A religiosidade em Pompeia: Memória, sentimentos e diversidade

PÉROLA SANFELICE[i]
UFPR (Curitiba)

RENATA SENNA GARRAFFONI[ii]
UFPR (Curitiba)

Resumo:
No presente artigo propomos refletir acerca de dois grandes desafios que, de uma maneira ou de outra, tangenciam nossas pesquisas enquanto estudiosas do mundo romano: quais memórias sobre o passado romano estamos construindo e qual sua importância para nós que vivemos em um contexto brasileiro em pleno século XXI, permeado de tantos conflitos religiosos e de gênero. Para tanto, optamos por apresentar um debate acerca das pinturas parietais de Pompeia, focando em algumas imagens que mesclam religiosidade e sexualidade. O que esperamos, com essa abordagem, é chamar atenção para a potencialidade de Pompeia tanto como um lugar de memória da diversidade cultural romana como de fruição da relação entre eu e o outro, entre presente e passado.

Palavras- chave

Pompeia, pinturas, memórias, sexualidade e religiosidade.

Religiosity at Pompeii: Memory, feelings and diversity

Abstract:

This paper focuses in two interrelated topics: how Roman past and memory are built and the role they play in Brazilian society. The aim of the paper is to discuss Pompeian's wall paintings, focusing on some images that mix religiosity and sexuality, to rethink religious and gender conflicts. Considering this approach, we intend to stress the potential of Pompeii not only as a place of Roman cultural memory and diversity, but also as a place of multiple social encounters that challenges us to rethink past and present.

Keywords

Pompeii, paintings, memoirs, sexuality and religion.

Introdução

D Lowenthal (1985) em seu livro clássico *The past is a foreign country*, já observava, quase trinta anos atrás, que o passado é onipresente no dia a dia das civilizações contemporâneas. Para Lowenthal, celebrado ou esquecido, rejeitado ou apreciado, o passado é sempre forjado pelo e para o presente e domesticado pelos vestígios que foram preservados. Tais reflexões são importantes para pensarmos que o estudo do passado não pode estar desvinculado das perspectivas políticas do presente nas quais está inserido, pois estas constituem parte integrante das leituras propostas e dos usos que são feitos de povos que viveram em outros momentos. Lowenthal nos questiona, então, sobre como conhecemos o passado, sobre como respondemos e nos posicionamos a ele, nos fazendo perceber que, muitas vezes, o passado enriquece nossa vida presente e pode se tornar um lugar privilegiado de reflexão e transformação social.

Perceber, portanto, como nós remodelamos o passado e qual papel este desempenha em nossa cultura contemporânea pode ser entendido como meio de ação no mundo, que varia de acordo com o momento histórico, estando sempre em constante construção. Saber qual lugar ocupamos nesse processo enquanto intelectuais e quais memórias estamos destacando ou silenciando tem sido, nas últimas décadas, uma perspectiva teórico-metodológica instigante que permite aos estudiosos pensar tanto em seu objeto de estudo como nas diferentes conotações que este gerou na academia ao longo do tempo. Como afirmou Glaydson José da Silva (2007), tal atitude tem renovado o estudo do mundo antigo, pois se tradicionalmente foi considerado a-teórico e empiricista, ao ser entendido como discurso moldado por interesses diversos, a busca por novos modelos interpretativos menos normativos acerca do universo Greco-romano acabou trazendo novos ares para a disciplina.

É dentro desse contexto que propomos nossa reflexão. Nas páginas seguintes buscamos discutir acerca de dois grandes desafios que de uma maneira ou de outra tangenciam nossas pesquisas enquanto estudiosas do mundo romano: quais memórias sobre o passado romano estamos construindo e qual sua importância para nós que vivemos em um contexto brasileiro e pleno século XXI. Para tanto, optamos por apresentar um debate acerca das pinturas parietais de Pompeia, focando em algumas imagens que mesclam religiosidade e sexualidade. A escolha do tema, como se verá a seguir, não foi aleatória, mas foi

feita por permitir explorar percepções de mundo que por muito tempo foram silenciadas na historiografia e, por isso, nos desafiam a criar novas formas de compreendê-las. Inspiradas, também, por Voss (2000: 1), acreditamos que a arqueologia pode nos ajudar a entender as expressões da sexualidade humana em sua diversidade, levando a perceber as nuances do passado. Para que tais pontos sejam explorados, optamos dividir a reflexão em três partes: na primeira, expomos as razões que nos levaram a olhar Pompeia de uma maneira crítica, na segunda apresentamos uma discussão sobre a importância dos estudos sobre suas paredes para, por fim, na terceira parte, analisar alguns exemplos de pinturas que envolvem divindades e representações fálicas. O que esperamos, com essa abordagem, é chamar atenção para a potencialidade de Pompeia tanto como um lugar de memória da diversidade cultural romana como de fruição da relação entre eu e o outro, entre presente e passado.

Por que um estudo sobre Pompeia?

Atualmente tem crescido no Brasil o interesse por uma nova perspectiva de se estudar o mundo antigo: alguns estudiosos têm demonstrado interesse pela relação que nosso país tem estabelecido com o passado antigo - Grécia, Roma, Egito - na construção da identidade nacional em diferentes momentos da história contemporânea (Funari 2008; Funari & Funari 2010)[iii]. Cada vez mais tem se percebido que o passado antigo, a princípio distante no tempo e espaço, se faz muito presente em nosso cotidiano. Os trabalhos desenvolvidos nos últimos anos têm buscado refletir sobre como se dão essas complexas relações, explorando como o passado de antigos gregos, romanos ou egípcios ajudam a forjar identidades no presente, a defender interesses políticos, abrindo espaço pela luta por liberdade de expressão ou para reforçar a opressão social.

No caso particular dos romanos, nosso foco nesse artigo, tais estudos têm indicado que predominantemente aparecem como forma de herança, um meio de construir uma memória vinculada à descendência europeia via Portugal e, portanto, uma maneira de inserir o país em um contexto branco, europeu e masculino. Boa parte desses discursos foi desenvolvido no período imperial e durante o século XX em diferentes contextos, sempre vinculado a valores elitistas. Segundo Funari (2008) romanos e sua cultura são constantemente evocados para defender ou criticar a causa abolicionista, as lutas pela República ou manutenção do poder imperial, ou seja, são recolocados como meio de legitimar posturas políticas de acordo com os interesses predominantes de cada presente, definindo identidades e formas de poder. Não é nossa ideia, nessa

ocasião, discutir cada um desses complexos pontos levantados. Aqui eles são mencionamos rapidamente para que possamos situar melhor nossa escolha por Pompeia, pois a maneira que ela vem sendo estudada no Brasil nas últimas três décadas questiona, justamente, os usos do passado em discursos mais voltados para os ideais políticos das elites dirigentes do país (Garraffoni e Funari no prelo).

Essa pequena cidade romana, localizada no sul da península itálica e soterrada pelo Vesúvio em 79 d.C., passou a ser conhecida pelos brasileiros ainda no século XIX, no início de suas escavações, graças ao material enviado como presente a família imperial brasileira. Tais peças encontram-se, até hoje, sob a guarda do Museu Nacional no Rio de Janeiro[iv]. No entanto, é somente no final do século XX que os estudos sobre sua cultura material ganha visibilidade no Brasil. Foi com as publicações "Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia: da vertical da cidade ao horizonte do possível" na *Revista Brasileira de História* e *Cultura popular na Antiguidade Clássica* que Pedro Paulo Funari (1986 e 1989) trouxe a pequena cidade para os estudos clássicos brasileiros sob uma perspectiva diferenciada. Os dois trabalhos se baseavam em grafites de parede de Pompeia e traziam temas pouco explorados até então na área: o estudo da cultura material romana e das suas camadas populares.

Destacamos tais estudos pelo seu caráter questionador, pois apresentavam uma clara postura política em defesa da diversidade cultural das camadas populares durante o processo de redemocratização do país. Ambos trabalhos exploravam como as evidências de Pompeia eram diversas, como suas paredes e suas inscrições nos ofereciam uma grande variedade de sujeitos sociais. Estas ideias acabaram por se desdobrar em novas pesquisas que buscam trabalhar Pompeia como um lugar de memória da diversidade étnica e de gênero (Cavicchioli 2004, 2008; Feitosa 2005; Funari 1992, 2009; Garraffoni 2005a, 2005b, 2010 – para citar alguns exemplos). Com um constante diálogo com pompeianistas de diferentes países, essas pesquisas se desdobraram nas mais diferentes perspectivas e, embora Pompeia tenha sido muito usada para legitimar políticas facistas e excludentes na Itália da primeira metade do século XX, tais estudos procuraram explorar outros vieses, transformando suas paredes em um importante meio de reflexão sobre pluralidade no passado e no presente brasileiro. É a partir dessa forma crítica de articular memórias que gostaríamos de apresentar nossa reflexão acerca de um tipo de pintura parietal pompeiana pouco estudada: as que vinculam erotismo e religiosidade. Nossa intenção com essa escolha é chamar a atenção para as diversas formas de se relacionar com o sagrado e pensar sobre os lugares da sexualidade na cultura

romana. Em um momento de tantos conflitos religiosos e de gênero no Brasil e no mundo, as paredes de Pompeia nos desafiam a pensar na diversidade das experiências humanas.

As pinturas de parede de Pompeia como lugar de comunicação não verbal

Conforme destacamos, dentre tantas remanescências que a antiga cidade de Pompeia nos proporcionou selecionamos, para este estudo, a análise de algumas pinturas de parede. A opção de se trabalhar com imagens não se restringe apenas a nossa admiração pelo encanto de suas composições, mas também pela abrangência de sua simbologia. Como já apontou Hingley (2005:72-73), embora a educação letrada romana fosse muito eficaz, a comunicação entre os indivíduos era predominantemente visual, pois a cultura material carregava intrinsecamente em si um significado social, não verbal, meios pelos quais as pessoas utilizavam para se comunicarem.

Dentro dos estudos das artes romanas existe um ramo em especial que trata das chamadas artes parietais: pinturas e inscrições cujos suportes eram as paredes, muros e tetos. Nessa ocasião trataremos apenas das pinturas conhecidas como afrescos devido à técnica utilizada para sua confecção. As paredes eram preparadas com uma capa de cal e pó de mármore e os extratos de preparação poderiam conter até sete camadas, em uma tentativa de refinar a parede e, ao mesmo tempo, evitar umidade e infiltrações. Em geral, a pintura era feita antes da última camada, desenhada por um pintor mais experiente que delineava a decoração e o trabalho era completado por seus ajudantes. As pinturas poderiam ser realizadas nas paredes internas ou externas das casas e faziam parte de um conjunto decorativo, criado para espaços específicos, estando de acordo com a função social do espaço, com a luminosidade, com o tamanho e com relação às pinturas do teto e, em conformidade, com a decoração do chão (Cavicchioli e Funari, 2005: 111).

Dada a sua diversidade, Ling (1991) afirma que as pinturas mais elaboradas foram as mais estudadas pelos historiadores da Arte, sendo que o primeiro a estabelecer as diferenças e a tipologia foi Augusto Mau, em 1882. Apesar das críticas e complementações posteriores, a divisão em quatros estilos estabelecida por Mau segue sendo utilizada até os dias atuais (Garraffoni, 2007). De maneira resumida, é possível afirmar que o critério empregado por Mau foi cronológico, estabelecendo a seguinte evolução: *Estilo I: estilo estrutural, ou mármore fingido (séc. III – séc. I a.C.);* relevos de gesso que davam a impressão de placas de mármore; E*stilo II: estilo arquitetônico (séc. I*

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394
Disponível em http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme

a.C.): composto por perspectivas falsas de colunas e vistas arquitetônicas; Estilo III*: estilo ornamental (final do séc. I a.C. – princípios do séc. I d.C.)*: composto por uma ornamentação rica e delicada, domina o painel central, onde muitas vezes há o motivo mitológico; Estilo IV*: estilo fantástico (meados do séc. I d.C.)*: constituído de uma arquitetura irreal, decoração exagerada que mescla pinturas e relevos de estuque, sendo este o estilo mais encontrado nas paredes de Pompeia.[v]

As preocupações da História da Arte, de acordo com esta perspectiva, têm tradicionalmente se centrado na descrição e ordenação dos desenvolvimentos estilísticos e formais dentro de determinados períodos históricos, não havendo espaço para pensar o lugar social das pinturas. Contudo, nas últimas décadas, estudos arqueológicos têm transformado as abordagens sobre as pinturas parietais, exibindo um interesse crescente na análise desta documentação como um meio de comunicação, de construção de significados sociais que podem ser entendidos como lugares de memória, desvelando temas pouco explorados pela historiografia tradicional.

Como aponta Mark Grahme, em sua tese sobre as casas pompeianas, "questionar o contexto é fundamental para a Arqueologia, a dimensão espacial é o que separa a Arqueologia da História da Arte" (Grahme, 1995:3). Para o autor, os arqueólogos têm que estar focados no significado social dos objetos e suas múltiplas relações com os ambientes, desse modo, o significado do contexto pode indicar as condições em que os objetos foram produzidos, usados e até mesmo destruídos. Grahme afirma ainda, que os estudos arqueológicos, em sua maioria, são capazes de identificar a relação entre um objeto e seu contexto, sendo necessário pensarmos no próprio espaço como uma área da atividade humana.

Partindo desse princípio propomos analisar tal documentação enfatizando a necessidade de se compreender os significados dos elementos que se reportavam a sexualidade e, principalmente, identificar quais sentidos podem adquirir na vida cotidiana romana. A partir destas indagações proporemos um olhar divergente daqueles dados outrora, que estabeleceram como pornografia uma série de representações de cunho erótico presentes nas paredes de Pompeia[vi]. A proposta é focar em imagens relacionadas à sexualidade e, a partir de uma abordagem menos normativa, discutir a pluralidade de visões possíveis, dos lugares de poder, memória e sentimento religioso, pois defendemos que sexualidade para os romanos não fazia parte de uma esfera compartimentada da vida, mas era inerente a ela. Em outra palavras, defendemos, na mesma perspectiva traçada por Cavicchioli, que a sexualidade não começava onde acabava a religião, ou a política, ou a economia, mas fazia parte de um

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394
Disponível em http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme

continnum- a sexualidade era parte da religião, bem como o seu inverso. (Cavicchioli, 2008: 52)[vii].

Essa perspectiva teórica nos permite inserir a sexualidade no universo religioso e entender que os deuses, bem como os seres mitológicos, eram sempre sexuados. As pinturas nos permitem perceber como alguns deles, inclusive, reforçavam ou evidenciam tal associação (Cavicchioli, 2009). Com o intuito de analisar tais questões, selecionamos, para essa ocasião, algumas divindades cultuadas em Pompeia e as suas imagens localizadas em algumas casas espalhadas pela cidade como um breve estudo de caso no intuito de explorar a potencialidade desse tipo de abordagem. A ideia, portanto, é partir das pinturas para pensar outras maneiras de perceber as relações entre sexualidade, religiosidade e poder.

Os registros da religiosidade nas paredes de Pompeia

Para discutir os aspectos levantados, iniciamos com uma abordagem em torno do deus Baco, por toda a mítica e fama em torno dessa divindade. Quem não ouviu, por exemplo, falar de bacanal? Tal palavra chegou aos nossos dias com o sentido de orgia, de festim dissoluto. Decerto o culto a esta divindade não tinha apenas essa conotação, como proporemos em nossas análises.

Baco é uma divindade agrária muito antiga, protetor da vegetação em geral e da vinha em particular, por isso, esta divindade se tornou defensora dos veticultores, taberneiros e negociantes de vinho. Na cidade de Roma, o seu culto foi conhecido a partir do século IV a.C. No século II a.C. a adoração e as festividades dedicadas a este deus alastraram-se significativamente por toda a Península Itálica (Kuznet-Resende, 2009:.457). Durante a sua acomodação junto às diversas populações que compunham a península itálica, a personalidade do deus sofreu algumas alterações, sendo impossível aqui descrever Baco sob todos os seus aspectos e cultos. Sublinharemos, então, uma questão essencial em seu ritual, o caráter extático, Baco é um deus que induz os seus seguidores a experiência do êxtase.

Os rituais báquicos eram desenvolvidos de duas maneiras: por um lado existiam as cerimônias e festas públicas, nas quais toda a população participava, por outro, os rituais secretos, praticados por iniciados, com práticas extáticas e sexualizadas. Conforme a historiadora Tatiana Kuznet-Resende (2009), o ritual secreto decorria à noite, longe das habitações, no meio da natureza; o tíaso (congregações secretas desse culto) era composto por mulheres em delírio (as bacantes ou ménades), possessas, que, com as vestes em desordem, os cabelos ao vento, percorriam os campos e os bosques aclamando o deus. Esse ritual era

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394
Disponível em http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme

acompanhado do exercício orgiástico que provocavam um estado de possessão mística, de transe ou êxtase, libertador das frustrações e tensões, libertador para a própria personalidade. Para Kuznet-Resende, esse tipo de ritual poderia servir como um contrapeso à vida das mulheres,

> Para uma "mulher de família", participar de um tíaso em honra de Baco era quase a única maneira de transgredir sem punição a ordem estabelecida (...). As bacantes dum tíaso dionisíaco tomavam liberdades impensáveis para "mulheres de família": sair sozinhas à noite sem a vigilância de um pai ou de um marido; correr livremente por bosques e campos em gritaia; andar com o cabelo e as vestes em desordem – contrariando, assim, num assomo, ou arremedo de liberdade, a compostura e o recato normal para uma mulher. (Kuznet-Resende, 2009: 461)

É possível, segundo alguns autores (Clarke, 2003), que a narrativa desse ritual seja apresentada simbolicamente numa moradia luxosa de Pompeia, e uma das mais bem preservadas da cidade, a *Vila dos Mistérios* (Figura 1).

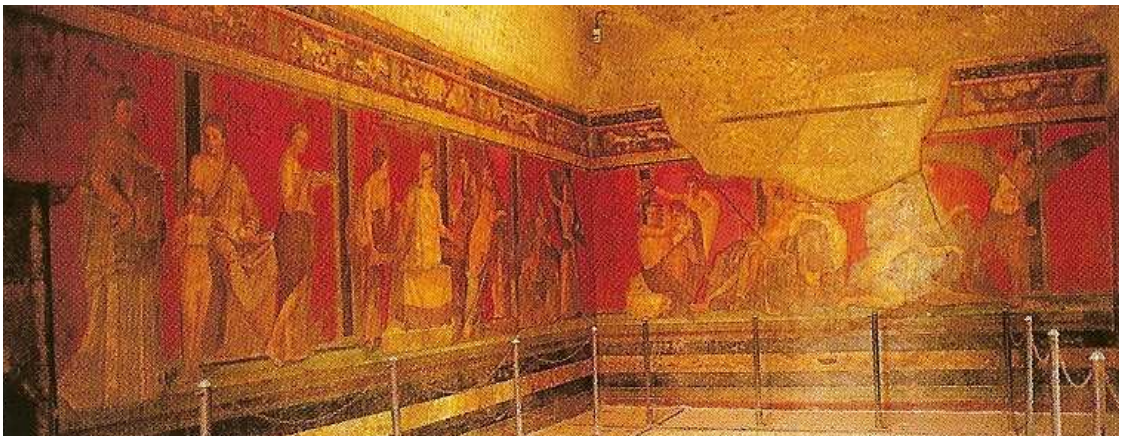

Figura 1- Ritual Báquico na Vila dos Mistérios
Fonte: (Clarke, 2003:47)

Nesta cena nos deparamos com uma série de ilustrações de histórias clássicas da mitologia báquica, ou dionísiaca. Em 1910, quando se iniciaram as escavações desta região, os escavadores interpretaram as pinturas desse cômodo como se pertencesse a um templo dionisíaco. No entanto, em 1930, com as escavações de outras casas da região, percebeu-se por meio do padrão dos cômodos, que se tratava de uma casa, que ficou conhecida como a *Vila dos Mistérios*, por não se compreender efetivamente o significado das pinturas que compunham esta sala, pois em nenhuma outra casa foram encontradas pinturas

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394
Disponível em http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme

que representassem mulheres e deuses cultuando vinho, flagelação e sexo (Clarke, 2003:49).

Essa cena de mistérios se inicia na parede esquerda de uma sala, Clarke (2003) sugere que a cena é para ser lida, como um livro, da esquerda para a direita. A história começa com uma mulher vestida que caminha de encontro para um garoto, que lê um pergaminho, provavelmente trata-se de sua mãe. A seguir uma mulher grávida carrega uma bandeja com biscoitos, há outra mulher sentada que aparenta fazer um sacrifício expiatório antes da iniciação do rito. A confirmação de que se trata de um ritual dionisíaco estaria na cena seguinte, em que aparecem os semideuses pertencentes ao séquito de Dionísio, um Sileno que toca Lira e duas figuaras de Pã, que alimentam uma cabra. No final dessa cena é retratada uma mulher assustada, para Clarke o seu espanto se deve provavelmente pela cena que se segue, em que Baco-Dionísio, aparece bêbado nos braços de sua amante Ariadne. Ou talvez a sua surpresa seja por presenciar a revelação de um enorme falo sob o tecido. Não se sabe ao certo o significado de tais elementos, mas Baco assume um papel primordial nesta paisagem, pois sua representação está na parede principal da sala, quem entrasse neste cômodo se depararia imediatamente com a visão de Baco nos braços de Ariadne (Clarke, 2003: 51). Ao término do ritual de prazer, uma mulher é chicoteada por um ser alado e vai em direção a duas devotas de Baco (bacantes). Por fim, a mulher que agora está iniciada nos mistérios Dionisíacos, olha-se no espelho sustentado por cupido.

Para Clarke (2003), todo o cenário descrito acima tem um significado simbólico e próprio para a mulher romana, esse ritual evoca a divina salvação através do amor, devido ao mito de Baco. Desde que este se apaixonou por Ariadne, o seu amor proporcionou a imortalidade para essa humana. Para esse autor essas cenas de mistério são as representações da sexualidade feminina através de uma linguagem mística e religiosa (2003: 56). De encontro com essa perspectiva, Funari enfatiza que esta pintura se trata de um caso muito original, feita para um ambiente específico e para uma *domina*, para os aposentos privados da proprietária e, ao que tudo indica, por ela mesmo planejada. Funari (2001:285), em uma resenha ao livro de Sauron sobre a Vila acrescenta ainda que, essa pintura, de força expressiva excepcional, resulta de seu caráter pessoal, da projeção da vida interior da *domina*, "com sua memória, sentimentos, crenças e o que exprime é, em última instância, a convicção íntima dessa mulher de poder participar da eternindade e da felicidade da vida dos deuses".

A pintura da Vila dos Mistéiros, desse modo, é um importante registro de crenças e expressões relacioandas tanto a religião quanto a sexualidade. Além

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394
Disponível em http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme

de ser um expressivo documento capaz de trazer registros sobre os rituais nos quais havia a presença feminina, apresenta questões referentes ao poder da proprietária da casa, a *domina*, a quem se atribuiu a autoria de tais imagens. Gostaríamos, agora, de chamar a atenção para um detalhe que compõe essa cena de *mistério*, diz respeito ao enorme falo que está encoberto sobre o véu. Embora os bacanais fossem famosos por suas festas extáticas, não há registros de representações que indicavam existência do sexo explícito, a sexualidade estava presente de maneira simbólica, como é o caso do falo na representação dos mistérios dionisíacos (Figura 2).

Figura 2- Uma mulher descobrindo um falo- Vila dos Mistérios

Fonte: (Clarke, 2003:56)

Embora estes símbolos tenham sido interpretados muitas vezes como elementos relacionados à orgia, é possível ressaltar outra conotação, a que relaciona os ícones fálicos com a fertilidade. Desse modo, é necessário compreender os significados destes elementos que se reportam a sexualidade e, principalmente, identificar que sentido eles podem possuir na vida cotidiana romana. O historiador Roger Ling (2005), afirma que na cidade de Pompeia era comum a presença de representações de cunho sexual. A grande maioria era de símbolos fálicos, feitos em terracota e fixados em paredes, ruas ou locais de trabalho, sendo interpretados como amuletos para atrair boa sorte, e agir contra os maus espíritos (Figura 3). Esses talismãs foram comuns no mundo antigo e refletem a importância da fertilidade para as sociedades onde a mortalidade infantil era elevada e a prosperidade dependia do sucesso da colheita e da safra (Ling, 2005:114).

Figura 3- Campainhas romanas

Fonte: (CLARKE, 2003:25.)

Funari (1994:2)também faz menção à simbologia fálica e afirma que o culto a estes objetos faz parte de hábitos apotropáicos, destinados a afastar o mal olhado: "as representações e ilustrações fálicas eram usadas, especialmente, para afastar as forças negativas (a raíz do verbo grego *apotropein* – "desviar"), atraindo assim boas vibrações e prosperidade". Para o autor, o símbolo fálico é um ícone da fertilidade, fazendo referências explícitas á cópula, tendo assim, uma conotação extremamente positiva, quase que 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 os sentidos derivados do sentido original de *felix*, "fertil" (Funari, 2003:316).

Cabe ainda ressaltar que o falo além de estar relacionado ao culto do deus Baco, e ser um objeto contra o mal olhado por si só, também estava vinculado a outras divindades com conotações sexuais. Destacamos o deus Priapo, cuja principal característica é o seu estado ininterrupto de ereção. Priapo era encarregado de proteger campos e hortas, ele usava o seu falo como se fosse uma arma para defender as plantações contra ladrões, nesse caso, o seu falo representava uma ameaça e uma manifestação de poder (Morais, 2009:508). Mas dos campos e hortas ele passa ao jardim e deste para os triclínios e,

finalmente, para o interior das casas, como podemos averiguar em algumas pinturas ou esculturas de casas pompeianas (Cavicchioli, 2009: 74).

Entre as moradias que constavam tais representações, selecionamos a famosa *Casa dos Vetti*, pertencente a dois irmãos libertos, sendo especialmente famosa por conter vários cômodos adornados e decorados com pinturas. Já em sua entrada, na parte superior da porta, nos deparamos com uma imagem do deus Priapo (Figura 4), representado com um enorme falo em um prato da balança e no outro prato está uma bolsa de moedas (Figura 5). Acreditamos que, devido à posição da figura, teria como principal objetivo espantar o mau olhado, pois quem passasse pela rua e olhasse para casa, veria Priapo, e caso tivesse más intenções, seria reprimido pelo poder deste deus. Mas a presença desta divindade tinha outra função, a de trazer properidade nos negócios e fertilidade para os habitantes daquela casa, como se pode perceber pela bolsa de moedas e pela cesta de frutas, representadas na imagem. Quem entrasse nesta casa também teria em vista uma escultura, que servia como fonte no jardim. Desse modo, essa figura, considerada por muitas vezes uma divindade jocosa e ligada às camadas populares (Oliva Neto, 2006) estava situada em um lugar estratégico na casa dos *Vetti*.

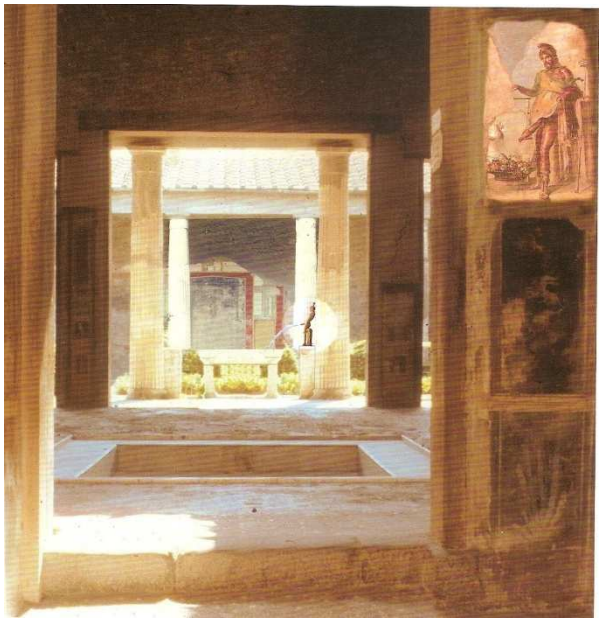

Figura 4- Pintura e escultura de Priapo na Casa dos Vetti.
Fonte: (Clarke, 2003:)

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394
Disponível em http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme

Figura 5- Pintura de Priapo na entrada da Casa dos *Vetti*.
Fonte: (Clarke, 2003:21)

De maneira um pouco distinta, encontramos Priapo representado no *Lupanar* de Pompeia, um prostíbulo, em que possuia cinco cômodos decorados com algumas pinturas de cunho erótico. Há correntes interpretativas que concebem tais pinturas como um cardápio de posições sexuais, para os clientes que desejassem tais serviços (Clarke, 2003). Contudo, em uma das paredes, há uma pintura que distoa das outras, por não se tratar de uma representação de homens e mulheres em atos sexuais, mas de um deus, Priapo que aparece figurado com dois falos. Nesse contexto, além de proteger os frequentadores desse estabelecimento, como protegia os visitantes e moradores da Casa dos *Vetti*, Priapo também simbolizava uma grande potência sexual, devido ao seu estado de ereção, e para além dessas atribuições, essa imagem pode ser considerada uma "piada visual", proporcionando aos observadores o efeito cômico de como duplicar o seu prazer sexual (Clarke, 2003).

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394
Disponível em http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme

Figura 6- Pintura de Priapo no Lupanar.
Fonte: (Clarke, 2003:62)

Por fim, destacamos outra representação de Priapo, em que aparece em uma pintura encontrada em uma pequena casa de apenas quatro cômodos, na qual consta a Vênus, deusa do amor e da beleza, e ao fundo sua pequena figura (Figura 7).

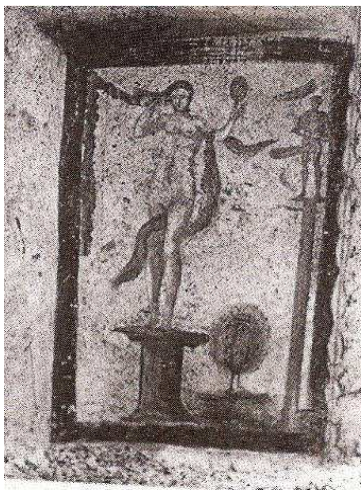

Figura 7- Pintura de Vênus e Priapo.
Fonte: (Clarke, 2001:190)

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394
Disponível em http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme

Nestas imagens Vênus aparece seminua e logo atrás, num plano superior e representado de maneira menor, temos a figura do deus Príapo, que também pode ser entendido um homem representado com um grande falo. Diante desta composição, destacamos a maneira como o tecido sobe e também se inclina em direção a "Príapo", sobretudo, em direção ao falo deste personagem, dando uma sensação de continuidade falo-tecido, insinuando de maneira simbólica e sutil um ato sexual. Ao mencionar esta pintura Clarke afirma que a função de Priapo nesta cena era a de agir contra o mau olhado, e ao aparecer ao lado da deusa do amor, significa a potencialização do poder de fertilidade de ambas as figuras (Clarke, 2001:193).

Destacamos que Vênus possuia extrema relevância para a cidade, pois no momento em que a foi anexada por Sila ao Império Romano no ano de 80 a.C., passou a chamar-se *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum,* indicando em seu nome a proteção e a influência da deusa do amor entre seus habitantes[viii]. Com atribuições equivalentes a de Afrodite no panteão grego, para os romanos Vênus era filha de Júpiter e Dione, sendo considerada esposa de Vulcano o deus manco, mantendo ainda uma relação amorosa com Marte. Considerada deusa do amor e da fertilidade e por ter nascido das espumas do mar, havia quem acreditasse que esta também fosse uma deusa dos mares e da navegação. (Schwab, 1994: 323) No panteão romano, ainda atribuía-se a Vênus a força vital do universo, a qual impulsiona a existência de todas as criaturas. (Dalby, 2005:116)

Vênus, assim, representava o poder que dava fertilidade a Terra, propiciava o desejo entre os seres humanos, fazia com que os deuses desejassem os mortais; dava a beleza, sensualidade e libido para as mulheres e o desejo aos homens. Devido a estas atribuições, as representações iconográficas desta divindade apresentam-na nua, adornada por jóias e elementos sensuais. Nesse sentido, esta divindade sempre aparece, mesmo que de maneira sutil, atrelada aos elementos de sexualidade, tornando-se um grande ícone da beleza feminina (Figura 8).

Figura 8- Pintura de Vênus na Concha.
Fonte: (Maiuri, 1953, p.07)

Embora Vênus fosse considerada deusa do amor, consideramos importante destacar que a palavra amor possuía uma pluralidade de sentidos no pensamento antigo, sendo envolvida e recoberta por uma complexidade de significados, em muitos casos, possuía uma conotação diversa do que entendemos por amor na contemporaneidade:

> A palavra "amor" e outras próximas, como desejo, paixão, ternura, ciúmes, têm instigado os homens desde a Antiguidade (...). No vocabulário latino, termos como *amor, affectus, dilectio, caritas, eros,* possuem significados que se interseccionam entre amizade, afeição, amor, paixão, desejo e ternura, representando "amor por um amigo", "amor por um namorado", "amor como desejo sexual" ou "amor como um ato de solidariedade". (Feitosa, 2005:97)

Assim a palavra amor era aplicada tanto às emoções quanto à vida sexual ou ao desejo puramente sexual, conceitos que são concebidos de maneira distinta no mundo ocidental moderno. Desse modo, uma releitura da relação entre amor, sexualidade e religiosidade se torna necessária, na medida em que Roma antiga, por muitos anos, foi filtrada pelos olhos dos modernos historiadores, que consideraram tais temas como problemáticas menores e, quando estudados, justificavam políticas e discursos patriarcais. Tendo em vista que na nossa atual sociedade consideramos que as esferas do sexual e do religioso estão separadas, os exemplos de pinturas destacadas em contextos

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394
Disponível em http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme

materiais distintos, em especial no interior de casas espalhadas pela na cidade, nos desafiam, com urgência, a desvincular sexualidade romana pagã da noção cristã de pecado e reinseri-la no universo religioso para uma percepção menos anacrônica da experiência romana em geral e pompeiana em particular. Esse esforço intelectual expressa, também, nossa postura política em pensar a multiplicidade de formas de viver e sentir, de reconhecer a pluralidade de formas de expressão tanto da sexualidade como da religiosidade humana.

Considerações finais

Buscamos, a partir destas reflexões, ressaltar que representações fálicas e sexuais estavam presentes em diversos artefatos da cultura material romana, embora tenhamos analisado com mais detalhes algumas pinturas de parede. Retomar essas paredes, discutir essas imagens como registros de aspectos dos lugares da sexualidade na sociedade romana de maneira menos normativa é, para nós, uma postura que preserva as diversas formas de se relacionar com o sagrado. É, portanto, , uma reflexão inspirada nas críticas de Voss e Schimidt (2000) que, como destacamos no início, são favoráveis a revermos nossa relação com os documentos de cunho sexual ao invés de descartá-los por considerá-los incitações a pornografia. Esse cuidado é fundamental, pois, na maioria dos casos, em seu contexto cultural original não possuíam tal conotação. Essa postura crítica é, também, um meio de preservar tal documentação, evitando retirá-la de seu contexto original ou mesmo sua destruição, como muito se fez no passado.

Nesse sentido, em nossas discussões não tivemos a pretensão de afirmar categoricamente que todas as imagens de cunho sexual espalhadas por Pompeia ou por Roma estavam relacionadas religião, ou que os romanos não tinham prazer e estímulo sexual ao observar tais representações, pelo contrário, buscamos evidenciar que assuntos que envolvem a sexualidade podem ter interpretações múltiplas e que não necessitam estar excluídos dos aspectos da vida cotidiana, entre eles destacamos a religiosidade. Como afirma Tatiana Kuzntsova-Resende, da fertilidade dependia o desenvolvimento da própria civilização, pois em épocas em que o nível técnico na agricultura e medicina era baixo, a fertilidade - vegetal, animal, humana- assumia uma importância primordial. Assim, tudo o que era ligado à fertilidade e procriação era alvo de grandes cuidados, "não podendo faltar aí os cuidados dispensados por uma figura divina. Certos traços específicos das mentalidades e dos comportamentos coletivos na Antiguidade estão relacionados precisamente com essa situação" (Kuzntsova-Resende 2009:459).

Por fim, gostaríamos de destacar que, ao iniciarmos nossa reflexão inspiradas por Lowenthal, chamamos atenção para a importância de se pensar o passado, no caso aqui representado pela cultura romana, em sua pluralidade, a partir de uma postura crítica, com a intenção de propor diálogos como meio de transformação social no presente. Nesse sentido, a escolha de um tema que para muitos pode ser considerado tabu não foi, portanto, ao acaso. Acreditamos que reconfigurar os lugares do sagrado em Pompeia e explorar as suas relações com o erotismo nos desafia a construir olhares menos normativos acerca de dois temas que permeiam o cotidiano brasileiro, mas que nem sempre são tratados com a seriedade devida. Em um momento no qual ensino religioso é discutido em escolas públicas e sexualidade cada vez mais se torna o foco de políticas públicas brasileiras, olhar as paredes de Pompeia e perceber a complexidade dos fenômenos pode ajudar a pensar a sexualidade não como mero discurso biológico sobre procriação, mas como parte da história e cultura dos povos, facilitando assim a produção de percepções mais fluidas e menos calcadas em preconceitos. Nesse sentido, embora esse estudo esteja em fase inicial, selecionamos as paredes de Pompeia como objeto de pesquisa por entender que elas possibilitam uma abordagem mais plural da religiosidade romana e, consequentemente, nos desafiam confrontar os preconceitos gerados por olhares anacrônicos. Defendemos, por fim, que tais pinturas podem ser entendidas como lugares de memórias que desafiam nossas percepções modernas e, ao mesmo tempo, nos instigam a pensar em maneiras mais plurais de se entender a vida e as diferentes formas de sentir e expressar visões de mundo. Afinal, como defendem Lowenthal e Funari, já citados, é reconhecendo a diferença do passado que se torna possível não só sua preservação como sua transformação em ferramentas para uma sociedade menos excludente no futuro.

Agradecimentos:

As autoras gostariam de agradecer Ana Teresa Gonçalves pelo convite para participar do dossiê e aos seguintes colegas pela troca de ideias em diferentes momentos: Marina Cavicchioli, Lourdes Feitosa, Pedro Paulo Funari, Raquel Funari, Richard Hingley, Galydson José da Silva e Barb Voss. A responsabilidade das ideias recai apenas sobre as autoras.

Referências:

CAVICCHIOLI, M. R. (2004); **As representações da sexualidade na iconografia pompeiana**, Campinas/IFCH, dissertação de mestrado inédita.

CAVICCHIOLI, M. R. (2009); **A sexualidade no olhar: um estudo da iconografia Pompeiana**, Tese de Doutorado**,** Campinas: UNICAMP.

CAVICCHIOLI, M. R., et FUNARI, P. P. A., (2005); "A arte parietal romana e diversidade", In: **Revisão Historiográfica o Estado da Questão,** Campinas, São Paulo: Unicamp/IFCH.

CAVICCHIOLI, M.R. (2008); "Sexualidade, Política e Identidade: as Escavações de Pompeia e a Coleção Erótica". In: FUNARI, P.P., Org.; SILVA, G.J.;Org.; MARTINS, A.L.; Org.; **História Antiga: contribuições brasileiras.** São Paulo: Annablume; FAPESP.pp.47-64.

CLARKE, J. R. (2001); **Looking at lovemaking: construction of sexuality in Roman Art, 100 B.C.- A.D.250.** Los Angeles: University of California Press.

CLARKE, J. R. (2003); **Roman Sex: 100 B.C. to A.D. 250.** New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.

DALBY, A.(2005); **Venus: a biography**. London: The British Museum Company.

FEITOSA, L. C. (2005); **Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia**. São Paulo: Annablume; FAPESP.

FEITOSA, L. C. (2008); "Gênero e sexualidade no mundo romano: a Antigüidade em nossos dias". **História: Questões & Debates**, n. 48/49, Curitiba: Editora UFPR. pp.119-135.

FUNARI, P.P.A. (1986); "Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia: da vertical da cidade ao horizonte do possível" in: Revista Brasileira de História, 7, vol.13, pp.33-48.

FUNARI, P.P.A. (1989); **A vida popular na Antiguidade Clássica**, São Paulo: Contexto.

FUNARI, P.P.A. (1992) "Caricatura gráfica e o ethos popular em Pompéia", in: **Clássica**, suplemento 1, B.H., pp.117-137.

FUNARI, P.P. (1994); "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.

FUNARI, P.P.A. (2001); Resenha de Sauron, G. *La Grande Fresque de la Villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une Dévote de Dionysos*. In: **História Questões e Debates**, n.34,. Curitiba: Editora UFPR. pp.283-286.

FUNARI, P.P.A. (2003) 'Falos e representações sexuais: representações romanas para além da 'natureza" in: Funari, P.P.A. *et alli* (orgs.) **Amor, desejo e Poder na Antigüidade – Relações de gênero e representações do feminino**, Campinas: Ed. Unicamp, p. 317-325.

FUNARI, P. P. A. (2003); **Antigüidade Clássica a História e a Cultura a partir dos Documentos**, 2ª Edição, Campinas, SP: Editora da Unicamp.

FUNARI, P.P. (2004); **Grécia e Roma**. São Paulo: Editora Contexto.

FUNARI, P. P. A. (2008) 'Brasileiros e romanos: colonialismo, identidades e o papel da cultura material'. In: André Leonardo Chevitarese; Gabriele Cornelli; Maria Aparecida de Oliveira Silva. (Org.). **Tradição Clássica e o Brasil**. Brasília: Fortium/Archai, p. 179-186.

FUNARI, P. P. A. (2009) **A Vida Quotidiana na Roma Antiga**, São Paulo: Annablume.

FUNARI, P. P. A. ; FUNARI, R.S. (2010) 'Ancient Egypt in Brazil: a theoretical approach to contemporary uses of the past'. **Archaeologies**, v. 6, p. 48-61, 2010.

GARRAFFONI, R.S. e FUNARI, P.P.A. (no prelo), The uses of Roman heritage in Brazil: traditional reception and new critical approaches, **Heritage and Society.**

GARRAFFONI, R. S. (2005a) **Gladiadores na Roma Antiga: dos combates às paixões cotidianas**, São Paulo: Editora Annablume/ FAPESP.

GARRAFFONI, R. S. **(**2005b) **'**Contribuições da Epigrafia para o estudo do cotidiano dos gladiadores romanos no início do Principado'. **História**, vol.24, 247-261.

GARRAFFONI, R. S. (2007); Arte Parietal de Pompéia; Imagem e cotidiano no mundo romano. **Domínios da Imagem**, v. 1, p. 149-161.

GARRAFFONI, R. S. (2010) '*Via del Lupanar* em Pompéia: contribuições da arqueologia para repensar política e sexualidade no mundo romano'. In: Oliveira, T. (Org.). **História e historiografia da Educação nos Clássicos: estudos sobre Antiguidade e Medievo**. Dourados: UEMS, p. 57-71.

GRAHME, M. (1995). **The houses of Pompeii: Space and logical Interaction**- Tese de Doutorado. University of Southampton, England.

HINGLEY, R. (2005). **Globalizing Roman Culture - Unity, diversity and Empire,** Londres: Routledge.

KUZNETSOVA-RESENDE, T. (2009); "Sexualidade e rituais báquicos" p.457-468. In: RAMOS, J.A.; FIALHO, M.; RODRIGUES, N.S. (Orgs). **A sexualidade no mundo antigo**. Portugal: Clássica – Artes Gráficas.

LING, R. (1991); **Roman Painting**. Cambridge University Press, Cambridge.

LING, R. (2005); **Pompeii: History, Life and Afterlife.** Tempus Publishing Limited.

LOWENTHAL, D. (1985) **The past is a foreign country**, Cambridge: CUP.

MAIURI, A (1953); **Roman Panting**. Editions Albert Skira, Geneva (Switzerland).

MORAIS, R. (2009); "Iconografiada Sexualidade na Cultura Romana" p.505-520. In: RAMOS, J.A.; FIALHO, M.; RODRIGUES, N.S. (Orgs). **A sexualidade no mundo antigo**. Portugal: Clássica – Artes Gráficas.

OLIVA NETO, J.A. (2006); **Falo no jardim – Priapéia grega, Priapéia latina**, Campinas: Ed. Unicamp.

SANFELICE, P. P.(2010); Amor e sexualidade: as representações da deusa Vênus nas paredes de Pompeia. **História e-História**, v. 2010, p. 01-20, Diponível em: <http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=330>

SCHWAB, G. (1994); **As mais belas histórias da Antiguidade clássica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SILVA, G.J. (2007); **História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940/44)**, São Paulo: Annablume/Fapesp.

VOSS, B.L.; SCHIMIDT, R. A. (2000); Archaeologies of sexuality: an introduction. In: VOSS, B.L.; SCHIMIDT, R. A.; **Archaeologies of sexuality**. London: Routledge.

---

[i]Mestranda do programa de Pós-Graduação em História da UFPR, bolsista CAPES, atualmente desenvolve a pesquisa intitulada **"Amor e sexualidade em ruínas: as representações da deusa Vênus nas paredes de *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*".** Sob orientação da Profª Drº Renata Senna Garraffoni. E-mail para contato: perolasanfelice@gmail.com

[ii] Professora de História Antiga no Departamento de História da UFPR e tutora do PET-História na mesma instituição. Email para contato: resenna93@hotmail.com

[iii] Para maiores detalhes do projeto, consultar http://www.usosdopassado.ufpr.br/ e http://www.pucrs.br/ffch/historia/egiptomania/

[iv] Para maiores detalhes consultar: http://www.museunacional.ufrj.br/MuseuNacional/arqueologia/Cult_Mediter.htm

[v] Para mais detalhes sobre os estilos, consultar as obras: Ling, 1991; Maiuri, 1953; Funari e Cavicchioli, 2005.

[vi] Sobre essa crítica, cf Feitosa 2005 e Cavicchioli 2004, em especial quando essas discutem os objetos trancados no Museu de Nápolis por seu conteúdo pornográfico.

[vii] Ou ainda, como afirma Feitosa: 'Hoje, defende-se que essas referências não eram reservadas a circunstâncias exclusivamente eróticas, mas que também assumiam conotações religiosas, apotropaicas, satíricas, humorísticas ou simplesmente mostravam-se como um componente agradável e natural da vida.' (FEITOSA, 2008:.129)

[viii] Para maiores detalhes sobre Vênus em Pompeia consultar: SANFELICE, P. P.. Amor e sexualidade: as representações da deusa Vênus nas paredes de Pompeia. **História e-História**,

v. 2010, p. 01-20, 2010. Diponível em: < http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=330>