerir que, talvez, sua família tivesse origem asiática – ou ao menos alguma ligação com as sociedades ao leste. Em primeiro lugar, os nomes da rainha e de seus pais parecem ter confundido escribas, que os grafavam em várias formas diferentes. Também há um debate sobre o nome “Yuya” ser uma variação do semítico Yoel. Yuya, ainda, tinha um alto cargo, sendo o comandante da cavalaria, o “mestre dos cavalos” – esses animais vinham da Ásia e eram extremamente valorizados. Há quem diga que Yuya foi uma das pessoas enviadas ao Egito acompanhando presentes do reino de Mitani ao Tothmés IV; ou, ainda, um dos soldados *maryannu* que chegaram aos antecessores de Amenhotep III. Ademais, as múmias do casal e suas representações têm traços mais parecidos com povos semitas do que com os egípcios. Por outro lado, o nome “Thuya” é um diminutivo do egípcio Ahhotep. Se ela tinha sangue estrangeiro ou não, ainda é inconclusivo (Kozloff, 2012, p. 102-105). Sabemos, também, que Tiye manteve bons contatos com o mundo asiático, tendo trocado cartas com a rainha mitânia Yuni e com o próprio rei Tushratta – mas, sobre isso, falarei em outro momento.

Por ora, foquemo-nos na relação de Tiye enquanto contraparte de Amenhotep III. Dificilmente podemos afirmar que a união dos dois foi uma escolha amorosa, dado que ela não devia ter mais de 12 anos e ele 15 quando se casaram. Não sabemos como eles se conheceram, nem como o casamento foi arranjado, contudo, o afeto entre Amenhotep III e Tiye fica perceptível por meio da representação e da ação da rainha durante o governo do marido. Inicialmente, ela não deve ter tido muito poder, mas ganhou o título de “Grande Esposa Real” e o manteve até o fim de sua vida, tendo apenas a partir do ano 31 do governo de Amenhotep III dividido o título com sua filha, Sitamon, ainda sem nunca perder seu posto (Watterson,



2013, p. 117). Afinal, o princípio feminino permite a diferença geracional dentro de um mesmo aspecto: Hathor, por exemplo, era mãe, esposa e filha do sol – e agora esses elementos estavam divididos.

Aos poucos, Tiye foi incorporada no culto solar. Durante o primeiro jubileu *heb-sed* (festival de renovação de 30 anos), as imagens de Amenhotep III mudaram e ele foi deificado ainda em vida. Nesse momento, iconograficamente, Amenhotep III era Aton. Tiye, igualmente, foi deificada em vida, se unindo às deusas Tefnut e Hathor – e em uma ocasião com o corpo de Tauret (todas deusas associadas ao princípio feminino discutido nas páginas anteriores). A rainha usa o colar divino *shebyu* (Dodson, 2014, p. 34), confirmando sua divindade, e recebe um templo em Sedeinga, na Núbia. Assim, Tiye tornou-se a contraparte de Amenhotep III, sendo o “Olho de Rá” no Sudão e a esposa da divindade Nebmaatra (nome de trono de Amenhotep III), que ajudaria a restaurar a *maat* (Bryan, 2003, p. 259).

A relação com *maat* fica mais óbvia quando vemos representações de Tiye na forma de esfinge,<sup>14</sup> às vezes massacrando inimigas (uma imagem tradicionalmente masculina). Sobre essa relação, destaca-se que a associação da família real com felinos acontece desde o Reino Médio, ainda que algumas rainhas do Reino Antigo já fossem associadas ao leão. Assim, não é completamente inédita a ideia de Tiye como esfinge, mas ela valoriza as características felinas, enfatizadas por amuletos de presas de leão ou gatos (Graves-Brown, 2010, p. 131-132). No Reino Novo, a imagem da esfinge aparece com Tiye e Hatshepsut, sendo que nesta última apenas em relação ao seu período de faraó. Essa aproximação com felinos reforça uma natureza de bravura e agressividade (ou seja, a proteção violenta de Sekhmet associada ao princípio feminino). No caso de Tiye, essa noção é ainda mais enfatizada pelo título “Grande de Terror” que ela recebeu (Graves-Brown, 2010, p. 132).

Ainda sobre a representação da rainha, parece relevante apontar que, frequentemente, o nome de Tiye acompanha o do marido em inscrições cerimoniais e sua figura pode estar do mesmo tamanho do faraó (Aldred, 1994, p. 152), como na famosa estátua colossal do casal no Museu do Cairo, retirada de Medinet Habu. Assim, o tamanho, a frequência e a criação de uma imagem divina de Tiye como contraparte de Amenhotep III

---

<sup>14</sup> Ver, por exemplo, *Carved Plaque from a Bracelet*, hoje no Metropolitan Museum of Art, número de catálogo 26.7.1342.

são bastante enfáticos e serviram como protótipo para o papel de Nefertiti quando Akhenaton reformulou o sistema político-religioso do Egito no Período de Amarna (Dodson, 2014, p. 44; Berman, 2004, p. 7). Ademais, Aidan Dodson (2014, p. 54) defende que a figura de Tiye assume um status de “quase-rei”.<sup>15</sup> Essa associação com o *kingship*, que Dodson coloca como “quase-rei”, encaixa-se no caráter do *queenship*, sendo aquele dependente deste, em especial, durante o Reino Novo – conforme já apontei nas páginas anteriores. Nesse sentido, Tiye pode ser percebida como um exemplo ideal de *queenship* egípcio. Certamente, a posição de poder da rainha foi reconhecida tanto no ambiente interno como externo do Egito.

É importante lembrarmos que o papel dessa rainha não é resumido à sua representação ao lado do marido ou de seu templo na Núbia (que foi construído para acompanhar um templo dedicado ao Amenhotep III em Soleb). Mais do que adereços de complemento ao *kingship*, as rainhas tinham à sua disposição oficiais e riquezas e, assim, poderiam exercer seu papel de autoridade e prestar favores pessoais. Talvez, elas pudessem escolher os funcionários que atuariam com elas e, talvez, elessem parentes para esses postos – mais importante, elas nomeavam os oficiais do governo-geral. Isso significa que, por um lado, famílias de elite tinham vantagens em manter mulheres entre as esposas dos reis, por outro, isso poderia desencadear intrigas entre os oficiais (Robins, 2002, p. 30). E sabemos que essas mulheres, mesmo quando não eram a “Grande Esposa Real”, conseguiam exercer influência por meio de conspirações que foram registradas, como uma famosa no harém de Ramsés III.<sup>16</sup> O interessante nessa situação é que não parece que os homens poderiam registrar seu parentesco com a rainha. Um exemplo disso é que, apesar de Tiye estar representada na tumba de Anen, em nenhum momento ele menciona que são irmãos (Robins, 2002, p. 30).

A importância de Tiye não é refletida apenas no governo de seu marido, mas, também, no de seu filho. Depois da morte de Amenhotep III, o rei de Mitani, Tushratta, escreveu para a rainha pedindo para que ela lembrasse seu filho sobre os acordos que já haviam sido estabelecidos entre os dois reinos, uma vez que, nas palavras do rei mitânico: “E é você, por outro lado, mais do que todos eles, quem sabe as palavras que nós dissemos um ao outro.

---

<sup>15</sup> Original: “quasi-kingly status” (Dodson, 2014, p. 54).

<sup>16</sup> Ver a obra de Carolyn Graves-Brown (2010, p. 143-144).

Ninguém mais as sabe”.<sup>17</sup> Tiye foi a única rainha a receber uma carta enviada por um rei estrangeiro, no corpo documental de Amarna. Isso, por si só, já aponta a relevância e o conhecimento da rainha acerca dos assuntos diplomáticos. Quando Tushratta dedica uma correspondência para Tiye, exclusivamente para que ela guie os modos de Akhenaton em relação aos tratados, ele nos afirma que Tiye tinha conhecimento e participação ativa na negociação entre os dois reinos. Tushratta reforça ainda mais essa ideia ao se referir à Tiye em cartas endereçadas ao Akhenaton, pedindo para que o faraó escute o que sua mãe tem a dizer sobre acordos prévios (cartas EA28 e EA29).

Ultrapassadas as fronteiras do Egito, Tiye, então, conseguiu impor sua autoridade no exterior: na Núbia, como divindade, e na Ásia, como conselheira das relações com Mitani. Mais do que isso, a influência de Tiye se expandiu para além do governo de Amenhotep III, chegando no de seu filho, Akhenaton, agora não apenas como “Grande Esposa Real”, mas, também, como “Mãe do Rei”. Esses eram os dois títulos que estavam no topo da hierarquia para as mulheres da realeza, seguidos por “Filha do Rei” e “Irmã do Rei” (Oliver, 2008, p. 107).

Iconograficamente, Tiye continuou sendo representada de modo a se destacar, mesmo quando Akhenaton mudou as regras da arte no Período de Amarna. A arte amarniana se desenvolveu de forma a direcionar os olhos para a família real. Com isso, induzia o culto a Akhenaton e sua esposa, Nefertiti, a partir da valorização de cenas cotidianas e familiares e da criação de uma imagem geométrica para o deus Aton. Essa mudança, porém, não excluiu Tiye das imagens. Tiye ganhou um novo templo solar<sup>18</sup> durante o governo de seu filho. Esses templos *Sunshade* eram espaços intimamente conectados com as mulheres da família real e, como Tiye ganhou um completamente dedicado a ela, fica mais do que claro que essa rainha estava inclusa no programa de construção e de culto de Amarna (Arnold, 1997, p. 27). A construção do templo de Tiye foi celebrada e, possivelmente, representada na tumba de Huy, um alto funcionário. Nessa tumba existe um relevo de um banquete em que vemos a figura de Tiye na direita, com

---

<sup>17</sup> Trecho da Carta EA26.

<sup>18</sup> Refiro-me a um tipo específico de templo solar, que, em inglês, traduz-se como *sunshade*, contudo há um debate sobre o significado desse nome. A palavra egípcia *shut*, que traduzimos como “sombra” (*shade*) não parece se referir a um espaço sombreado. Por isso, opto por não induzir uma tradução ao português.

sua filha Beketaten e, na esquerda, Akhenaton e Nefertiti, acompanhados de duas de suas filhas. Em relação às proporções, Akhenaton ainda tem destaque, mas Tiye e Nefertiti não são muito diferentes do rei. O mais interessante, porém, são algumas das inscrições deste relevo, em que se lê “A Mãe do Rei, Esposa Principal do Rei, Tiye, que ela viva para sempre continuamente” e “O favorito de Waenre, o atendente do Senhor das Duas Terras em todos os locais que ele quiser, superintendente dos aposentos, do tesouro, dos servos da Mãe do Rei, Esposa Real, Tiye – que ela viva – Huya, justificado” (Murnane, 1995, p. 131-133, tradução da autora). De acordo com o texto, Huya era funcionário de Tiye, e o enfoque na rainha mostra que a dedicatória em sua tumba estava centrada em Tiye, não no rei e Nefertiti, apesar de sua presença na cena.

Ao longo de sua vida, Tiye conquistou respeito dentro e fora das fronteiras do Egito, e a famosa cabeça de Tiye, exposta hoje em Berlim,<sup>19</sup> nos dá ainda mais pistas sobre como ela era vista. A peça nos revela uma mulher de meia-idade, sem os traços joviais que a tradicional arte egípcia tanto presa em representar. Isso não significa, entretanto, que a imagem de Tiye se desgastou durante o governo de Akhenaton. Pelo contrário, ao enfatizar esses traços mais velhos, evoca-se o conceito de “homem sábio” – aquele que sabe as coisas. Essa cabeça pode, ainda, ter feito parte do culto de Amenhotep III, após sua morte, representando Tiye como uma deusa funerária (Arnold, 1997, p. 30-34).

As representações de Tiye são muito diferentes das representações de rainhas anteriores e demonstram a força e o respeito que tinha – no Egito e fora dele. Mais do que isso, Tiye se apresenta como um exemplo ideal do *queenship*, sendo a contraparte do rei por meio dos títulos de “Grande Esposa Real” e “Mãe do Rei”. Não há dúvidas de que essa rainha foi necessária para o governo egípcio. Tiye assumiu o papel de rainha, de deusa, de esposa e de mãe, contemplando os aspectos do princípio feminino e permitindo a manutenção da *maat*. Além disso, foi capaz de estabelecer um padrão para as mulheres da realeza que vieram depois dela, possibilitando uma maior autoridade feminina – elevada com Nefertiti, mas continuada mesmo após o Período de Amarna.

---

<sup>19</sup> *Kopf einer Statuette der Königin Teje*. Atualmente no Neues Museum, número de catálogo: ÄM 21834.

## Referências bibliográficas

- ALDRED, Cyril. *Akhenaten*. King of Egypt. Londres: Thames e Hudson, 1994.
- ARNOLD, Dorothea. Na Artistic Revolution: the early years of king Amenhotep IV/ Akhenaten. In: \_\_\_\_\_. (ed.). *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- BAKOS, Margaret. *Fatos e Mitos do Antigo Egito*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.
- BERMAN, Lawrence M. Overview of Amenhotep III and his reign. In: O'CONNOR, David; CLINE, Eric H. (eds.) *Amenhotep III: perspectives on his reign*. Michigan: University of Michigan Press, 2004.
- BRYAN, Betsy M. The 18th Dynasty Before the Amarna Period. In: SHAW, Ian (ed.). *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 207-264.
- DODSON, Aidan. *Amarna Sunrise*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2014.
- EARENIGHT, Theresa. *Queenship in Medieval Europe*. New York: Palgrave MacMillan, 2013.
- GALÁN, José Manuel. El paso del tiempo y el recuerdo del pasado en el antiguo Egipto. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, v. 59, n. 1, 2014, p. 37-55.
- GRAVES-BROWN, Carolyn. *Dancing for Hathor: Women in Ancient Egypt*. Londres: Continuum, 2010.
- GREEN, L. *The Royal Women of Amarna: who was who*. In: ARNOLD, Dorothea (ed.). *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- HART, George. *Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. Londres: Routledge, 2005.
- KOZLOFF, Arielle P. *Amenhotep III: Egypt's Radiant Pharaoh*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012
- LICHTHEIM, Miriam. *Ancient Egyptian Literature: The New Kingdom*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2006.
- MURNANE, William J. *Texts From The Amarna Period in Egypt*, Atlanta: Scholar Press, 1995.
- O'CONNOR, David; CLINE, Eric H. (eds.) *Amenhotep III: perspectives on his reign*. Michigan: University of Michigan Press, 2004.

- OLIVER, Anette. *Social Status of Elite Women of the New Kingdom of Ancient Egypt*. Dissertation (Master of Arts in Ancient Near Eastern Studies). University of South Africa, 2008.
- ROBINS, Gay. Problems Concerning Queens and *Queenship* on Eighteenth Dynasty Egypt. *NIN*, v. 3, n. 1, 2002, p. 25-31
- SANTOS-SILVA, Danielle de Oliveira dos. *Queenship*: considerações sobre um conceito. In: ANTUNES, Aline Ferreira (org.). *História: Sujeitos, Teorias e Temporalidades 2*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2021. p. 220-231.
- SOUZA, Ana Cristina Ferreira de. *Nefertiti: sacerdotisa, deusa e faraó*. São Paulo: Madras, 2012.
- TROY, Lana. The Ancient Egyptian *Queenship* as an Icon of State. *NIN*, v. 3, n. 1, 2002, p. 1-25
- WATTERSON, Barbara. *Women in Ancient Egypt*. Stoud: Amberley, 2013.

## RESENHA<sup>1</sup>

---

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba (org.). *Ocupação territorial e definição de fronteiras no Mediterrâneo Antigo*. São Paulo: Intermeios, 2023, 318 p.

Juliana Figueira da Hora<sup>2</sup>

A construção de uma relação territorial delimitada e translocal marcada por fronteiras no Mediterrâneo antigo perpassa pelo estabelecimento das cidades antigas e pela delimitação de espaços especializados. É inviável definir fronteiras espaciais sem deixar de incluir a cartografia desenhada de um território, a partir da formação de paisagens imaginadas, domínios, contatos e relações de diversas naturezas.

A antropologia social pressupõe a ideia dos espaços complexos a partir da noção de “fronteira”, compreendida como limite, divisa, espaço de contiguidade. Por outro lado, propõe um delineamento conceitual para além do estático limitante, incluindo os espaços das passagens e dos contatos, o que pressupõe o *locus* da hibridização. Homi Bhabha (2007) confere sentido à construção da ideia de “fronteira”, transformando-a em um lugar físico a partir da presença do movimento, presente na dinâmica dos encontros e na transformação das margens que se materializam. O Mediterrâneo pode significar “muitos” para os viajantes e etnógrafos que perfizeram os seus caminhos a fim de encontrar traços culturais, sem, portanto, delimitar áreas geográficas essencialmente. É interessante pensar no Mediterrâneo como um múltiplo, enlaçado por seus espaços, culturas e tempos, para além da

---

<sup>1</sup> Recebido em 23 de maio e aprovado em 23 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Docente colaboradora do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade de São Paulo (USP). É bolsista de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Nível 2. É pesquisadora associada do Laboratório de Estudos sobre Cidade Antiga (LABECA/MAE/USP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2697-9248>. E-mail: [juliusp10@gmail.com](mailto:juliusp10@gmail.com).

cartografia criadora de fronteiras artificiais. O Mediterrâneo como um meio de interação entre povos que se deslocavam e que movimentavam ideias, chamado pelo historiador francês Michel Gras (1998) de “cimento líquido”.

Pensar o Mediterrâneo no passado é pensar na atemporalidade das relações entre diferentes povos, pois a visão caleidoscópica das “microecologias humanas”, de acordo com Horden e Purcell (2019), própria dos estudos interdisciplinares, combina os processos passados e as narrativas culturais em uma escala de tempo multiescalar e transnacional. Os contatos culturais veementes, interpretados à luz das trocas culturais por influência do pensamento antropológico, que pressupõe a noção de permutas de sentidos múltiplos, permitem a transformação dos espaços, das coisas e das pessoas. Os pontos de troca e de “hibridização” do território fronteiriço indicam a existência de tensões, obstruções, e, ao mesmo tempo, indicam transformação, diálogo e fluidez (Hodos, 2010). Este movimento, que se configura no nascimento das pólis no Mediterrâneo, transcende os espaços e os sujeitos por si só. A transformação do território é simbiótica, lugar onde sujeitos e espaços se confundem. Ingold (2012) materializa a paisagem enquanto coisa fluida, integrada à dinâmica da vida. Maria Cristina Kormikiari (2014) constrói a ideia de paisagem na Arqueologia nos seus diversos percursos que envolvem o território, a partir dos marcos de proteção e fronteiras criadas pela sociedade, em seus locais de culto, em seus locais de convívio político, econômico e social, e na especialização dos espaços públicos e privados, e, por fim, a partir dos pontos estratégicos nas fronteiras do território.

Para esta publicação, Maria Beatriz Borba Florenzano, organizadora deste volume, propõe a discussão de fronteira no Mediterrâneo Antigo, a partir da ocupação territorial da Cidade Antiga. O estudo da materialidade como documento e como definidor de espaços especializados da pólis no Mediterrâneo transcorre de uma base teórico-metodológica enraizada nos estudos sobre mobilidade na Arqueologia do Mediterrâneo Antigo, sobretudo, entre os séculos VIII e IV a.C. Maria Beatriz Florenzano reforça a importância dos projetos desenvolvidos no Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga (LABECA),<sup>3</sup> a partir, principalmente, dos estudos acerca da percepção grega dos espaços. Além disso, destaca a relevância da compreensão da definição

---

<sup>3</sup> Disponível em: [www.labeca.mae.usp.br](http://www.labeca.mae.usp.br). Acesso em: 23 maio 2024.



de pólis, que, de acordo com Hansen Mogens Herman, coordenador do Copenhagen Polis Centre for the Danish National Research Foundation, significa “pequena comunidade”, com governo próprio, possuindo um centro urbano e o seu território (2004). Os estudos a partir das nomenclaturas e termos utilizados em fontes antigas permitiram o contato e o diálogo interdisciplinar com a História, com as Letras Clássicas, com a Geografia e com a Antropologia. A imersão cultural nos significados intrínsecos das palavras a partir de suas raízes gregas foi crucial para a construção de uma base de dados importante de termos relacionados aos espaços da pólis. Foram anos de leitura e desenvolvimento de projetos voltados para esta questão em diversas cronologias, fontes escritas e estudos historiográficos a respeito da especialização de espaços e fronteiras na pólis grega.

Para este volume, o destaque é para o estudo das fronteiras no Mediterrâneo Antigo, a partir de estudos de caso. Ao longo dos capítulos, é interessante observar a recorrência da temática dos contatos entre os povos, a interação com indígenas locais, a força do elemento sagrado, cujos cultos foram determinantes, muitas vezes, no processo de expansão e de estabelecimento de limites ao território e para os espaços de hibridização.

Os capítulos buscam a consonância entre a materialidade dos objetos e o espaço, a fim de compreender a simbiose dos sujeitos com os elementos territoriais e fronteiriços do contexto do Mediterrâneo, da fluidez e dos contatos regionais, transregionais e translocais. O livro divide-se em doze partes, sendo a primeira parte a apresentação dos projetos financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) entre março de 2006 a 2022. Este balanço é importante para a consolidação da área no Brasil e para o conhecimento da dimensão da importância das pesquisas desenvolvidas ao longo deste processo. A apresentação de Maria Beatriz Florenzano é primorosa, cuidadosa e muito coerente com a proposta do livro, pois inicia a sua fala com o peso das temáticas desenvolvidas no LABECA, os fomentos, continuidades e resultados, e contempla, para além disso, a proposta de um museu universitário, fundado no tripé “ensino, pesquisa e extensão”. Isto a partir da publicação de um dos capítulos desenvolvidos pela professora Elaine Hirata e sua mestranda na ocasião, Ana Paula Moreli Tauhyl, que desenvolveram uma pesquisa importante na área educativa do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade de São Paulo (USP). Após a Introdução, o livro divide-se em 11 capítulos, iniciando com um ensaio comparativo da professora Maria Cristina Kormikiari,

que traz os casos da Sicília e da Sardenha, a partir das fundações fenícias no Mediterrâneo, a fim de mostrar que os fenícios fundaram cidades na hinterlândia, ocupando espaços seguindo o fluxo do conhecimento da região e dos contatos travados com indígenas locais. No capítulo seguinte, a pesquisa desenvolvida pela professora Elaine Hirata e por Ana Tauhyl leva os debates do meio acadêmico para além das fronteiras da Universidade. A extroversão do conhecimento por meio de projetos educativos eleva a proposta de extensão desta trajetória de estudos do laboratório. O capítulo da Daniela Bessa Puccini aborda o caso de Tasos, uma ilha no Norte do Egeu, que possui uma importância ímpar para aquela região. Uma pólis complexa que fundou cidades no entorno do continente trácio e que configurou o seu território na relação intrínseca com a esfera do sagrado. No capítulo seguinte, Márcia Cristina L. Ribeiro nos brinda com uma reflexão a partir das tragédias gregas e a relação simbólica existente entre a cidade e os espaços construídos. A autora parte da análise e do cotejo documental a partir das passagens escritas da tragédia *Íon*, de Eurípedes, e monumentos e espaços mencionados. No percurso de seu texto, Lacerda Ribeiro apresenta o pensamento de Amos Rapoport (1982) e o conceito de “ambiente construído”, um guia importante na construção de uma ponte entre a agência dos objetos e a agência humana. O comportamento transmitido da troca entre os espaços ativos na paisagem e as pessoas, agentes do processo, trazem vida aos documentos em diálogo e nos instigam a pensar nas nossas relações com os objetos. Eleftheria Pappa, no capítulo posterior, nos traz a difusão do alfabeto fenício/púnico articulado aos “nós” de comunicação com populações indígenas do Mediterrâneo. A documentação analisada trouxe, de maneira acurada, evidências das articulações a partir dos achados arqueológicos na região da Península Ibérica e do Mediterrâneo Oriental, em Chipre e no Egeu. Os capítulos que se seguem trazem um peso maior para questões religiosas e simbólicas de poder, a partir da documentação material. Leonardo Fuduli aponta, a partir da monumentalidade na Sicília, o poderio motivado pela ideologia tirânica na região da Sicília no período helenístico. Lilian Laky nos mostra, a partir do santuário de Zeus Ithomatas, localizado nos limites da pólis de Messênia, a construção identitária política e regional presente nos espaços de culto à divindade. Por meio da documentação numismática, ela analisa o discurso da nova fundação, onde o culto de Zeus estava situado.

Felipe Perissato nos traz a religiosidade por meio da demarcação dos caminhos das procissões. É o simbólico presente na memória demarcada de

um culto, em que ele observa a integração e a agência na dinâmica espacial delimitada pelo ritual praticado neste percurso.

Rodrigo Lima nos apresenta o edifício funerário em Cádiz, em comparação com outros elementos fenício/púnicos presentes na mesma cronologia. Para o autor, a marcação desses monumentos na paisagem dinamizava cultos fenícios representados.

Danilo Tabone (*in memoriam*) faz um magnífico levantamento dos espaços sagrados na *khóra* de Gela. A partir do levantamento, investiga a noção de “fronteira” compreendida pelos gregos. O espaço da hinterlândia, segundo o autor, não era uma subárea do território, quebrando o binarismo dos espaços que estavam presentes nos estudos em voga.

Assim sendo, destaco a abrangência e a organização das temáticas presentes nesta publicação. Trata-se de anos de discussão e pesquisa sobre a cidade antiga, resultados de investigações profundas sobre o caldeirão multicultural que o Mediterrâneo representa. Como Florenzano bem destaca na Introdução, trata-se de um balanço empreendido por anos de trabalho e dedicação à pesquisa.

## Referências Bibliográficas

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- GRAS, Michel. *O Mediterrâneo Arcaico*. Lisboa: Ed. Teorema, 1998.
- HODOS, Tamar. *Local and global perspectives in the study of social and cultural identities: material culture and social identities in the ancient world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- HANSEN, Mogens Herman. *An inventory of Archaic and Classical Polis*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- INGOLD, Tim. Toward an ecology of materials. *Annual review of anthropology*, n. 41, p. 427-442, 2012.
- KORMIKIARI, Maria Cristina Nicolau. *Arqueologia da paisagem*. São Paulo: LABECA/MAE/USP, 2014. p. 1-21.

## PERFIL DA REVISTA

A *Phoînix* é um periódico de publicação semestral\* do Laboratório de História Antiga (LHIA) do Instituto de História (IH) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O LHIA tem como objetivo divulgar as pesquisas em Antiguidade, realizadas no Brasil e no exterior. A *Phoînix* constitui-se num veículo privilegiado para atingir este objetivo.

A *Phoînix* se caracteriza por ser um espaço isonômico de publicação dedicado a:

1. Mostrar a originalidade e a singularidade das abordagens historiográficas brasileiras referentes às sociedades antigas;
2. Estabelecer diálogos entre os estudiosos da Antiguidade, brasileiros e estrangeiros, com os demais saberes; e
3. Garantir a liberdade de expressão, a diversidade teórico-metodológica, a qualidade científica e o despertar de novos talentos, sendo por excelência um lugar de experimentação, de debate e de crítica acadêmica.

Pensar as sociedades antigas como algo vivo na nossa cultura, situando o seu lugar numa história humana que abrange muitos caminhos, permite refletir mais lucidamente sobre as implicações e os embates da nossa sociedade e esclarecer o que somos, comparados e confrontados aos outros, tanto em termos temporais quanto espaciais.

LABORATÓRIO  
DE HISTÓRIA  
ANTIGA – UFRJ



---

\* Até o ano de 2008, a *Phoînix* tinha uma periodicidade anual. A partir de 2009, se tornou semestral, e em 2017 ganhou a sua versão digital (<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/index>).

## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Os artigos devem ser apresentados em arquivos em dois formatos: *Word for Windows* (versão 97-2003) e PDF, tendo até 15 páginas (A4; espaçamento 1,5 cm; margens 3 cm; fonte Times New Roman 12), que devem ser submetidos pelo site da revista (<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix>).

**O arquivo a ser avaliado deve ser enviado pelo site sem a identificação do autor.** Após a aprovação do texto, o nome do autor (à direita, em itálico e caixa normal) será inserido abaixo do título do artigo em língua original do texto e em inglês ou francês (centralizado, em negrito e caixa alta). Junto ao nome do autor, em nota de rodapé com asterisco, devem constar: 1) a filiação institucional; 2) a maior titulação; 3) o órgão financiador da pesquisa, caso haja; 4) o número do ORCID; 5) o *e-mail*, caso queira divulgá-lo. Seguem-se o resumo em português e até cinco palavras-chave também em português (justificado) e, uma linha após, o título, o resumo e as palavras-chave em inglês ou francês (justificado).

As notas devem aparecer da seguinte forma:

- Inseridas no corpo de texto entre parênteses, para o caso de indicações bibliográficas. 1) Para produção historiográfica: a indicação será entre parênteses, com sobrenome do autor, ano e páginas (Sobrenome do autor, ano, p.). 2) Para passagens de textos antigos: a indicação será entre parênteses, com autor, título da obra (em itálico) e passagem (Autor. *Obra*. vv. ou número do livro, capítulo, passagem). Ex.: (Mossé, 2005, p. 10), (Homero. *Odisseia*. V, vv. 240-245);
- Inserir as notas explicativas em rodapé.

As citações com mais de 3 linhas devem vir em destaque, sem aspas, em itálico, espaçamento simples e com recuos direito e esquerdo de 1 cm.

A indicação da documentação e da bibliografia deve aparecer após o texto, separadamente: primeiro, a documentação (escrita e/ou material) e, depois, as referências bibliográficas, em ordem alfabética pelo sobrenome do autor seguindo as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), a saber:

- Para livro: SOBRENOME, Prenome do autor. *Título do livro*: subtítulo (se houver). Cidade: Editora, Ano.
- Para capítulo de livro: SOBRENOME, Prenome do autor. Título do capítulo. In: SOBRENOME, Prenome do autor. *Título do livro*: subtítulo (se houver). Cidade: Editora, Ano, p.
- Para artigo de periódico: SOBRENOME, Prenome do autor. Título do artigo. *Título do Periódico*, Cidade, v., n., p., mês (se houver) ano.

Quando forem utilizadas imagens no artigo, os autores deverão enviar os originais destas ou cópia digitalizada e gravada em arquivo com terminação \*TIF, individual para cada imagem, e com resolução de 300 DPI.

Se fontes especiais (grego, sânscrito, hieróglifo, hebraico, etc.) forem utilizadas no artigo, os autores deverão enviar uma cópia delas gravadas em arquivo.

**ATENÇÃO:** os artigos em outros idiomas para além do português deverão ser encaminhados à revista já revisados por profissional competente. Quando o autor quiser dar crédito ao revisor, sugere-se mencioná-lo em nota de rodapé na primeira página do artigo.

**O não cumprimento destas regras levará à notificação do autor, que deverá fazer as correções necessárias para a avaliação do Conselho Editorial, acarretando um atraso na publicação do artigo.**

O envio dos artigos é em fluxo contínuo e os textos encaminhados serão apreciados por dois dos componentes do Conselho Editorial. Em caso de pareceres contraditórios, um terceiro membro do Conselho analisará o artigo.

Leia também:

