

A ARTE DO CORPO: INCORPORANDO A SEXUALIDADE MASCULINA E FEMININA NA CULTURA MATERIAL DE POMPEIA

Pérola de Paula Sanfelice
Doutoranda em História- UFPR

Resumo:

Este trabalho visa tratar dos silenciamentos e da presença do Hermafrodito na cultura material pompeiana. Proporemos uma reflexão em torno de Pompeia, e a importância da sua cultura material para a ampliação de novos estudos historiográficos, sobretudo os relacionados à sexualidade, com o intuito de problematizar a forma como o corpo é observado, entendendo-o como um importante elemento na formação discursiva da acidentalidade moderna, sobretudo, no que tange as marcas de gênero inscritas neles.

Palavras-Chave: Cultura material, Pompeia, identidades de gênero.

Abstract:

This paper aims to discuss the silences and the presence of the Hermaphrodite in Pompeian material culture. We will propose a reflection about Pompeii, and about the importance of material culture to expand new historiographical studies, especially those related to sexuality, in order to discuss the way the body is observed, understanding it as an important element in discursive formation of modern westernization, especially regarding gender marks inscribed on them.

Keywords: Material culture, Pompeii, gender identities.

John Clarke, ao concluir sua publicação *Looking at Lovemaking* (2003) a respeito das construções da sexualidade na arte romana, afirmou que “*se olharmos para a sexualidade romana com os olhos abertos, seremos capazes de abrir os olhos para nós mesmos*” (2003: 162). Consideramos este um exercício desafiador e, ao fazê-lo, nos proporciona uma nova forma de olhar, menos normativa, acerca de um tema que tem sido tão presente e debatido no cotidiano moderno: a sexualidade. Partindo dessa premissa, percebe-se que aprender a reconhecer as diferenças é o primeiro passo para uma postura mais crítica diante do passado e também do presente, uma vez que a sexualidade desde muito ocupa um papel primordial nos discursos da identidade do sujeito na modernidade e, somente há poucos anos, esta relação vem sendo problematizada, desconectando-se, ou seja, há pouco se questionou a relação imediata estabelecida entre identidade e sexualidade, inexistente em muitos momentos históricos, a exemplo da Antiguidade Greco-romana (Feitosa e Rago, 2008). Por isso, voltar nossos olhos a questões relacionadas às práticas sexuais Antigas, mesmo que haja tantos enfoques e debates a respeito destas, é, como afirmou Sant’Anna, sempre possível de se descobrir novas maneiras de conhecer o corpo e a sexualidade, assim como há possibilidades inéditas de estranhá-las (2001: 03).

Nesse sentido, acreditamos na importância de se repensar os diferentes sentidos que a sexualidade, o gênero e o corpo podem ter adquirido em espaços e tempos diversos, segundo suas tradições, costumes e valores. Como afirmou Feitosa e Rago, só assim “*torna-se*

possível recuperarem-se de um longo ostracismo acadêmico, obras literárias, inscrições e imagens com conotações sexuais de outras sociedades” (2008: 108), que muitas vezes foram classificadas como pornográficas ou pertencentes a uma sexualidade desviante. Com esse propósito, a fim de compreender como o corpo tem sido representado e interpretado na Arte Antiga, e suas consequências para as classificações e estudos acadêmicos sobre a Arte pompeiana, selecionamos para este debate as problematizações em torno do Hermafrodito, corpo em que estão presentes tanto o sexo feminino quanto o masculino, e como isto vem sendo observado pela História. O hermafroditismo há muito é considerado um tabu nas representações artística, ainda mais após o século XIX, quando foi enquadrado como um corpo anormal, passível de “conserto”. No entanto, ao analisarmos a arte na Antiguidade, observamos uma presença constante de sujeitos de dois sexos nas pinturas e esculturas, mostrando uma outra relação com esta hoje considerada anomalia da natureza.

Dessa forma, buscaremos, neste ensaio, tratar dos silenciamentos e da presença do Hermafrodito na Arte, entendendo seu contexto específico e como vem sendo trabalhado pelos estudiosos. Além disso, como o Hermafrodito nos apresenta uma possibilidade de se pensar um corpo pós-moderno e pós-identitário, sem estar marcado por um gênero específico e normatizador. Assim, desenvolveremos um ensaio de natureza teórica, o qual será dividido em duas partes, na primeira, proporemos uma reflexão em torno de Pompeia, e a importância da sua cultura material para a ampliação de novos estudos historiográficos, sobretudo os relacionados à sexualidade; o segundo item, que visa problematizar a forma como o corpo é observado, entendendo-o como um importante elemento na formação discursiva da ocidentalidade moderna, sobretudo, no que tange as marcas de gênero inscritas neles, apresentando, assim, as discussões em torno da polêmica divindade Hermafrodito.

Novas possibilidades de análise historiográfica: Pompeia e seu legado

Desde a década de 1970 muitas áreas das ciências humanas buscaram desafiar e desnaturalizar as definições modernas impostas à sexualidade e os códigos sexuais dominantes, sobretudo, a partir dos debates feministas, fazendo subverter-se o regime de verdade instituído sobre as relações de gênero. Conforme Feitosa e Rago, para além de um novo olhar sobre o passado, tais discussões traduziam um desejo de liberação das formas de assujeitamento impostas pela cultura da Modernidade, ao questionarem as definições de feminilidade e de masculinidade, de hetero e homossexualidade, instituídas desde o século XIX (2008). Nesse sentido, a categoria de gênero foi operacional no movimento de autonomização do sexo, uma

vez que enfatiza o caráter fundamentalmente social e cultural das distinções baseadas no sexo, afastando assim reducionismos ligados à naturalização. Como afirmou Louro:

Muitos consideram que a sexualidade é algo que todos nós, mulheres e homens, possuímos “naturalmente”. Aceitando essa ideia, fica sem sentido argumentar a respeito de sua dimensão social e política ou a respeito de seu caráter construído. A sexualidade seria algo "dado" pela natureza, inerente ao ser humano. Tal concepção usualmente se ancora no corpo e na suposição de que todos vivemos nossos corpos, universalmente, da mesma forma. (2000: 11)

Desse modo, há uma ideia essencial de que o sexo é uma força natural que existe anteriormente à vida social e que molda as instituições. Esta suposição se instaurou no saber popular das sociedades ocidentais, as quais consideram o sexo como eternamente imutável, a-social e transhistórico. Dominado por mais de um século pela Medicina, Psiquiatria e Psicologia, o estudo acadêmico do sexo tem reproduzido o essencialismo, que o classifica como propriedade dos indivíduos, sendo talvez inerente aos hormônios ou a psique, ou construído como fisiológico ou psicológico. Mas dentre essas categorias etnocientíficas, entendem que a sexualidade não tem história e tampouco tem determinantes sociais significativas (Foucault, 1990).

Contra as visões normativas relacionadas ao sexo, Louro (2000) afirma que, além destas concepções estruturadas em pares de oposição, também podemos entender que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções, processos profundamente culturais e plurais. Nessa perspectiva, nada há de excepcionalmente "natural" nesse meio, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza. Para esta autora, por meio de processos culturais, definimos o que é, ou não é, natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas, o que leva os corpos a ganharem sentido socialmente. Segundo Butler, devemos entender que tanto a anatomia feminina quanto a masculina não possuem um significado inerente, pois os corpos são passíveis de muitas possibilidades. *“O ‘sexo’ é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural”* (Butler, 2000: 155). Portanto, a inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita sempre no contexto de uma determinada cultura e, assim, com suas marcas. As possibilidades da sexualidade, ou seja, das formas de expressar os desejos e prazeres, também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, destarte, compostas e definidas por relações sociais e elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade.

Essas novas concepções de sexo e sexualidade fazem parte, mesmo que de maneira tardia, das revisões nos estudos Clássicos. Os primeiros trabalhos neste viés datam do final da década de 1980 e início da década de 1990, com destaque da obra *História das Mulheres no Ocidente* de Michelle Perrot e Georges Duby (1990), cujo primeiro volume foi destinado à História Antiga. Pauline Pantel, em *A história das mulheres na história da Antiguidade hoje* (1990: 591-603), esclarece a trajetória e o desenvolvimento das investigações acerca da categoria “Mulher” na Antiguidade, chamando a atenção para o lugar que a História das Mulheres ocupa na escrita da História Antiga. Segundo Pantel, apesar de estudiosos da Antiguidade Greco-romana serem, no geral, pouco receptivos às investigações sobre esse tema específico, tanto helenistas quanto romanistas foram estimulados por uma intensa interdisciplinaridade e uma destacada contribuição da História e da Antropologia, fatores desencadeadores de uma rápida expansão das ideias e a intensificação das pesquisas sobre as mulheres.

Entretanto, a “Mulher” e relações de gênero na Antiguidade ainda sofrem com a limitação de documentos, pois, como aponta Rabinowitz (1993) a maioria das pesquisas a respeito das mulheres na sociedade romana foi feita a partir de obras literárias, como Homero, Virgílio, Horácio, entre outros, os quais privilegiaram outra categoria específica de análise, o “Homem”. A documentação escrita desta época, que chegou até nós, foi produzida quase que em sua totalidade por homens, com intencionalidades específicas, permitindo, num primeiro momento, compor uma visão masculina sobre as mulheres. Nesse sentido, Funari (2003) aponta que para a construção de uma História das Mulheres na Antiguidade, bem como uma perspectiva relacional de gênero, é fundamental uma análise holística, interdisciplinar, de forma a contemplar estudos sobre Literatura, Linguística, Antropologia, Arqueologia, História da Arte, e outras especialidades. No entanto, apenas analisar o papel ocupado pela mulher na Antiguidade não é suficiente para uma reflexão profunda e cuidadosa abarcando experiências, motivações, ações, ideias, situações e chances de inserção no contexto social e cultural, ou seja, para perceber e analisar a construção de hierarquias sexuais, as possíveis relações de poder, inclusive, suas transformações culturais, entre outros.

No entanto, os debates feministas e a perspectiva analítica de gênero, ultrapassam a busca pela feminilidade ao longo da história, podendo ir além das categorias “Mulher” e “Homem”, entendendo outros elementos que fazem parte do cotidiano tanto na atualidade quanto no passado, e que muitas vezes não fazem da produção acadêmica, por serem desviantes ou por outras motivações. Para tanto, juntamente com o intuito de chamarem a atenção para as classificações sociais, que deveriam estar além dos reducionismos binários e normatizantes, esses novos olhares evidenciaram a necessidade de uso de outros documentos de pesquisa histórica. Nesse contexto, a antiga cidade de Pompeia coberta pelas cinzas e lavas do vulcão

Vesúvio em 24 de Agosto de 79 d.C., e sua posterior redescoberta no século XVIII, representou um ponto crucial na construção de novos conhecimentos sobre a Antiguidade, devido a preservação da cultura material romana e a diversidade de objetos com representações voltadas para o corpo e sexualidade.

Para entendermos a importância de Pompeia, sua relação com a sexualidade e a forma como seus achados foram entendidos e observados, John Clarke (2003) e Barbara Voss (2012) afirmam que foram a partir de alguns objetos encontrados em Pompeia que se cunhou o termo “pornográfico”. De acordo com estes autores, o arqueólogo alemão C. O. Müller se tornou um dos precursores do uso da expressão, quando, em 1850, deparou-se com inúmeros objetos “obscenos” em suas escavações, e consultou um dicionário de língua grega, encontrando a palavra *pornographein* com o significado “escrever sobre prostitutas” (*pornos*: prostitutas e *graphô*: escrever), o que ele considerou adequado para se referir aos objetos encontrados no sítio arqueológico.

Em Pompeia foram encontradas pinturas dos mais variados temas clássicos, destacando-se as representações com motivos mitológicos, ou cenas da vida cotidiana. Contudo, há também as pinturas e objetos que fugiam dos padrões estéticos ocidentais da modernidade, sobretudo quando diz respeito ao discurso de sexualidade. Estes causaram certo embaraço e rejeição, em especial uma peça, encontrada em 1752, com a representação de um ato sexual de Pan e uma cabra. Embora considerada belíssima, foi tachada de lasciva e por isso a autoridade local ordenou que fosse fechada em uma caixa para que ninguém pudesse ter acesso (Cavicchioli, 2004), o mesmo foi feito com os outros objetos considerados indignos de serem observados, e assim, os que não foram destruídos no momento do achado, foram trancados em salas vigiadas, onde o público não teria acesso, na *Coleção Pornográfica do Museu Nazionale di Napoli*.

Os afrescos considerados agressivos para a moral dominante da época das escavações foram retirados das paredes originais e levados para o museu, assim como as lamparinas e pingentes com representações fálicas, reclusos na referida coleção (Feitosa, 2005). Essa postura acabou por restringir as possibilidades de se estudar essa documentação, bem como silenciou as diferentes maneiras de se representar os corpos e as práticas sexuais, buscando deixar explícitos os valores morais heteronormativos vigentes nos diferentes momentos das escavações, classificando aquilo que pode ser considerado normal e passível de ser visto pelo público, e o anormal, uma sexualidade desviante, que deveria ficar fora de cena, em que podemos incluir os elementos relacionados ao hermafroditismo.

Em contrapartida, os estudos arqueológicos e da História da Arte têm exibido um interesse crescente na análise desta documentação como um meio de comunicação e de construção de significados sociais que podem ser entendidos como lugares de subjetividade,

desvelando temas pouco explorados pela historiografia tradicional, acentuando a relevância das temáticas de gênero e sexualidade como construções fundamentais para as interpretações de culturas passadas. Conforme afirma Lyons e Koloski-Strow (2004) enquanto os cientistas sociais estão constantemente pautados em perspectivas feministas nas interpretações sócio-políticas, a procura das relações de gênero na iconografia clássica, na arte e nas inscrições só há pouco começou a ser explorada. Isso ocorreu devido ao fato de que as obras clássicas têm tradicionalmente servido como paradigmas de valores, gostos e estilos artísticos para os europeus modernos, uma vez que não eram apenas os principais veículos de comunicação em seu próprio tempo, mas também por possuírem um impacto profundo para a posterioridade, exercendo o poder de moldar a forma como vemos o passado e de como o relacionamos com o presente. As imagens fazem uma intermediação entre antigos e modernos de uma forma diferente dos textos, pois para entender um texto antigo temos que dominar a língua original em que foi escrito, seus códigos e símbolos; em compensação as imagens oferecem um imediatismo ilusório, principalmente as imagens antigas, que são pautadas em princípios naturalistas, traçando relações com nosso presente momento.

Esse fator foi primordial nas primeiras escavações de Pompeia e sua posterior relação com os objetos encontrados. Ao observarem as representações de sexualidade antiga, os arqueólogos e estudiosos logo relacionaram com a moral da época, escondendo-as do grande público. Essa intermediação passado-presente possibilitada pelas imagens ocorre em especial no que se refere aos corpos humanos, pois “*as imagens de um corpo são desenvolvidas para parecer o próprio corpo*” (Squire, 2011: 23). Portanto, as imagens antigas forneceriam a impressão de um acesso imediato ao real e ao que entendemos como certo e errado. Nesse sentido, os estudos que problematizam o corpo e a sexualidade na arte, principalmente pautados na categoria analítica de gênero, foram cruciais para criticar a moral heteronormativa e buscar entender o caráter cultural da constituição dos sujeitos na sociedade. Dessa forma, passamos a estabelecer novas relações com a sexualidade, colocar em questão temas e representações, em especial as desviantes, que foram postas à margem e que veremos no item a seguir.

Corpos duplos: a representação e problematização do hermafroditismo

Desde muito os corpos humanos são representados nas artes, principalmente desnudos, o que para Michael Squire (2011: 01) caracteriza um dos códigos visuais que a ocidentalidade possui para arte, havendo um privilégio deste tipo de representação do corpo. Contudo, Squire ressalta que tais códigos precisam ser estudados com profundidade, pois muitos destes mecanismos visuais reforçam e regulam papéis de gênero, e exercem poder até

nos dias atuais, principalmente devido às maneiras que foram interpretados ao longo dos anos. Nesse sentido, dois autores britânicos foram especialmente influentes na promoção do debate sobre uma definição artística do nu e do “olhar” sobre o corpo nas artes ocidentais, Kenneth Clark e sua obra *O Nu: Um Estudo em Forma Ideal*, publicada em 1956, e John Berger, escrevendo em 1972 a obra *Modos de Ver*, que representou, em parte, uma reação a obra de Clark.

A obra de Clark é hoje considerada uma referência à História da Arte, pois foi um dos poucos trabalhos a pesquisar o nu nas artes visuais. Muito provavelmente o legado mais importante, e citado da obra de Clark, seja a sua proposição que diferencia o que seria o *nude* (nu) e o *naked* (despido)¹. Seria basicamente *nude* algo revestido por arte, transcendental, e o *naked* o corpo simplesmente privado de roupas, sendo o processo de transfiguração que torna o tema *nude* perfeito para o trabalho de arte, como Clark afirma no início do livro, o nu é o mais completo exemplo da transformação da matéria em arte, é o corpo recriado. Nesse sentido, se o *nude* é o corpo “vestido” em arte, o corpo na representação, por assim dizer, produzido pela cultura, em seguida, o *naked* representa o corpo antes de sua transformação estética, restrito a anatomia e fisiologia, “a ideia de um certo embaraço, o impudor que a maior parte das pessoas sente nesta situação” (Clark, 1956: 25). De fato, a palavra *nude*, foi introduzida no vocabulário inglês pelos críticos de arte no início do século XVIII a fim de nomear a pintura e a escultura que contemplava o corpo humano, na sua nudez plástica. O *nude* não é um tema na Arte, mas sim uma forma de Arte, e foi criado em meados do século Va.C pelos gregos, manteve-se na tradição helenística e, posteriormente, foi reapropriado pela Renascença e estende-se até a contemporaneidade, “talvez tenha sofrido curiosas transformações, mas continua sendo o elo fundamental que nos liga aos clássicos” (Clark, 1956: 26).

O *nude* trás uma clara menção a harmonia, energia, êxtase, sentimento de sublime, e ao contemplarmos os belos resultados de tais corporações somos sujeitos a pensar que o *nude*, como meio de expressão, possui um valor universal eterno,

o corpo humano é a nossa própria imagem e permite-nos evocar tudo aquilo que temos em mente fazer de nós próprios. Acima de tudo, o tratamento estético do corpo humano pode assumir uma das formas mais expressivas do nosso desejo de perpetuaçã. (Clark, 1956: 27).

Contudo, Clark reconhece que o *nude* historicamente não possui a conotação de universal, pois esta expressão do corpo sofre limitações no espaço e no tempo (1956: 29). Por isso consideramos importante ressaltar, que se não pensarmos no contexto histórico da

¹ Optamos por usar os termos em inglês, primeiramente por ser a nomenclatura empregada por Clark (1956) e também para facilitar a compreensão das ideias desenvolvidas, uma vez que na língua portuguesa não temos palavras que contemplem perfeitamente a distinção entre *nude* e *naked*.

representação do corpo nu, a construção dualista do *naked* e o *nude* pode ser problemática, por apresentar tendência em acarretar juízos de valores. Para Linda Nead, tais categorizações propõem uma função delimitadora para o corpo, passando “*a demarcar o limite entre arte e não-arte, isto é, obscenidade*” (2001: 25). No seu próprio sentido etimológico, obscenidade deriva da palavra *scena*, significando aquilo que está do lado de fora, aquilo que não é representado. De acordo com esta crítica, o emparelhamento arte/obscenidade posiciona uma distinção entre o que pode ou não ser visto. Nesse sentido, os temas relacionados à arte seriam aqueles que estimulam apenas a função contemplativa, e a não-arte, o obsceno, provocaria uma outra forma de prazer relacionado à excitação. Conforme Nead, foram diferenciações como estas que classificaram a estética europeia dos séculos XIX e XX, selecionando aquilo que nos era passível de admiração e aquilo que deveria ser escondido, trancafiado em salas vigiadas (2001: 27).

Outro estudo que tem sido referência no tocante representação do corpo na Arte, foi o escrito por John Berger, em *Modos de Ver* (1991), no qual reavalia a estética e o olhar ocidental, sobretudo, o europeu. O autor afirma que a maneira “*como vemos as coisas é afetada pelo o que sabemos e pelo o que acreditamos*” (1991: 10), nesse sentido, a maneira como foi estabelecida o olhar sobre a Arte necessita ser historicizada. Para Berger, estar nu, o *nude*, possui outra conotação, considera que é o fato de estar sujeito às convenções pictóricas; já estar despido, *naked*, é estar vestido de si mesmo, em outras palavras, é estar sem disfarces, livre das convenções patriarcais da sociedade ocidental. Com estas considerações, Berger justapõe, em sua obra, pinturas europeias com fotografias de revistas eróticas, identificando as mesmas poses, gestos e olhares, nos dois meios de comunicação visual, entendendo que o importante é estabelecer as convenções que todos os nus recebem suas interpretações de acordo com o momento histórico e os valores culturais.

Berger traça uma perspectiva sobre o olhar - “*nunca olhamos para uma coisa apenas, estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos*” (1991: 11), mas também problematiza o objeto observado - “*logo depois de podermos ver, nos damos conta de que podemos também ser visto. Olho do outro combina com o nosso próprio olho, de modo a tornar inteiramente confiável que somos parte do mundo visível*” (1991: 11). Seguindo esta linha, suas observações tiveram um profundo impacto no pensamento das interpretações artísticas, sobretudo a de cunho feminista, pois Berger aborda as relações desiguais de gênero implicadas por um “modo de ver” predominantemente masculino, que expressa a relação entre observador e observado². O homem observa enquanto a mulher posa e é apenas observada, ou

² Um exemplo dessa crítica é o coletivo *Guerrilla Girls*, formado por ativistas feministas, desde 1985. Esse grupo reage à discriminação sexual e racial existente nas artes através de ações, performances, que criticam os estereótipos misóginos atribuídos às mulheres. Denunciam incisivamente a desaprovação

seja, “*os homens atuam e as mulheres aparecem*” (1991: 49), homens olham para as mulheres e elas assistem sua observação. Isso determina não só a maioria relações entre homens e mulheres, mas também a relação das mulheres consigo mesmas, pois estas ficam na condição de vigiarem-se a si mesmas constantemente.

Berger avaliou pinturas de nus europeus para ilustrar sua ideia da existência de um discurso no qual as mulheres são passivamente posicionadas para alimentar o desejo sexual masculino, criticando a tradição em que uma mulher nua posa para ser vista por um espectador masculino vestido. Muito embora trace suas observações sobre as formas de representação de corpos femininos, sua análise é interessante por apresentar um mundo ordenado por desequilíbrio sexual, no qual o prazer de olhar é dividido entre ativo-masculino e passivo-feminino. Destarte, os estudos sobre o nu, assim como outros que criticam um modo de ver masculino e heteronormativo, tiveram profundos impactos nas interpretações artísticas, pois desafiaram os cânones interpretativos da arte, havendo assim uma desmistificação das imagens sexualizadas.

Nesse sentido, trouxemos, mesmo que de maneira breve, tais discussões sobre o corpo e a sexualidade, a fim de problematizar que as discussões propostas pela Arte, pelas perspectivas de gênero evidenciaram que a sexualidade e erotismo na representação passaram a ser interpretada de uma forma mais múltipla, mesmo que aborde corpos muito específicos como o nu feminino, mas foi por meio de sua discussão que foi possível uma ampliação e revisão dos antigos valores artísticos. A partir do momento que se voltou o olhar para a problematização da arte erótica, possibilitou-se uma receptividade na expressão da liberdade sexual – uma liberdade vital para a vivência do indivíduo e seu bem-estar mental. Nesse sentido, acreditamos que a arte erótica traz consigo uma mensagem verdadeiramente revolucionária: exige nada menos do que a extensão das liberdades, não somente na área sexual, mas em cada esfera da vida, uma vez que se tentarmos entender as múltiplas diferenças, estamos no caminho para compreender que o chamado sexo normal é uma criação da nossa própria cultura e não algo inato (Nead, 2001). Sob esta perspectiva é que temos que investigar as representações do Hermafodito, trancafiadas muitas vezes em salas de museus por serem consideradas anômalas ou transgressoras.

Historicamente, eram chamados de hermafroditas os indivíduos que nasciam com a genitália e/ou as características sexuais secundárias de ambos os sexos³. O nome é uma

entre o número de mulheres artistas dentro dos museus e o de homens, tanto quanto a superexposição da nudez feminina nas obras de arte, nesse sentido elas indagam ironicamente: “As mulheres têm que estar nuas para conseguirem entrar no Met. Museum? Menos de 5% dos artistas da seção de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”. Dessa forma, através de cartazes e ativismos estas “guerrilheiras” denunciam a homogeneização masculina da cultura. (Squire, 2011, p.71)

³ Na contemporaneidade, com as lutas dos movimentos sexuais e a ampliação dos gêneros decorridos desse processo, o termo “hermafrodita” foi abolido e considerado politicamente incorreto, sendo substituído pelo conceito de intersexualidade, portanto, os indivíduos que nascem com caracteres de

referência ao deus grego Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite, que apresentava simultaneamente marcas do masculino e do feminino em seu corpo. Dentre os estudos envolvendo esta temática, destacamos o filósofo francês Michel Foucault como um dos primeiros intelectuais a questionar, de forma categórica, a criação dos gêneros sexuais como imposições socioculturais e, principalmente, políticas. No caso particular do hermafroditismo, ao trabalhar com dramas biográficos de um/a hermafrodita, no prefácio do livro *Herculine Barbin - O diário de uma hermafrodita* (1982), Foucault relata o drama vivido por Herculine, revelando a violência de sistemas discursivos (o sistema médico e o sistema jurídico) que reivindicam “a verdade” do sexo em detrimento da ética e do respeito à vontade dos indivíduos. Na então história, Herculine Barbin, hermafrodita francesa, que viveu toda sua infância e adolescência como mulher, matou-se depois de ser obrigada legalmente a mudar de identidade, após ser diagnosticada a existência do órgão masculino Herculine foi obrigada a assumir outro sexo, retificou-se então seu registro de nascimento, e ela, agora ele, passou a se chamar Abel Barbin, sendo o acontecimento rodeado pelo imaginário social e moral de sua época, que a/o via como monstro.

Contudo, ao apresentar o manuscrito biográfico, Foucault nos mostra que ela/ele tinha consciência de que nem sempre tal classificação imperou na sociedade e, assim, Herculine Barbin buscava resgatar da Antiguidade o mito do *hermafroditos* como uma tentativa de recuperação da sua dignidade: “[o] que ela [Herculine] evoca do seu passado é o limbo feliz de uma não-identidade” (1982: 07). Foucault explicitamente condiciona a felicidade de Herculine Barbin à sua condição hermafrodita em uma cultura que, à época, não oferecia alternativas satisfatórias. As propostas sociais em prática eram de exclusão (banimento, exílio, apagamento) ou de proibição (correção, cura, monstificação), tendo em vista que a procura da identidade na ordem sexual era praticada, cada vez mais, pela Medicina e pelo Direito, impondo uma norma rígida na definição e na captura do verdadeiro sexo para os indivíduos (Foucault, 1982; 1990). Diante de um contexto insatisfatório, Herculine Barbin buscou nos mitos uma inteligibilidade de sua situação sexual:

Confesso que fiquei particularmente transtornada com a leitura das *Metamorfoses* de Ovídio. Quem as conhece pode ter uma ideia do que significam. Esse achado tinha para mim uma singularidade que a continuação de minha história provará. [...] O verdadeiro, por mais exorbitante que seja, não ultrapassa às vezes todas as concepções do ideal? As *Metamorfoses* de Ovídio não estariam próximas disso? (1982: 26)

ambos gêneros são agora chamados de intersex. Neste trabalho mantivemos “hermafrodita” uma vez que é a nomenclatura utilizada pelos estudiosos da temática e por tratar do deus Hermafrodito.

Diante destas questões, destacamos que desde as *Metamorfoses* de Ovídio, ou muito provavelmente, um período anterior a este, o hermafroditismo era presença habitual no mundo mítico, poético e romanesco da humanidade. Muitos estudiosos caracterizam a figura de Hermafrodito na literatura, na pintura e na escultura como uma expressão da curiosidade helenística a respeito da diferença entre as experiências sexuais de um homem e uma mulher (Clarke, 2001). O Hermafrodito aparece primeiramente na literatura grega por volta do século IV a.C., mas são as histórias de Ovídio que efetivamente estabelecem a identidade deste mito. Segundo a lenda, Hermafrodito inicia a sua vida como um menino, filho de Hermes e Afrodite, ou na versão romana, Mercúrio e Vênus. A ninfa da primavera, Salmacis, apaixonou-se pelo garoto, que rejeitou seu amor. Em um dia de primavera, quando o garoto nadava, Salmacis o rendeu e o abraçou, pedindo aos deuses que os dois nunca mais se separassem. Para atender o desejo da ninfa e garantir a união, os deuses os fundiram em um único corpo, criando assim uma nova pessoa, com os dois sexos (Clarke, 2001: 49).

Nas representações artísticas, segundo Aileen Ajootian (2004), Hermafrodito fora representado na Antiguidade de quatro maneiras – Hermafrodito sozinho, nu ou semi nu; Hermafrodito sozinho vestido; Hermafrodito dormindo e Hermafrodito na presença de outros. Com relação aos dois últimos, a autora afirma que as suas representações podem fornecer as maiores evidências das construções artísticas da sexualidade, porque eles podem discursar a respeito das reações dos espectadores. Para ela, a criação artística do Hermafrodito deve ter sido a resposta de uma demanda em parte dos patronos e de outros consumidores, contudo, não se pode saber exatamente a natureza dessa demanda, mas há sempre uma constatação nas representações, o duplo sentido.

Clarke (2001) nos fornece um exemplo desta conotação do duplo sentido, apresentando a leitura do observador de uma das formas mais comuns de esculturas de Hermafrodito (figura 1), em que aparece dormindo. Ao ser observado de costas aparenta ser uma linda mulher, com um belíssimo cabelo, e com curvas sinuosas, mas quando esse espectador move-se em torno da escultura se depara com um rosto igualmente belo, mas masculino, e se surpreende com a combinação de seios e pênis num mesmo corpo. Muitos estudiosos acreditam que esta reação de “surpresa”, ao se deparar com a sexualidade dupla do Hermafrodito, era a principal função tanto das esculturas quanto das pinturas.⁴

⁴ Apresentamos alguns exemplares das esculturas e pinturas de Hermafrodito, no entanto não temos como foco, para este momento, a análise desta cultura material. As figuras se fazem presentes neste debate teórico com a finalidade de se tornar mais tangível os atributos relacionados ao deus.

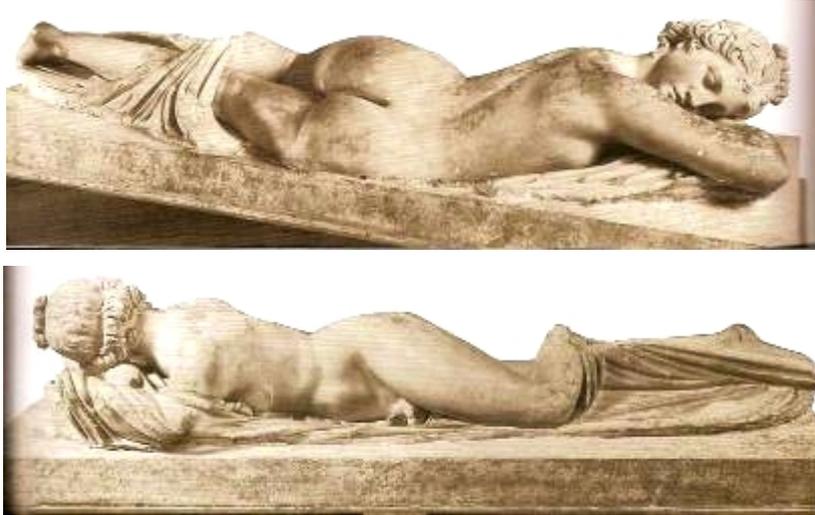


Figura 1- Hermafrodito Dormindo (Clarke, 2003, p.74)

A surpresa do duplo sentido possui um tom humorístico, lembrando ao espectador que “*nem tudo é o que parece*” (Clarke, 2003: 73), revelando tanto a natureza dual do Hermafrodito quanto a sofisticação do público para essas representações. No entanto, acredita-se que o principal atributo deste sentido é a proteção contra as forças invisíveis. Para Ajootian (2004) as representações de Hermafroditos eram uma antiga arma iconográfica contra o poder do mau olhado, já que um dos elementos que combatem essa força oculta é falo. Funari (1994: 02) também faz menção à simbologia fállica e afirma que o culto a estes objetos faz parte de hábitos apotropáicos, destinados a afastar o mau olhado: “*as representações e ilustrações fállicas eram usadas, especialmente, para afastar as forças negativas (a raiz do verbo grego *apoptropein* – “desviar”), atraindo assim boas vibrações e prosperidade*”. Um atributo constante dos hermafroditas na arte antiga é o seu pênis, sempre deliberadamente exposto, por vezes ereto e geralmente pequeno, ao contrário dos membros enormes do deus Priapo. Contudo, o poder defensivo de Hermafrodito também poderia ser os seios, por ser um aspecto nutritivo do seu corpo de mulher transformado (Ajootian, 2004).

Nesse sentido, a equação dos seios e do falo, além da qualidade de proteção expressa na fusão visual dos gêneros, faz desta entidade mitológica um guardião da fertilidade humana. Os seios podem ser considerados elementos de fertilidade, remetendo à amamentação, vinculados à potência vital feminina; assim como o símbolo fállico, que também é um ícone da fertilidade, fazendo referências explícitas à cópula, tendo assim, uma conotação extremamente positiva e religiosa:

O membro masculino em ereção era associado, na Antiguidade Clássica à vida, à fecundidade e à sorte. A própria palavra *falo*, emprestada pelos romanos aos gregos, designava primordialmente, objetos religiosos em forma de pênis, usados no culto de Baco. (...) O falo não apenas afastava o mal como trazia sorte e felicidade.

Recorde-se que a palavra latina *felicitas*, a um só tempo, “felicidade” e “sorte”, ambos sentidos derivados do sentido original de *felix*, “fêtil” (Funari, 2003: 316).

Acredita-se, portanto, que por possuir tais poderes, estátuas e pinturas de Hermafrodito foram encontradas numa série de contextos, em especial em Pompeia, onde encontramos o deus localizado em diversos ambientes, tanto em forma de escultura quanto de pintura. Hermafroditos estavam presentes nas entradas das casas, como exemplo há pinturas e uma escultura encontradas na entrada da Casa dos Vetti, uma proeminente família pompeiana (figura 2), e na sala principal da Casa do Centenário (figura 3).



Figura 2- Hermafrodito e Sileno (Clarke, 2001, p. 54)

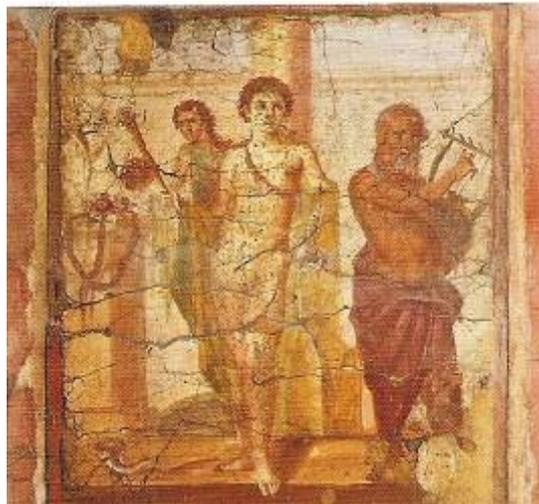


Figura 3- Hermafrodito e Sileno (Nappo, 1999, p.123)

Outro destaque é a presença deste deus em ambientes públicos como banhos e ginásios, onde os corpos nus ficavam mais expostos e vulneráveis ao mau olhar (Ajoatian, 2004: 235), mostrando como era um elemento constante da paisagem cotidiana dos romanos,

passíveis de admiração e culto ao serem reproduzidos na arte, ao contrário do tratamento recebido na Modernidade, em que foram encontradas pouquíssimas referências ao tratamento destas imagens, e desta figura tão ambígua.

Considerações finais

Ao trazermos o Hermafrodito para nossa discussão, buscamos evidenciar não apenas um novo olhar para a cultura material e a sexualidade antiga – a qual não tinha início onde acabava a religião, havendo uma fusão entre os dois elementos –, o que pode ser evidenciado quando mencionamos a existência de uma quantidade de materiais com conotações eróticas, localizados em cômodos diversificados, dedicados à proteção e apelando à fertilidade. Igualmente buscamos transpor os limites do sexo por meio desta figura tão emblemática, que desestabiliza o binarismo imposto pela ótica ocidental – ainda que se trate de binarismos tão seguros como homem/mulher, masculinidade/feminilidade. Conforme apontou Louro (2001), a desconstrução das oposições binárias manifesta a interdependência e a fragmentação de cada um dos pólos, assim sendo, a pluralidade só se torna possível com a desconstrução das identidades homogêneas e hegemônicas. Para a autora, é necessário empreender uma mudança epistemológica que efetivamente rompa com a lógica binária e com seus efeitos: a hierarquia, a classificação, a dominação e a exclusão (2001: 549). Nesse sentido, a arte pompeiana, e suas posteriores classificações, nos possibilitam trazer a discussões em torno das representações do corpo, um território tanto biológico quanto simbólico, nas palavras de Sant’Anna “*processador de virtualidades infundáveis, campo de forças que não cessa de inquietar e confortar, o corpo talvez seja o mais belo traço da memória da vida. Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres*” (2001: 03).

Portanto, observamos que estes debates são extremamente pertinentes para o entendimento de nosso cotidiano ocidental moderno, em que milhares de indivíduos tentam liberar seus corpos de antigos vínculos religiosos, temporais, morais e também genéticos, acreditando, assim, na possibilidade de que o copo talvez seja o único território no qual o ser humano pode exercer a sua liberdade de transformação, como aquilo que é mais próximo da identidade de um ser (Sant’Anna, 2003: 17). Deste modo, há uma urgente necessidade de contestação às normas a fim de se evidenciar as multiplicidades do ser e existir, as multiplicidades de corpos que estão além das definições de gênero.

Acreditamos, por fim, que estas questões sejam também um convite a aprendermos e estimarmos diferentes culturas como expressões da inventividade humana, ao invés de entendê-las como hábitos inferiores ou repugnantes. Buscamos evidenciar que os corpos

romanos se apresentam de formas diversas, na vida cotidiana, seja em forma de escultura ou pintura, demonstrando assim uma heterogeneidade de concepções, “*corpos cuja alma podemos buscar nos detalhes de representações de um passado distante, mas que muito nos tem a dizer*” (Funari, 2003: 170). Em suma, este trabalho expressa uma postura política em pensar a multiplicidade de maneiras de viver e sentir, de reconhecer a pluralidade de formas de expressão da sexualidade humana. Além disso, é uma tentativa de encorajar modos mais libertários de vida, como nos propôs Margareth Rago e Alfredo Veiga-Neto: “*libere-se das categorias do Negativo que o pensamento ocidental sacralizou*” (Rago e Veiga-Neto, 2009: 10). Assim, nos apropriando do convite destes autores por uma vida não-fascista, chamamos atenção para a anulação das muitas configurações autoritárias que se abatem sobre nós, sujeitos da modernidade e da história, cabendo a nós a libertação delas, mostrando nossa vontade de superação, de irmos além daqueles que lemos, daquilo que estudamos e, até mesmo, além daquilo que somos (Rago e Veiga-Neto, 2009: 11). Portanto, como propôs Clarke (2003), ao observarmos as maneiras como os antigos lidavam com a sexualidade, com o corpo, e as representações destas questões, seremos capazes de abrir os olhos para nós mesmos, no presente.

Referências Bibliográficas

- AILEEN AJOOTIAN. “The Only Happy Couple- Hermaphrodites and gender”. p. 220-42. In: LYON, C.; KOLOSKI-STROW, A.O. **Naked Truths**. London and New York: Routledge, 2004.
- BERGER, J. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- BUTLER, J. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo””. In: LOURO, G. L. (org.). **O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CAVICCHIOLI, M. R. **As representações na iconografia pompeiana**. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2004.
- CLARK, K. **O Nu**. Lisboa: Ed Ulisseia, 1956.
- CLARKE, J. R. **Looking at lovemaking: construction of sexuality in Roman Art, 100 B.C.- A.D.250**. Los Angeles: University of California Press, 2001.
- CLARKE, J. R. **Roman Sex: 100 B.C. to A.D. 250**. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2003.
- FEITOSA, L. C. **Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.
- FEITOSA, L. C.; RAGO, M. “Somos tão antigos quanto modernos? Sexualidade e gênero na Antiguidade e na modernidade”. In: RAGO, M. (Org.); FUNARI P. P. (Org). **Subjetividades antigas e modernas**. São Paulo: Anablumme, 2008. p.107-122.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

- FOUCAULT, M.1 **Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- FUNARI, P. P. “As inscrições populares pompeianas e seu caráter apotropaico”. Artigo apresentado, originalmente, no Grupo de Trabalho “Os sentidos do Apotropaico”, no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 1994.
- FUNARI, P. P. A. **Antigüidade Clássica a História e a Cultura a partir dos Documentos**, 2ª Edição, Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- FUNARI, P. P. A. **Antigüidade Clássica a História e a Cultura a partir dos Documentos**, 2ª Edição, Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LOURO, G. L (Org). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LYON, C.; KOLOSKI-STROW, A.O. **Naked Truths**. London and New York: Rotledge, 2004.
- NEAD,L. **The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality**. London and New York: Routledge, 2001.
- PANTEL, P. S. (ed.). A história das mulheres na história da antiguidade hoje. In: DUBY, G. E PERROT, M. **História das mulheres no Ocidente**. A Antiguidade. Porto: Afrontamento, v. 1, 1991.
- RABINOWITZ, N. S. “Introduction”. In: RABINOWITZ, N. S. and RICHILIN, A. **Feminist theory and the classics**. New York: Routledge, 1993.
- RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. “Apresentação: Para uma vida não-fascista”. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (orgs.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- SANT’ANNA, D. 2001. “É possível realizar uma história do corpo?”. In: Soares, M.L. (org). **Corpo e História**. SP: Editora Autores Associados, 2001. p.03-23.
- SQUIRE, M. **The Arte of the Body: Antiquity and its Legacy**. New York: Oxford University Press, 2011.
- VOSS, B. “Sexual Effects: Postcolonial and Queer Perspectives on Archaeology of Sexuality and Empire”. In: VOSS, B. And CASELLA, E.C. **The Archaeology of Colonialism: Intimate Encounters and Sexual Effects**. New York: Cambridge University Press, 2012.